



УДК 811.111'42:7.097(73)

## ОСОБЛИВОСТІ ПРОБУДЖЕННЯ ЕМОЦІЇ СТРАХУ В КІНОТЕКСТАХ А. ХІЧКОКА

**Задерій І.Ю., аспірант**

кафедри англійської мови та методики її викладання

*Херсонський державний університет*

Стаття присвячена виявленню й аналізу мовленнєвих засобів створення напруження, використаних у кінострічках А. Хічкока. Ставиться питання про існування та функціонування емоції страху у фільмах жахів, трилерах, хорор-фільмах. Матеріалом дослідження слугували кінострічки британського режисера.

**Ключові слова:** емоція, страх, напруження, саспенс, хорор.

Статья посвящена выявлению и анализу языковых средств создания напряжения, использованных в кинолентах А. Хичкока. Поднимается вопрос о существовании и функционировании эмоции страха в фильмах ужасов, триллерах, хоррор-фильмах. Материалом исследования послужили киноленты британского режиссера.

**Ключевые слова:** эмоция, страх, напряжение, саспенс, хоррор.

### Zaderiy I.Y. LINGUISTIC ASPECTS OF TENSE CREATION IN THE MOVIES BY A. HITCHCOCK

The article is dedicated to the revelation and analysis of the linguistic means of tension creation, used in the filmstrips by A. Hitchcock. The issue about existence and functioning of the emotion fear in scarey film, horror movies and thrillers is raised. Filmstrips by the British film director served as the material of the research.

**Key words:** emotion, fear, tension, suspense, horror.

**Постановка проблеми.** Останнім часом учені-лінгвісти все більше уваги приділяють емотіології (взаємозв'язку мови й емоцій). Протягом багатьох років лінгвістика ігнорувала той факт, що емоції керують процесами поведінки людини й визначають те, як вона відтворює навколишнє середовище, сприймає та породжує мову. Наприкінці ХХ ст. досить кардинально змінився погляд на взаємозв'язок між емоціями й когніціями.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** До сьогодні накопичилася велика кількість праць, пов'язаних із відображенням емоцій у мові, з емоціональними характеристиками слова й тексту, емотивними смислами та емоційними домінантами тексту, емоційними концептами й метафорами, таких учених, як С. Воркачов, Є. Димитрова, С. Іонова, Н. Красавський, В. Леонтьєв, Є. Мягкова, Н. Панченко, В. Піщальникова, Я. Покровська, Ю. Сорокін, О. Філімонова, В. Шаховський, Р. Ekman, W. Friesen, G. Lakoff, Z. Koveszes, A. Wierzbicka та ін.

Незважаючи на те що вчені займаються дослідженням різних видів емоцій, полем для нашої діяльності стала така форма вияву почуттів, як «страх». Страх є однією з домінантних емоцій людини. Людина відчуває страх перед явищами природи, невідомістю, жахами війни, хворобами, катастрофами, втратою кохання, хвилюється за життя близьких. Усі ці й інші вияви свідчать про універсальність і домінантність цього феномена.

Саме тому об'єктом дослідження є найімовірніше уявлення про страх, яке можна побудувати на основі використання відповідних мовленнєвих одиниць у кінотекстах А. Хічкока.

**Постановка завдання.** Метою дослідження є виявлення шляхів пробудження емоції «страх» у глядачів під час перегляду кінострічок «Проблеми з Гаррі», «Психо» та «Запаморочення».

Поставлена мета досягається вирішенням таких завдань:

- уточненням поняття «страх»;
- виявленням номінативних одиниць англійської мови, які позначають емоцію страху у кінострічках британського кінорежисера А. Хічкока;
- висвітленням функціонування емоції «страх» у фільмах жанру хорор.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Основною рисою хорор-фільмів є страх, який реалізується на екрані тими чи іншими сюжетними поворотами, подіями, образами тощо. Цей емоційний елемент може розвиватися на фоні як фантастичних, так і психопатологічних дій, інших дій людини, виявів сил природи, стихії, демонстрації сцен насилля, людських нутрошків, крові.

Страх – це сильна негативна емоція, яка виникає в результаті уявної чи реальної небезпеки та являє собою загрозу для життя індивіда. Під страхом у психології розуміють внутрішній стан людини, зумовлений передбачуваною чи реальною подією [5, с. 203].

Психологи зараховують страх до емоційних процесів. К. Ізарда такий стан визначив як базову емоцію, що належить до вроджених і має генетичні й фізіологічні компоненти. Страх мобілізує організм індивіда до запобіжної поведінки. Негативна емоція сигналізує людині про стан небезпеки, яка на пряму залежить від численних зовнішніх і внутрішніх, набутих чи вроджених факторів [2, с. 314].

Те, про що йде мова, – це наявність у фільмі певної сукупності художніх прийомів, яку можна назвати технологією страху, спрямованою на налагодження контакту з глядачем. Саме наявність технології страху, а зовсім не присутність на екрані деякого «предмета страху» (вампіра, привида, інопланетного чудовиська), врешті-решт, забезпечує жанрову ідентифікацію відтворення фільмів жанру хорор [3, с. 105].

Інакше кажучи, хорор-фільми, – це не те, **що** показують, а те, **як** показують. Наприклад, сцени вбивств можуть бути наявні в будь-якому жанрі – від детектива до комедії. Але лише в хорор-фільмах вони являють собою самодостатні видовища, атракціони, схожі на музичні номери в музиці, на так звані шоу-стопери. Пролонгованість цих сцен, як правило, не викликана потребами наративу. Вони тривають набагато довше, ніж це вимагається логікою дії, і нерідко являють собою дещо на кшталт фільму в фільмі – зі своєю зав'язкою, кульмінацією й розв'язкою. При цьому сцени вбивств у хорор-фільмах спрямовані не лише на те, щоб викликати страх, а й на те, щоб задовольнити потреби публіки, майстерно вибудовуючи сам спосіб виконання вбивства, наскільки оригінальна його «хореографія», а також зйомка, освітлення й монтаж. Звичайний глядач може навіть не звернути уваги на такі речі, але саме ними визначається загальне враження, яке він отримує від фільму (цей же принцип стосується сцен нагнітання напруження – вони також можуть бути самодостатніми шоу-стоперами) [3, с. 108].

Ця залежність хорору від стилістичних прийомів і засобів виразності змусила американського режисера Брайана де Пальму на радикальне твердження: «З усіх жанрів фільм жахів найбільше наближений до ідеї чистого кіно» [4, с. 47]. Наслідком тотальної залежності фільмів жахів від питань про форму стала естетизація смерті й убивств – однієї з найпровокативніших якостей цього жанру, яка з часом перетворила його в об'єкт культури.

Вищесказане не означає, що власне предмети страху (ті, кого остерігаються персонажі фільму: вампір, маніяк-убивця та ін.) не мають зовсім ніякої значущості. Проте їх зв'язок із технологією страху умовний. Предмети страху є породженням соціокультурного контексту, в якому створюється твір, вони можуть «застаріти», вийти з моди, бути замінені новими. Століттями культура продукує й накопичує предмети страху. У цьому виявляється одна з її найважливіших функцій: подолання універсального базового страху людства – страху хаосу, усвідомлення власної закінченості. Подолання страху відбувається шляхом його «називання», опредметнення та локалізації в конкретному персонажі або явищі. Неможливо перемогти хаос, але можна знищити маніяка-убивцю, який є уособленням цього хаосу. Звісно, базовий страх при цьому не зникає, а саме тому вимагається безперервне виробництво все нових предметів страху, замість «переможених». Вампіри й перевертні, божевільні вчені та озвірілі автомобілі, євреї й комуністи, шпигуни та шкідники, терористи й інопланетяни – кожна епоха породжує як власні предмети страху, так і частково успадковує ті, що були створені раніше [3, с. 110].

Смисл технології страху протилежний: вона повинна подолати локалізацію предмета страху, зруйнувати його межі та визволити ув'язнений у ньому базовий страх, примусити глядача побачити те, що не можна показати, хоча б на секунду випустити на екран енергію хаосу – ось надзавдання будь-якого фільму жахів, неважливо, усвідомлюють це його творці чи ні. Лише в такому випадку можливе естетичне переживання страху, з яким і пов'язано народження хорору як художнього твору.

Визнаним майстром хорор-фільмів є А. Хічкок – британський кінорежисер, автор неперевершених кіношедеврів, який підкорив Голлівуд. Його називають королем жахів і батьком сучасного трилера. Під час показу його фільмів жінки тікали з кінотеатрів, а деякі навіть утрачали свідомість. Знаменита сцена вбивства в душі з кінофільму «Психо» й сьогодні вважається найстрашнішою сценою в кіно. Він майстерно створював у фільмах атмосферу напруженого очікування та передчуття чогось жахливого. Фільми режисера ґрунтуються на невизначеності і страху, герої – люди, які стали заручниками обставин. Ефекту тривожного, напруженого очікування режисер досягав шляхом використання свого улюбленого прийому – «саспенс» (від лат.



*suspensus* – тривожний, невпевнений, той, хто переживає надію і страх) [1].

Прикладом такого впливу на емоції людини може стати комедійний детектив «Проблеми з Гарі» (“The Trouble with Harry”). Глядач кінокартини, постійно перебуваючи в стані напруженого очікування, задається питаннями: «Хто такий Гарі? Від чого він помер? Чи знайдуть труп цієї людини полісмени?». У моменти саспенсу глядач як ніколи (частіше за все) опиняється залученим до подій на екрані, він переживає так, ніби йому, а не екранному герою загрожує небезпека, неначе це він безпосередній учасник подій, що розгортаються у фільмі. Отже, режисер домігся глядацької емпатії. Як правило, глибоке «вживання» глядача в долю кіногероя стає наслідком використання режисером детально розробленого ним естетичного прийому зближення (з перспективою ідентифікації) точок зору персонажа та глядача: деякі кінокадри знімалися оператором неначе з точки зору персонажа, що й давало змогу тому, хто спостерігав за екранною повістю, ототожнювати себе з героєм.

Одним із основних мовленнєвих прийомів створення напруженого фону кінотекстів режисера є семантичний повтор лексем, об'єднаних спільною темою й таких, що мають стосунок до сфери діяльності злочинців: *shooting, hunting, kill, murderer, killer, police, accident, law, bury, bullets, guns*. Використовуючи фонові знання й досвід носія соціальної інформації, читач відчуває негативну конотацію представлених мовних одиниць, їх безпосередній зв'язок із деякою загрозою, хвилюванням і невпевненістю. Можна припустити, що вказані лексеми потенційно сприяють створенню психологічного напруження: *You'll have more of a job explaining a body that you didn't kill and bury, than a body that you accidentally killed and buried, right, Captain?* [7].

Як справжній майстер А. Хічкок ураховує будь-які деталі й моменти під час створення глибоких інформативних образів, які сприяють креації напруження: – *What's wrong? What's bitten you? – I only fired three bullets. Three! One for the shooting sign, one for the beer can – And one for the little man who's lying in the grave* [7]. Або інший приклад: *He thought he had shot him. The hole in the head. But as he turned out, it wasn't the captain* [7] чи *He swore at me horrible, masculine sounds* [7]. Такими, що насторожують, є вже й перші рядки роздумів протагоніста: *Fewer things in life give a man more pleasure than hunting. It satisfies his primitive nature, striding through the woods,*

*picking up his kill* [7]. Вони наводять нас на думку, що цей герой схильний до жорстокості й насилля.

Використання автором таких стилістичних засобів, як епітети, метафори й порівняння, сприяє створенню як загального образного фону кінотексту, так і гостроти напруження, переживання, тривожного очікування: *A good shotgun, plenty of ammunition, some corduroy britches, a plain shirt and a hunting cap, unavoidable accident, worse things, a tortured mood, strange people, an act of God, hasty reverence, sticky complications, an awful long time, a cold hard winter, a long way from home, an awkward moment, a terrible truth, a poignant story* [7].

Серед інших варто виділити ідіоматичні вислови, які мають місце в достатній кількості в цій кінострічці. Їх використано, щоб підкреслити безвихідність ситуації, показати цинізм головного героя шляхом уведення саркастичних фраз: (1) *Blessed are they who expect nothing, for they shall not be disappointed;* (2) *There's plump rabbits waiting for the frying pan;* (3) *Chase it out of your mind, for heaven's sake;* (4) *You're right as rain; I'll be there with a clean shirt and a hungry face;* (5) *Heaven's will is done, and destiny fulfilled* [7].

У психологічному кінотрилері «Психо» (“Psycho”), який вийшов у 1960 р., А. Хічкок надав нового значення слову «страх». Якщо в попередньому десятилітті кіноглядач був захоплений вампірами, монстрами-мутантами, інопланетними ящірками, то тепер нічним жахом поважної публіки стає тихий на вигляд, непримітний і нудний матусин синочок Норманн Бейтс, у якому не одразу впізнаємо психопата. Уперше в кінотрилерах з'являється псевдоперсонаж (персонаж-обманка): він входить у довіру до героїв-жертв, і вони легко потрапляють у його тенета. Пастку й сутність брехні спостерігає лише глядач, і він починає активно співпереживати постраждалим. Це напруження й дух очікування і створюють специфічну атмосферу жаху.

Використання режисером великої кількості тропів спрямовано не лише на створення багатоаспектних та інформаційно-напружених персонажів у кінострічці. Мовленнєва «гра» актуалізує підтекст, робить напруженішою загальну атмосферу контексту. У гостросюжетному трилері А. Хічкока «Психо» основним мовленнєвим засобом створення атмосфери страху є техніка нагнітання за рахунок використання семантичних повторів



лексико-тематичної групи слів зі значеннями *dimness, tension, disturbed, tragic, sordidness, shabbiness, shade, silent, crime*. Режисер використовує цей прийом у різних моментах, досягаючи певної мети.

Варто зазначити, що залучення специфічної образності спостерігається протягом усієї кінострічки, проте особливо інтенсивно ці прийоми беруть участь у кульмінаційних частинах кінотрилеру: *Suddenly we see the hand reach up, grasp the shower curtain, rip it aside* [6]. Амбіоморфні тропи допомагають неочікувано і яскраво через «раптові сплески» відтворити надприродне напруження героїні: *As she turns in response to the feel and sound of the shower curtain being torn aside. A look of pure horror erupts I her face. A low terrible grown begins to rise up out of her throat* [6].

Великий внесок в атмосферу страху в кінострічці роблять синтаксичні засоби. Використання коротких і номінативних нерозповсюджених речень, які займають сильну позицію – починають або завершують абзац, сприяє створенню напруженості, гостроті моменту: *Money. Must've needed it. Casharoonie! Just hope. Come on. Another hotel. Arbogast goes in. Norman follows. Phoenix. Very early. All right. Lila moves forward.*

Відсутність формального зв'язку між короткими реченнями, широке використання асиндетону й парцеляції сприяють передачі драматичності ситуації. Асиндетон використовується автором для передачі жаху, відчаю: *She notices the stairs, leading down to the basement, stares at them, then back to the stairs leading to the second floor, або She turned frustrated, anxious, або She holds a long moment, decides, chooses the correct door* [6].

Навпаки, довгі, поширені речення, розлогі описи приміщення викликають затягування дії і пробудження емоції страху в читачів: *The bed is four poster, but uncaped, the dressing table is fancy and flounced with satin, there is a great chiffonier, a big-doored wardrobe, a large, oval, full-length pier-glass (this against the wall directly opposite the door), a satin recamier, an upholstered armchair by the window, a white marble fireplace, its grate cold, but piled by ashes* [6].

В іншій кінострічці режисера «Запаморочення» глядач повністю ототожнює себе з головним героєм Скотті, після загибелі його коханої виявляється повністю зануреним в ірраціональний страх висоти, запаморочення. Ситуація, як з'ясовується, ускладнюється нестачею об'єкта бажання. Тепер глядач знаходиться в полоні з обох боків: ним оволо-

діває афект акрофобії й бажання повернути втрачений об'єкт.

Перший, кому було відкрито всі карти, був глядач. Флешбек демонструє нам, що насправді відбулося на вершині дзвіниці. І з того самого моменту, коли глядач уже знає правду, а герой ще ні, наша ідентифікація з протагоністом виявляється порушеною. У полі хічкоківського «Запаморочення» глядач залишається самотнім. Тепер глядач – не Скотті, а саме глядач – сам учасник страшної, пагубної для психіки персонажа змови Гевіна Елстера і Джуді Бартон. Глядач уже не Скотті, але він неначе на місці Скотті – того Скотті, який спостерігав за божевільною Меделін. Так само, як і головний герой у першій частині, глядач у другій частині спостерігає за тим, як людина наближається до загибелі. Різниця лише в тому, що Скотті нічого не знав ані про Джуді Меделін, ані про характер божевілья. Глядачеві ж відомо все, і саме це знання й дає йому змогу втілити в життя рятівну ідентифікацію з персонажем. Глядач знає, яка правда очікує на головного героя, але не уявляє, що ж буде власне з ним, із глядачем. Як і хворий на акрофобію Скотті, глядач відчуває запаморочення, у страху очікуючи вироку режисера. Саме так хічкоківський саспенс працює на те, щоб захопити аудиторію в полон, позбавити її свободи, підкорити афекту. Нам залишається лише спостерігати за тим, як Скотті крок за кроком намагається повернути на землю померлу Меделін.

Кінострічка «Запаморочення» від початку й до кінця представлена у формі діалогу, саме тому варто підкреслити відсутність авторських відступів чи роздумів головних героїв. Проте й без того цей кінотекст викликає в читачів почуття страху, напруженого очікування, тривоги та занепокоєння долею головного героя, адже сам сюжет кінофільму побудований на романі П. Буало й Т. Нарсежака «Зі світу мерців».

**Висновки з проведеного дослідження.** Отже, аналіз обраних кінострічок показав, що створення атмосфери напруження, тривожного очікування, пробудження емоції страху досягається завдяки універсальним прийомам (компаративні тропи, образність, семантичний повтор, експресивний синтаксис), які сприяють підтримці читацького/глядацького інтересу протягом перегляду кінофільмів. Перспектива подальших досліджень полягає у вивченні емоції «страх» на матеріалах інших кінострічок голлівудського режисера А. Хічкока.

**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Большой латинско-русский словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://linguaeterna.com/vocabula/list.php?letter=S>
2. Изард К.Э. Психология эмоций / К.Э. Изард ; перев. с англ. – СПб. : Питер, 1999. – 464 с.
3. Комм Д. Формулы страха: Введение в историю и теорию фильма ужасов / Д. Комм. – СПб. : БХВ-Петербург, 2012. – 224 с.
4. Brian de Palma interviews / edit. Laurence F. Knapp. – New York : Liberty, 2003. – 68 с.
5. Cambridge Dictionary of Psychology / general editor D. Matsumoto. – New York : Cambridge University Press, 2009. – 587 с.
6. Psycho [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://sfy.ru/?script=psycho>.
7. Troubles with Harry [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=trouble-with-harry-the](http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=trouble-with-harry-the).
8. Vertigo [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://scripts-onscreen.com/movie/vertigo-script>.