

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КРИСАНОВА ТЕТЯНА АНАТОЛІЇВНА

УДК 811.111'22'271'42:791.43

ДИСЕРТАЦІЯ

**АКТУАЛІЗАЦІЯ НЕГАТИВНИХ ЕМОЦІЙ
В АНГЛОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ:
КОГНІТИВНО-КОМУНІКАТИВНИЙ І СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТИ**

спеціальність 10.02.04 – германські мови

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Т. А. Крисанова

Науковий консультант: Шевченко Ірина Семенівна, доктор
філологічних наук, професор

Харків – 2020

АНОТАЦІЯ

Крисанова Т. А. Актуалізація негативних емоцій в англomовному кінодискурсі: когнітивно-комунікативний і семіотичний аспекти. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.02.04 – германські мови. – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна Міністерства освіти і науки України, Харків, 2020.

У роботі в когнітивно-дискурсивному вимірі досліджено актуалізацію негативних емоцій в англomовному художньому кінодискурсі. На базі інтегрованого когнітивно-прагматичного лінгвoseміотичного підходу сутність емоції в мультимодальному дискурсі визначено як емерджентний дискурсивний конструкт; схарактеризовано вербальні, невербальні та кінематографічні профілі емоцій гніву, страху, суму й відрази, актуалізованих в англomовному художньому кінодискурсі; а також визначено специфічні моделі мультисеміозису цих базових негативних емоцій. Актуалізація негативних емоцій гніву, страху, суму і відрази в кінодискурсі ґрунтується на їх біологічних, психологічних, нейрофізіологічних і соціокультурних характеристиках.

Художній кінодискурс є складним цілісним соціально і культурно зумовленим мисленнєво-комунікативним феноменом, мультисеміотичним і мультимодальним за своєю природою. Перше полягає в інтеграції вербальної, невербальної і кінематографічної семіотичних систем у смислотворенні кінодискурсу, а друге акцентує увагу на візуальному і аудіальному модусах актуалізації смислу. Модуси (аудіальний і візуальний) є «інформаційними каналами» кінофільму, які беруть активну участь у смислотворенні і пов'язані з чуттєвою модальністю. Кожний модус послуговується семіотичними ресурсами – вербальними, невербальними й кінематографічними, котрі є соціально зумовленими смислотвірними

ресурсами актуалізації смислів (соціальних, індивідуальних, афективних тощо), відповідно до потреб певної спільноти.

Актуалізація емоцій у кінодискурсі відбувається відповідно до їх подвійного семіозису. Первинний семіозис емоції здійснюється в тексті кіносценарію, де знаки кожної семіотичної системи отримують лінгвальну інтерпретацію як контекст планованої дієгетичної комунікації. Кіносценарій містить схему інтендованих вербальних, невербальних і кінематографічних дій кінофільму, поданих у часовому і просторовому вимірах. Вторинний семіозис має місце у дієгетичному просторі кінофільму через взаємодію вербальних, невербальних і кінематографічних семіотичних ресурсів за посередництвом візуального й аудіального модусів.

У кінодискурсі смислотворення здійснюється за інтерактивною прагмасеміотичною моделлю, котра є складною системою, що включає опосередковану й відкладену в часі взаємодію колективного автора та колективного реципієнта, уможливлену спільністю картин світу та спрямовану на (ре)конструювання смислів у процесі інтеграції вербального, невербального і кінематографічного семіотичних ресурсів за посередництвом візуального та аудіального модусів.

Когнітивно-дискурсивний підхід до вивчення емоцій зосереджує увагу на особливостях їх конструювання в соціальній взаємодії комунікантів. У когнітивно-дискурсивному ракурсі емоції в кінодискурсі – це емерджентний дискурсивний динамічний конструкт, єдність вербального, невербального й кінематографічного, закорінена в семіотичній природі кінодискурсу. Конструювання емоцій у кінодискурсі є безпосередньою ментальною діяльністю приписування учасниками комунікації емотивного значення мовним і немовним одиницям у певній комунікативній ситуації, що ґрунтується на принципах динамічності, інтерактивності, утілення, ситуативності та мультисеміотичності. Конструювання емоції в кінодискурсі зумовлене потенційною інтерсуб'єктивністю з опертям на презумпцію колективного автора, що колективний реципієнт здатний до концентрації

уваги на спільних моментах та в результаті відкладеної інтерсуб'єктивної взаємодії – до реконструювання спільної емоції.

Когнітивно-семіотичне тлумачення конструювання емотивного смислу в кінодискурсі ґрунтується на теорії концептуальної інтеграції, відповідно до якої кожен семіотичний ресурс можна розглядати як ментальний – вхідний простір. Інформація з кожного ментального простору проектується в змішаний простір, де вона перехрещується й взаємодіє, утворюючи емерджентний бленд емотивного смислу.

Запропонована комплексна методика дослідження актуалізації негативних емоцій в англomовному кінодискурсі включає виявлення концептуальних особливостей емоцій гніву, страху, суму й відрази в аспекті їх поняттєвих, ціннісних і образних характеристик; визначення вербального, невербального та кінематографічного профілів негативних емоцій; аналіз механізму мультисеміозу негативних емоцій, реалізованого вербальними, невербальними та кінематографічними семіотичними ресурсами за посередництвом візуального та аудіального модусів із виявленням типових моделей їх взаємодії.

Комунікативні властивості емоцій у кіно ґрунтуються на концептуальних ознаках, тому ознаки концептів емоцій ГНІВУ, СТРАХУ, СУМУ та ВІДРАЗИ встановлено через аналіз їх поняттєвого, ціннісного, образного складників, котрі притаманні цим концептам як соціально-культурним утворенням. Семантичний простір номінацій кожного з концептів структурований ЛСП із домінантою, представленою іменем концепту, та семантичними розширеннями, об'єднаними в радіально-ланцюжкові мікрополя. Лексичні одиниці, що належать до певного лексико-семантичного поля, слугують індикаторами негативних емоцій у кіносценарії та дають змогу об'єктивно виявити певну негативну емоцію в кінофільмі. У кінодискурсі ГНІВ, СТРАХ, СУМ концептуалізовані метафорами і метоніміями, де корелятивні домени охоплюють фізіологічні, психологічні і поведінкові прояви емоцій. У концептуалізації ВІДРАЗИ, яка вирізняється

інтегрованою психосоматичною і соціально-культурною природою, превалює метафтонімія і метонімія.

У кінодискурсі емоціям притаманні три власні профілі: вербальний, невербальний, кінематографічний. Перший містить лексеми, що виражають, називають, описують емоцію; елементи експресивного синтаксису; прямі й непрямі мовленнєві акти експресиви. У невербальних профілях негативних емоцій спільними проявами є мімічні, кінесичні та фонаційні. У кінематографічних профілях – план, ракурс, звукові й світлові ефекти. Актуалізації негативних емоцій найбільш властиві мімічний компонент і план, що представлені в переважній кількості різновидів моделей. Для актуалізації гніву характерним є також залучення фонаційного компонента й ракурсу, страху – кінесичного компонента та звукового ефекту, суму – світлових і звукових ефектів, відрази – кінесичного компонента й ракурсу. Уживання вербального компонента не є характерним для актуалізації гніву, страху та суму, на відміну від відрази, якій більше властиве залучення компонентів вербальної семіотичної системи, порівняно з іншими емоціями.

Актуалізація негативної емоції відбувається відповідно до восьми моделей мультисеміозису, які диференційовано за статичним і динамічним критеріями. Відповідно до першого за кількістю гетеросеміотичних засобів виокремлено дво- та трикомпонентні комбінаторні моделі; за якістю актуалізованих емотивних смислів – конвергентні й дивергентні моделі; за промінантністю однієї із семіотичних систем – паритетні та непаритетні моделі. За динамічним критерієм одночасного/послідовного залучення елементів різних семіотичних систем виділено синхронні й консеквентні моделі.

Для актуалізації емоцій гніву, страху та відрази характерне переважне уживання двокомпонентної, непаритетної, конвергентної, синхронної або консеквентної моделей, в той час як у мультисеміозисі суму домінують двокомпонентна, непаритетна, конвергентна, синхронна моделі.

Застосований когнітивно-комунікативний лінгвосеміотичний підхід, розроблена методика аналізу й отримані результати засвідчують становлення нового напрямку лінгвістичних досліджень – когнітивно-прагматичної емотивної лінгвістики кіно, спрямованої на вивчення ролі емоцій у процесі смислотворення та визначення механізмів актуалізації емоцій у кінодискурсі.

Ключові слова: емоція, кінодискурс, мультимодальність, мультисеміотичність, гнів, страх, сум, відраза, вербальний, невербальний, кінематографічний семіотичні ресурси.

ABSTRACT

Krysanova T. A. Actualization of Negative Emotions in Cinematic Discourse: Cognitive, Communicative, and Semiotic Aspects. - Manuscript.

Dissertation for the Doctor of Science Degree in Philology: Speciality 10.02.04 – Germanic Languages. V. N. Karazin Kharkiv National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2020.

The paper focuses on the study of negative emotions in English feature cinematic discourse from the cognitive-discursive perspective. It offers the integrative methodological framework that combines cognitive pragmatic with socio-semiotic and multimodal dimensions of meaning-making. The paper defines negative emotions in cinematic discourse as emergent discursive constructs resulting from the multiseiosis of verbal, nonverbal, and cinematic semiotic resources. The actualization of anger, fear, sadness, and disgust in cinematic discourse is based on their biological, psychological, neurophysiological, and sociocultural characteristics.

Feature cinematic discourse is a complex integral socially and culturally conditioned mental-communicative phenomenon, multiseiotic and multimodal in its nature. The multiseiotic nature of cinematic discourse lies in the integration of verbal, nonverbal, and cinematic semiotic systems in the process of emotive meaning-making, while the multimodal aspect focuses on the integration of visual

and acoustic modes in emotive meaning-making. Modes are the film “information channels” that take an active part in meaning-making and are related to sensory modality. Each mode employs semiotic resources – verbal, nonverbal, and cinematic, which are socially conditioned meaning-making resources. Components of verbal, nonverbal, and cinematic semiotic systems interact through visual and acoustic modes.

The actualization of negative emotions in cinematic discourse occurs on two stages of their semiosis. The primary semiosis takes place in the screenplay, where the signs of each semiotic system receive their linguistic interpretation as the intended diegetic communication. The screenplay contains a scheme of verbal, nonverbal, and cinematic actions, presented in temporal and spatial dimensions of film. Secondary semiosis takes place in the film diegetic space by the interaction of verbal, nonverbal and cinematic semiotic resources through visual and acoustic modes.

A pragmatic-semiotic model of communication in cinematic discourse includes the mediated interaction of collective author (screenwriter, director, producer, actors, etc.) and collective recipient (audience); it is enabled by the shared construal of the world and aimed at emotive meaning-making by integrating verbal, nonverbal, and cinematic semiotic resources through visual and acoustic modes.

Cognitive-discursive approach to the study of emotions focuses on the peculiarities of their construction in the social interaction. The emotive meaning-making in cinematic discourse is the on-line mental activity of ascribing emotive meaning to linguistic and non-linguistic units in a diegetic communicative situation, based on the principles of dynamism, interactivity, embodiment, integration of heterogeneous semiotic systems. In cinematic discourse, potential intersubjectivity underlies emotive meaning-making; it is based on the collective author’s assumption that the collective recipient is able to share their joint attention and reconstruct their joint emotion as a result of deferred intersubjective interaction.

In the cognitive-semiotic perspective, emotion is defined as an emergent discursive interactive construct resulting from the conceptual integration, according to which each semiotic resource is a mental input space. Information from each mental space is projected into a mixed space, where it intersects and interacts, forming an emergent blend of emotive meaning.

The comprehensive methodology applied in the research enables to reveal the conceptual features of anger, fear, sadness, and disgust; determine verbal, nonverbal, and cinematic profiles of negative emotions; and define the multisemiotic mechanism of negative emotions actualization, implemented by verbal, nonverbal, and cinematic semiotic resources through visual and acoustic modes.

Emotions of anger, fear, sadness, and disgust are rooted in the relevant concepts, verbalized by elements of lexical-semantic fields “Anger”, “Fear”, “Sad”, and “Disgust”. In cinematic discourse, ANGER, FEAR, and SADNESS are conceptualized mainly by metaphors, as well as metonymies, where their correlative domains cover physiological, psychological, and behavioral manifestations of emotions. However, in the conceptualization of DISGUST, which is characterized by the integrated psychosomatic and socio-cultural nature, metaphonymy and metonymy prevail.

In cinematic discourse, negative emotions reveal their specific verbal, nonverbal, and cinematic profiles which comprise a set of components of each semiotic system unique for each emotion. Their verbal profiles include words which signify, denote, and describe emotions; expressive syntax forms; direct and indirect expressive speech acts. In nonverbal profiles of negative emotions, there are common mimic, kinetic, and prosodic semiotic components; in cinematic profiles, common are plan, camera angle, sound and light effects. Negative emotions are mostly actualized by mimic components and plan which are in the majority of models. In the actualization of emotions, there are also other components: prosodic components and the camera angle are typical of anger; kinetic components and the sound effect of fear; light and sound effects of sadness;

kinetic components and the camera angle are typical of disgust. The verbal component is more specific for disgust than for the actualization of anger, fear, and sadness.

In cinematic discourse, there are eight models of multisemiosis of negative emotions, which differ in static/dynamic perspective. In the static perspective, these models vary in quantity/quality/salient parameters. According to the quantity parameter, three-component and two-component combinatorial models are distinguished. The former contains verbal, non-verbal, and cinematic semiotic means. The latter model comprises the means of two semiotic systems: non-verbal and cinematic, since the image realized by the non-verbal semiotic resource through the visual mode is an integral part of film. According to the quality parameter, there are unidirectional or convergent and multidirectional or divergent models. The convergent model is a combination of semiotic resources that actualize the same emotive meaning, while the components of the divergent model contradict each other, realizing different emotive meanings. According to the salient parameter there are parity and non-parity models; in the first case, heterogeneous semiotic resources equally serve to denote the emotion, in the second one, preference is given to one of the semiotic resources.

In terms of film dynamics, depending on the time of negative emotions on-screen fixation, models fall into synchronous and consecutive ones according to the simultaneous or sequential use of different semiotic resources.

The emotions of anger, fear, and disgust are mostly actualized by two-component, non-parity, convergent, synchronous or sequential models; while in the cinematic realization of sadness two-component, non-parity, convergent, synchronous models prevail.

The comprehensive analysis of the multisemiotic mechanism of emotive meaning-making in cinematic discourse, the applied methodology and the obtained results pioneer a new field of linguistic research – cognitive-pragmatic emotive linguistics of film aimed at studying the role of emotions in the process of film

meaning-meaning and determining mechanisms of emotion actualization in cinematic discourse.

Key words: emotion, cinematic discourse, multimodality, multisemioticity, anger, fear, sadness, disgust, verbal, nonverbal, cinematic semiotic resources.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

Монографії:

1. **Krysanova T. A.** Multimodal Character of Cinematic Emotions. *Ukraine – Canada: Modern Scientific Studies: collective monograph (in three books)*. Book 3 / Eds. V. Bialyk, L. Gusak, A. Khudolii. Lutsk: Vezha-Druk, 2018. P. 77–85. (ISBN 978-966-940-167-0)

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

Статті у наукових фахових виданнях України:

2. **Крисанова Т. А.** Емоційний концепт: лінгвістичні підходи до вивчення. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. 2013. Вип. 33. С. 74–75.
3. **Крисанова Т. А.** Принципи когнітивної прагматики у вивченні дискурсивної актуалізації емоцій. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Карабіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2013. № 1071. Вип. 5. С. 25–30.
4. **Крисанова Т. А.** Негативно-оцінне висловлення в сучасній англійській мові: комунікативно-прагматичний та когнітивний аспекти. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2009. № 5. С. 413–417.
5. **Крисанова Т. А.** Комунікативно-прагматичні особливості мовленнєвого акту докору в сучасній англійській мові. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2010. № 7. С. 332–334.
6. **Крысанова Т. А.** Роль невербальных компонентов в экспликации отрицательной оценки. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2005. № 667. С. 21–24.

7. **Крисанова Т. А.** Основні підходи до розуміння поняття «кінодискурс». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки»*. 2014. № 4 (281). С. 98–102.

8. **Крисанова Т. А.** Природа експресивності в кінодискурсі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2014. № 1124. Вип. 78. С. 87–92.

9. **Крисанова Т. А.** Сучасний стан розвитку лінгвістики емоцій. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2014. № 1125. Вип. 79. С. 78–84.

10. **Крисанова Т. А.** Прототипічний сценарій як спосіб репрезентації емоцій в дискурсі (на матеріалі англомовного кінодискурсу). *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. 2015. Вип. 51. С. 48–51.

11. **Крисанова Т. А.** Образно-оцінні характеристики емоції СТРАХ в англомовному кінодискурсі. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету. Серія «Філологічні науки»*. 2016. Вип. 145. С. 151–155.

12. **Крисанова Т. А.** Функціональний стиль VS дискурс. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2016. №62. С. 188–190.

13. **Крисанова Т. А.** Семіотичні аспекти кінодискурсу. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна: Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2017. № 86. С. 23–31.

14. **Крисанова Т. А.** Інтерсуб'єктність емоцій в кінодискурсі. *Актуальні питання іноземної філології*. 2017. № 7. С. 96–103.

15. **Крисанова Т., Вербицька А.** Принципи лінгвістичного конструювання емоцій у дискурсі. *Лінгвістичні студії / Linguistic Studies*. 2018. № 36. С. 55–60.

(Особистий внесок здобувача: участь у формулюванні задач дослідження, розробці методики якісного дослідження, інтерпретації результатів).

16. **Крисанова Т. А.** Концептуальні ознаки емоції СУМ в англomовній картині світу. *Актуальні питання іноземної філології*. 2018. № 9. С. 106–112.

17. **Крисанова Т. А.** Лінгвістика кіно: етапи становлення і тенденції розвитку. *Вісник Херсонського державного університету. Серія «Германістика та міжкультурна комунікація»*. 2019. № 1. С. 192–196.

18. **Krysanova T.** Constructing negative emotions in cinematic discourse: a cognitive-pragmatic perspective. *Cognition, Communication, Discourse*. 2019. № 19. С. 55–77.

19. **Крисанова Т., Шевченко І.** Інтерсеміозис негативних емоцій у кінодискурсі: психолінгвістичний ракурс. *Psycholinguistics. Психолінгвістика. Психолінгвістика*. 2019. № 25 (2). С. 117–137. (журнал індексований у Web of Science). (Особистий внесок здобувача: участь у формулюванні задач дослідження, розробці методики якісного дослідження, інтерпретації результатів статті).

Статті в наукових періодичних виданнях інших держав:

20. **Крысанова Т. А.** Эмоции в когнитивном аспекте: основные подходы к изучению. *Новые парадигмы и новые решения в когнитивной лингвистике*. 2013. № 2. С. 36–38.

21. **Krysanova T.** Music in construing cinematic emotions: intersemiotic aspect. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2019. VII(56). Issue 190. P. 28–31.

22. **Krysanova T.** Multimodal Construction of Fear in Film. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2019. VII (59), Issue 195. P. 34–38.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

23. **Крисанова Т. А.** Модальність гніву в англomовному кіно дискурсі
// Мови професійної комунікації: лінгвокультурний, когнітивно-

дискурсивний, перекладознавчий та методичний аспекти : матеріали II міжнар. наук.-практ. конф. (16 квітня 2015 р.). Київ, 2015. С. 32.

24. **Крисанова Т. А.** Прототипічний сценарій емоції ГНІВ в англomовному кінодискурсі // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : тези доп. XIV наук. конф. з міжнар. участю (27 березня 2015 р.). Харків, 2015. С. 99–100.

25. **Крисанова Т. А.** Емоції в кінодискурсі: основні тенденції дослідження // Когнітивно-прагматичні дослідження професійних дискурсів : матеріали V наук. конф. з міжнар. участю (19 березня 2016 р.). Харків, 2016. С. 49–51.

26. **Крисанова Т. А.** Інтерсуб'єктна природа утілення емоцій в англomовному кінодискурсі // Когнітивно-прагматичні дослідження професійних дискурсів : матеріали VI наук. конф. з міжнар. участю (17 березня 2018 р.). Харків, 2018. С. 48–51.

27. **Крисанова Т. А.** Креолізований vs полікодовий vs мультимодальний // Виклики та парадокси соціальної взаємодії в постмодерному світі: лінгвістичний та психологічний аспекти : матеріали I міжнар. наук.-практ. конф. (11–12 квітня 2019 р.). Луцьк, 2019. С. 41–44.

28. **Крисанова Т. А.** Емоція відрази в англomовному кінодискурсі: лінгвoseміотичний аспект // Когнітивно-прагматичні дослідження професійних дискурсів : матеріали VII всеукр. наук. конф. (21 березня 2020 р.). Харків, 2020. С. 66–69.

29. **Крысанова Т. А.** Кинематографические средства выражения гнева в англоязычном кинодискурсе // Семантика и прагматика языковых единиц : тезисы докладов междунар. науч. конф. (11–12 мая 2015 г.). Минск, 2015. С. 116–117

30. **Krysanova T. A.** The construction of emotion meaning in cinematic discourse (using source material from the film *Bitter Harvest*) // Ukraine – Canada : The Materials of the First International Scholarly and Practical Congress on Canadian Studies (June 21–24, 2018). Луцьк, 2018. Р. 210–213.

31. **Krysanova T. A.** The multimodal representation of sadness and disgust in cinematic discourse // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : тези доп. XIX наук. конф. з міжнар. участю (7 лютого 2020 р.) Харків, 2020. С. 69–70.

**Наукові праці, які додатково відображають
наукові результати дисертації:**

32. **Крисанова Т. А.** Нелінгвальні засоби передачі негативних емоцій в англomовному кінодискурсі. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки»*. 2015. № 3 (304). С. 145–150.

33. **Крисанова Т. А.** Когнітивна метафора і когнітивна метонімія гніву в англomовному кінодискурсі. *Актуальні питання іноземної філології*. 2015. № 2. С. 109–116.

34. **Крисанова Т. А.** Номінативний простір емоції *СТРАХ* в англomовному кінодискурсі. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2015. № 55. С. 203–210.

35. **Krysanova T. A.** Cinema. *Англо-український тематичний словник* / ред. Є. І. Гороть. Луцьк, 2015. С. 165–168. (ISBN 978-617-7272-19-8)

36. **Крисанова Т. А.** Кіно. *Українсько-англійський тематичний словник* / ред. Є. І. Гороть. Луцьк, 2017. С. 141–144. (ISBN 978-966-940-062-8)

37. **Krysanova T. A.** Cinematic discourse as a polycoded and multimodal phenomenon. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. Серія «Філологія. Педагогіка». 2017. № 9. С. 14–17.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
 РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ НЕГАТИВНИХ ЕМОЦІЙ В АНГЛОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ.....	34
1. 1. Принципи вивчення негативних емоцій у кінодискурсі.....	34
1.1.1. Підходи гуманітарних студій.....	34
1.1.2. Підходи лінгвістики емоцій.....	59
1.1.3. Підходи лінгвістики кіно.....	69
1.2. Кінодискурс як середовище актуалізації емоцій.....	79
1.2.1. Поняття кінодискурсу в сучасній лінгвістиці.....	80
1.2.2. Кіносценарій як когнітивна основа кінофільму.....	89
1.2.3. Семіотичні аспекти кінодискурсу.....	92
1.2.4. Учасники кінодискурсу.....	105
1.3. Мультимодальні та мультисеміотичні засади актуалізації негативних емоцій у кінодискурсі.....	109
Висновки до розділу 1.....	113
 РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЯ І МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ НЕГАТИВНИХ ЕМОЦІЙ В АНГЛОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ....	116
2.1. Когнітивно-комунікативні засади мультисеміозису негативних емоцій у кінодискурсі.....	116
2.1.1. Когнітивно-семіотичні аспекти конструювання емоцій у кінодискурсі	116
2.1.2. Принципи конструювання емоцій у кінодискурсі.....	125
2.2. Семіотичні ресурси конструювання емоцій у кінодискурсі.....	134
2.2.1. Вербальний семіотичний ресурс.....	135
2.2.2. Невербальний семіотичний ресурс.....	139
2.2.3. Кінематографічний семіотичний ресурс.....	144

2.3. Емоції як результат концептуального блендінгу в кінодискурсі..	156
2.4. Моделі мультисеміозису негативних емоцій у кінодискурсі.....	159
2.5. Матеріал і методики дослідження актуалізації негативних емоцій в англomовному кінодискурсі.....	168
Висновки до розділу 2.....	174

РОЗДІЛ 3. КОГНІТИВНО-КОМУНІКАТИВНИЙ І СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ГНІВУ.....	178
3.1. Концептуальні ознаки гніву.....	178
3.2. Особливості актуалізації гніву в кінодискурсі.....	196
3.2.1. Вербальний профіль емоції гніву.....	197
3.2.2. Невербальний профіль емоції гніву.....	204
3.3.3. Кінематографічний профіль емоції гніву.....	210
3.3. Моделі мультисеміозису емоції гніву в кінодискурсі.....	216
Висновки до розділу 3.....	246

РОЗДІЛ 4. КОГНІТИВНО-КОМУНІКАТИВНИЙ І СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ СТРАХУ.....	250
4.1. Концептуальні ознаки страху.....	250
4.2. Особливості актуалізації страху в кінодискурсі.....	267
4.2.1. Вербальний профіль емоції страху.....	268
4.2.2. Невербальний профіль емоції страху.....	275
4.3.3. Кінематографічний профіль емоції страху.....	281
4.3. Моделі мультисеміозису емоції страху в кінодискурсі.....	290
Висновки до розділу 4.....	323

РОЗДІЛ 5. КОГНІТИВНО-КОМУНІКАТИВНИЙ І СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ СУМУ.....	326
5.1. Концептуальні ознаки суму.....	326
5.2. Особливості актуалізації суму в кінодискурсі.....	342

5.2.1. Вербальний профіль емоції суму.....	342
5.2.2. Невербальний профіль емоції суму.....	347
5.2.3. Кінематографічний профіль емоції суму.....	352
5.3. Моделі мультисеміозису емоції суму в кінодискурсі.....	357
Висновки до розділу 5.....	378

РОЗДІЛ 6. КОГНІТИВНО-КОМУНІКАТИВНИЙ І СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ВІДРАЗИ.....380

6.1. Концептуальні ознаки відрази.....	380
6.2. Особливості актуалізації відрази в кінодискурсі.....	393
6.2.1. Вербальний профіль емоції відрази	393
6.2.2. Невербальний профіль емоції відрази.....	399
6.2.3. Кінематографічний профіль емоції відрази.....	404
6.3. Моделі мультисеміозису емоції відрази в кінодискурсі.....	410
Висновки до розділу 6.....	429

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....432

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 439

СПИСОК ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ.....478

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....480

ДОДАТКИ.....497

А. Список публікацій Т.А. Крисанової за темою дисертації.....	497
Б. Конфігурації семіотичних ресурсів актуалізації негативних емоцій в англomовному кінодискурсі.....	502
В. Глосарій термінів.....	508

ВСТУП

У дисертації досліджено когнітивно-комунікативні й лінгвосеміотичні характеристики емоцій гніву, страху, суму, відрази та розроблено моделі їх актуалізації в сучасному англомовному кінодискурсі.

Емоції – складні психологічні стани або психічні події, спричинені або підтверджені фізичними процесами в мозку або тілі й, такі, що можуть бути пояснені подіями у фізичному світі [212]. Питання емоцій та емоційності є предметом наукових розвідок у царині різних наук. Філософи розглядають емоцію як переважно пов'язану з душею [9; 63; 114; 151], відзначаючи, що проявом емоції слугує тіло [34; 37; 41; 163; 164].

Біологи й нейробіологи розуміють емоційні стани як результат еволюції, що сприяє пристосуванню до зовнішнього світу [6; 40], підкреслюють, що зв'язок емоції та тіла є основою раціонального прийняття рішень людиною [239; 240].

Визнаючи мотиваційний процес організаційним фактором свідомості, психологи виокремлюють фундаментальні або базові емоції [58; 289; 333; 360] і наголошують на їх телеологічності [347; 348], на зв'язку емоцій з соціальними і культурними факторами [196; 225; 372], акцентують увагу на взаємодії емоції та фізіологічної реакції на неї [24; 43; 109; 401], зазначають, що емоція є результатом осмислення ситуації й пов'язана з її оцінкою [203; 264; 265].

Представники соціального конструктивізму трактують емоції як соціальні конструкти, котрі не існують незалежно від людини та закорінені в соціальному досвіді. Із погляду теорії конструйованих емоцій [212], мозок має вроджену здатність концептуалізувати емоції; вони є результатом ментальної категоризації досвіду: емоції – це конструкти фізичного світу, а не реакції на нього [339].

Нейробіологічна, психологічна та соціально-культурна значущість емоцій визначає їх непересічну роль у процесі комунікації, що підтверджено

сучасними лінгвістичними розвідками в царині емоцій. Сфера емоційного в комунікації дедалі більше привертає увагу дослідників у традиційних і нових ракурсах: із погляду лексикології, семантики та прагматики [184; 185; 216; 259; 261; 327], текстолінгвістики [35; 174; 354], когнітивної лінгвістики, когнітивної поетики і лінгвоконцептології [20; 29; 47; 48; 298; 342; 412], теорії дискурсу [36; 67; 68; 154; 155; 158; 200; 341], соціально-семіотичного [257] та когнітивно-дискурсивного підходів [121; 122; 167; 178; 188; 190; 250; 281; 282; 400].

Сучасному мовознавству притаманна, з одного боку, взаємодія й взаємопроникнення різних лінгвістичних підходів у дослідження мови, а з іншого – міждисциплінарність, залучення доробку суміжних галузей знань, причому все більший інтерес викликають прояви зв'язку мови та мислення з урахуванням позамовних факторів, де мова як знакова система слугує ключем до людської думки й природи людської психіки [46]. Лінгвістика виходить із філософського трактування когніції на базі людського досвіду та системно-діяльнісного розуміння концептосфери, мовної свідомості, мовлення; спрямована на інтегральне вивчення ментальних і мовленнєво-комунікативних процесів [188]. Актуальні тенденції вітчизняної й зарубіжної науки спрямовано на залучення когнітивно-дискурсивного підходу для дослідження інтерактивного конструювання смислів («meaning-making») [260] на принципах утілення, інтерактивності, інтерсуб'єктивності та закоріненості [33; 417; 418]. Когнітивно-дискурсивна парадигма синтезує когнітивні й комунікативні мовні характеристики, де перші розкриваються в концептах, що слугують організації людського досвіду, а другі – у схемах використання мови, ведення дискурсу та створення тексту [103].

Дискурс як мисленнєво-мовленнєвий феномен є в широкому сенсі діалогічним, інтенційним й інтеракціональним та адресатним як за наявності індивідуального, так і колективного «розмитого» адресата [103]. Лінгвістика XXI ст. розглядає дискурс у когнітивно-прагматичному вимірі, фокусуючись на контекстно зумовленому конструюванні смислів (construal of meaning-in-

context) [228; 377]. Ґрунтуючись на інтерактивній моделі комунікації, когнітивно-прагматичні дискурсивні студії наголошують на ролі комунікантів у смислотворенні, на їхніх спільних знаннях (shared knowledge) тощо [271; 287].

Інтересом новітніх лінгвістичних досліджень до смислотворення в семіотично гетерогенних дискурсах [234; 352; 408] зумовлено наше звернення до негативних емоцій у кінодискурсі й розгляд механізмів смислотворення лінгвальними та нелінгвальними засобами з акцентом на характері їх взаємодії. При цьому кінодискурс трактовано як складний цілісний соціально й культурно зумовлений мультимодальний мисленнєво-комунікативний феномен, який уключає позафільмові події (соціальні, прагматичні, історичні тощо умови створення фільму) та дієгетичні події власне кінофільму та виникає в результаті інтеракції між колективним автором і реципієнтом. Колективний автор – сценарист, режисер, оператор, актор та ін. – усвідомлено створює мультимодальне висловлення, під яким розуміють інтендовану дію, спрямовану на актуалізацію смислу за допомогою рухомого зображення на екрані [383]. Колективний реципієнт кінодискурсу – це цільова аудиторія, на яку розраховано фільм, глядачі, чії етнічні, соціально-культурні та інші характеристики беруть до уваги у створенні кінофільму.

Результати вивчення лінгвосеміотичних, когнітивних, комунікативних аспектів смислотворення в кінофільмі [214; 215; 222; 300; 402; 403; 407; 413] засвідчують становлення окремого напрямку науки – лінгвістики кіно. Якщо когнітивний вектор її аналізу зосереджено на тому, яким чином фільм викликає певну емоцію в глядача, то лінгвосеміотичний – на тому, як емоцію репрезентовано у фільмі [257; 258]. При цьому в мультимодальних лінгвістичних студіях найбільш актуальною проблемою стає специфічна взаємодія різних семіотичних ресурсів комунікації в певних соціальних контекстах [217; 246; 342; 337].

Відмінна риса нашої розвідки емоцій кінодискурсу – обраний когнітивно-прагматичний лінгвосеміотичний підхід до їх розуміння. Ураховуючи попередні набутки, це дає підставу сформулювати **гіпотезу дослідження**, за якою емоція в кінодискурсі – це емерджентний дискурсивний конструкт, результат інтерактивного конструювання засобами вербальної, невербальної й кінематографічної семіотичних систем за посередництвом аудіального та візуального модусів. Кожну базову негативну емоцію актуалізовано за специфічними моделями взаємодії гетерогенних семіотичних ресурсів відповідно до семіотичної природи кінодискурсу. Когнітивно-прагматичний лінгвосеміотичний аналіз механізмів смислотворення емоцій у кіно зумовлює становлення нового напрямку досліджень, а саме *когнітивно-прагматичної емотивної лінгвістики кіно*.

Системність і комплексність дослідження емоцій в англomовному кінодискурсі зумовлює обрання **теоретико-методологічної бази**, яка ґрунтується на основоположних принципах неофункціоналізму, експланаторності, антропоцентризму та експансіонізму науки (О. С. Кубрякова) й поєднує когнітивно-дискурсивний, зокрема прагматичний, і лінгвосеміотичний підходи, що уможлиблює вивчення вербальних, невербальних та кінематографічних засобів конструювання смислу в кінодискурсі.

Теоретичною основою дисертації слугують положення, доведені у фундаментальних розробках у галузях:

- когнітивної прагмалінгвістики [14; 147; 188; 190; 192; 228; 362; 377; 391];
- теорії дискурсу [67; 68; 122; 186; 187; 189; 191; 244; 245, 376];
- лінгвоконцептології, зокрема концептуальної метафори й метонімії [15; 20; 21; 29; 47; 48; 71; 103; 209; 279; 298; 299; 316; 317; 412];
- семіотики та лінгвосеміотики [115; 116; 117; 118; 142; 154; 155; 158; 251; 280; 336; 338];

- мультимодальності й мультисеміотичності, де перше тлумачать як комунікацію за різними каналами (аудіальним і візуальним) а друге – як комплементарне оперування кількома семіотичними системами [207; 214; 215; 302; 304; 305; 321; 332; 344; 343; 413];

- теорії кіно [219; 221; 241; 227; 277; 356; 357; 358; 359; 388; 414];

- теорії концептуальної інтеграції [255; 256];

- теорії інтерсуб'єктивності – конститутивної властивості дискурсивних практик, заснованої на спільності матеріальної й нематеріальної культури, де інтерактивне конструювання смислів пояснено через обмін знаннями між комунікантами (shared knowledge) [223; 284; 346; 417; 418].

Новітні підходи до семіозису як базового інструменту процесів пізнання і спілкування, розуміння і позначення, здійснюваного інтерпретатором [51, с. 36] фокусують увагу на мультисеміозисі (multisemiosis) – комплементарному оперуванні кількох семіотичних систем, які паралельно утворюють смисли в одному і тому ж контексті [332]. Зокрема, дослідники розкривають мультисеміотичність вербального й візуального конструювання гумору в газетних коміксах [368] друкованого і відео маркетингу й реклами [350; 399; 286]; вивчають мультисеміотичне конструювання ідентичності в гіпертексті [328], при цьому у фокусі уваги науковців останніх років – механізми спільного координованого конструювання смислів різними семіотичними системами. Мультимодальність трактують як інтегральне використання різних модусів у процесі соціального семіозису [233; 304; 305; 328], що фокусується на взаємодії лінгвальних елементів з іншими семіотичними ресурсами, головним чином візуальними та акустичними у процесі смислотворення, забезпечуючи трактування відносин, які можуть бути встановлені між ними для досягнення комунікативної мети [337]. Наукові розвідки з'ясовують способи мультимодальної реалізації метафор і метонімії у кінофільмах [233], здійснюють прагмасеміотичний аналіз мультимодальних дискурсів [328].

Актуальність теми дослідження зумовлена новим міждисциплінарним ракурсом аналізу негативних емоцій гніву, страху, суму, відрази в англomовному кінодискурсі, що відповідає спрямованості сучасної лінгвістики до інтеграції понять і методів суміжних наук та зумовлено сплеском наукового інтересу до визначення евристичних й онтологічних характеристик мультимодальних дискурсів. Нагальна потреба цієї наукової розвідки посилена необхідністю виопрацювання механізмів мультисеміозису емотивних смислів і їх мультимодальної актуалізації в кінодискурсі, зокрема визначення взаємодії вербальних, невербальних та кінематографічних семіотичних ресурсів, що дає змогу започаткувати новий когнітивно-прагматичний лінгвосеміотичний підхід і слугує становленню нової галузі дискурсології – когнітивно-прагматичної емотивної лінгвістики кіно.

Мета дослідження полягає у встановленні когнітивно-прагматичних і лінгвосеміотичних характеристик емоцій гніву, страху, суму, відрази в англomовному кінодискурсі та визначенні механізмів їх конструювання й моделей актуалізації вербальними, невербальними та кінематографічними засобами.

Обрана мета передбачає виконання таких **завдань**:

- критично узагальнити витлумачення негативних емоцій у лінгвістиці й суміжних науках;
- уточнити розуміння кінодискурсу в лінгвістичному вимірі та схарактеризувати його основні параметри як мультисеміотичного й мультимодального утворення;
- розробити інтегровану прагмасеміотичну модель комунікації в кінодискурсі;
- з'ясувати когнітивно-семіотичні принципи конструювання негативних емоцій у кінодискурсі та визначити поняттєві, ціннісні, образні (метафорично й метонімічно концептуалізовані) складники концептів емоцій ГНІВ, СТРАХ, СУМ, ВІДРАЗА та способи їх актуалізації в англomовному кінодискурсі;

- розробити інтегровану методику дослідження механізмів мультисеміозису негативних емоцій у взаємодії вербальних, невербальних, кінематографічних ресурсів і їх мультимодальної актуалізації в англomовному кінодискурсі;

- установити інвентар різносистемних ресурсів актуалізації гніву, страху, суму, відрази й визначити вербальний, невербальний і кінематографічний профілі кожної з емоцій в англomовному художньому кінодискурсі;

- виявити специфіку взаємодії різних семіотичних ресурсів актуалізації емоцій і структурувати дво- й трикомпонентні, паритетні та непаритетні, конвергентні й дивергентні, синхронні та консеквентні моделі мультисеміозису кожної з базових негативних емоцій і різновиди цих моделей в англomовному кінодискурсі.

Об'єкт нашого дослідження – емоції гніву, страху, суму й відрази, актуалізовані в комунікативних ситуаціях сучасного англomовного художнього кінодискурсу.

Предметом є когнітивно-прагматичні й лінгвосеміотичні характеристики емоцій гніву, страху, суму, відрази, механізми їх мультисеміозису та моделі актуалізації в англomовному кінодискурсі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до плану комплексної наукової теми кафедри ділової іноземної мови та перекладу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Професійні і художні дискурси у когнітивно-комунікативному вимірі», затвердженої вченою радою факультету іноземних мов 14.12.2018 р., протокол № 14.

Матеріал аналізу становлять 4000 епізодів – контекстів вербальної, невербальної й кінематографічної актуалізації емоцій гніву, страху, суму та відрази (по 1000 кожної), виокремлених за методом суцільної вибірки з різножанрових англomовних художніх кінофільмів і відповідних їм кіносценаріїв. Одиницею аналізу є мультимодальне висловлення.

Методологічні засади дослідження зумовили вибір та застосування комплексної методики, яка інтегрує загальнонаукові, загальнолінгвістичні й спеціальні лінгвістичні **методи**, що дають змогу виявити специфіку негативних емоцій у кінодискурсі. Використання загальнонаукових методів (індукції, дедукції, аналізу та синтезу) уможлиблює виявлення основних ознак негативних емоцій у кінодискурсі й виокремлення семіотичних ресурсів, залучених для конструювання емотивного смислу. Загальнолінгвістичні методи дослідження включають методи когнітивної та комунікативної лінгвістики, семіотики й лінгвопрагматики.

Також застосовано методи дефініційного та поняттєвого аналізу лексикографічних джерел (для встановлення поняттєвого змісту негативних емоцій), компонентного аналізу (для з'ясування семного складу лексем – номінацій концептів ГНІВ, СТРАХ, ВІДРАЗА, СУМ), польового структурування номінацій концептів у вигляді ЛСП (для визначення їх семантичного простору), концептуального перехресного мапування (для визначення метафоричних засобів номінації концептів), методику ментальних просторів Ж. Фоконьє та М. Тернера (для з'ясування механізмів конструювання негативних емоцій у кінодискурсі); інтенційний аналіз (для прагматичної характеристики ситуацій кінодискурсу), мультимодальний аналіз дискурсу (для опису комунікативних ситуацій актуалізації негативних емоцій), семіотичний аналіз (для виявлення вербальних, невербальних і кінематографічних семіотичних ресурсів та моделювання їх взаємодії в актуалізації негативних емоції в англомовному кінодискурсі).

Наукову новизну роботи визначено започаткуванням нового напрямку дискурсивних досліджень – когнітивно-прагматичної емотивної лінгвістики кіно на засадах когнітивно-прагматичного лінгвосеміотичного підходу. У роботі вперше:

1) емоції витлумачено як мультимодальний дискурсивний конструкт і розроблено інтегративну методологію аналізу, яка поєднує когнітивний та комунікативний (прагматичний) із соціально-семіотичним і

мультимодальним вимірами конструювання негативних емоцій в англomовному художньому кінодискурсі;

2) встановлено поняттєві, ціннісні, образні складники концептів емоцій ГНІВ, СТРАХ, СУМ, ВІДПРАЗА і способи їх актуалізації в англomовному кінодискурсі;

3) визначено когнітивно-семіотичні принципи актуалізації негативних емоцій у кінодискурсі та схарактеризовано вербальний, невербальний, кінематографічний профілі кожної з базових негативних емоцій в англomовному художньому кінодискурсі;

4) експліковано взаємодію ресурсів вербальної й інших семіотичних систем в актуалізації базових негативних емоцій у кінодискурсі та структуровано моделі мультисеміозису гніву, страху, суму й відрази за статичним і динамічним прагмасеміотичними критеріями.

У роботі уточнено когнітивно-дискурсивне розуміння негативних емоцій, а також трактування кінодискурсу в лінгвосеміотичному вимірі.

Новизну дослідження узагальнено в таких положеннях, винесених на захист:

1. У когнітивно-дискурсивному вимірі емоції в кінодискурсі є емерджентним дискурсивним динамічним конструктором, ситуативно утвореним за принципами динамічності, утілення, інтерактивності й інтерсуб'єктивності; результатом мультисеміозису у взаємодії ресурсів вербальної, невербальної й кінематографічної систем. (Ре)конструювання емоції в кінодискурсі є ментальною діяльністю колективного автора та реципієнта, що спрямована на приписування емотивного значення мовним і немовним одиницям у певній дієгетичній комунікативній ситуації.

2. Художній кінодискурс є складним цілісним соціально й культурно зумовленим мисленнєво-комунікативним мультисеміотичним і мультимодальним феноменом. Його мультисеміотичність полягає в інтеграції засобів вербальної, невербальної та кінематографічної семіотичних систем у

процесі смислотворення, а мультимодальність – у поєднанні візуального й аудіального модусів актуалізації смислу.

3. Прагмасеміотична модель комунікації в кінодискурсі – складна система, що включає опосередковану та відкладену в часі взаємодію колективних автора й реципієнта, уможливлену спільністю картин світу та спрямовану на (ре)конструювання смислів у процесі інтеграції вербального, невербального й кінематографічного семіотичних ресурсів за посередництвом візуального та аудіального модусів. Взаємодія учасників кінодискурсу ґрунтується на потенційній інтерсуб'єктивності з опертям на презумпцію колективного автора, що колективний реципієнт спроможний концентрувати увагу на спільних моментах та в результаті відкладеної інтерсуб'єктивної взаємодії – реконструювати спільну емоцію.

4. Емоції гніву, страху, суму, відрази закорінені у відповідних концептах, вербалізованих елементами лексично-семантичних полів «Anger», «Fear», «Sad», «Disgust». У кінодискурсі ГНІВ, СТРАХ, СУМ концептуалізовано переважно метафорами, а також метоніміями, де корелятивні домени охоплюють фізіологічні, психологічні й поведінкові прояви емоцій. Натомість у концептуалізації ВІДРАЗИ, яка вирізняється інтегрованою психосоматичною і соціально-культурною природою, превалюють метафтонімія й метонімія.

5. Мультисеміозис базових негативних емоцій у кінодискурсі відбувається за моделями взаємодії вербальної, невербальної та кінематографічної семіотичних систем. Відповідно до статичного критерію серед моделей виокремлено: за кількістю гетеросеміотичних засобів – дво- і трикомпонентні комбінаторні моделі; за якістю актуалізованих емотивних смислів – конвергентні й дивергентні; за промінантністю однієї з семіотичних систем – паритетні та непаритетні моделі. Відповідно динамічного критерію одночасного/послідовного залучення елементів різних семіотичних систем виділено синхронні й консеквентні моделі.

6. У кінодискурсі емоціям притаманні три власні профілі: вербальний, невербальний, кінематографічний. Перший містить мовні й мовленнєві засоби реалізації негативних емоцій у кінодискурсі: лексеми, що виражають, називають, описують, непрямо актуалізують емоцію; елементи експресивного синтаксису – номінативні, еліптичні, парцельовані, інвертовані, «обірвані» речення, нерелевантні повтори, паузи хезитації; прямі та непрямі мовленнєві акти експресиви.

Спільними ознаками невербального профілю негативних емоцій є мімічні (відповідний погляд, вираз обличчя), кінесичні (характерні поза й рухи тіла) та фонаційні прояви емоцій (зміни гучності, тону, темпу мовлення). У кінематографічних профілях спільними є план – детальний/крупний/середній, ракурс – боковий/суб'єктивний, зйомка через плече, звукові ефекти – закадровий голос/дієгетична і недієгетична музика/драматичне мовчання, світлові ефекти – тьмяне світло/гра світла і тіні.

7. Відмінні ознаки емоцій гніву, страху, суму, відрази, актуалізованих в англomовному кінодискурсі, демонструють найбільшу розбіжність у невербальному та кінематографічному вимірах, а також у різних домінантних моделях мультисеміозису окремих емоцій.

7.1. Актуалізація емоції гніву вирізняється за невербальними проявами: мімічними («гнівний» погляд, вискалювання зубів, нахмурювання брів, стискання губ), кінесичними (агресивні/конвульсивні рухи); у мультисеміозисі гніву превалюють двокомпонентна, непаритетна, конвергентна, синхронна або консеквентна моделі.

7.2. В актуалізації емоції страху її невербальний профіль відображає як стенічну, так і астенічну форми страху й містить специфічні компоненти фонації – тремтячий/сиплий тембр, швидкий темп, міміки – широко розплющені/наповнені сльозами/заплющені очі, «заціпенілий» погляд, спотворене/нерухоме обличчя, кінесики – різкі хаотичні/агресивні рухи/тремтіння/нерухомість. Для мультисеміозису страху типовими є

двокомпонентні, непаритетні, конвергентні, синхронні або консеквентні моделі.

7.3. У невербальному профілі емоції суму домінують такі компоненти: мімічний – сумний/пильний погляд, наповнені сльозами/тьмяні/широко розплющені/заплющені очі, сумна посмішка; фонаційний – жалібний тон, уповільнення темпу, плач/ридання; кінесичний – похилена голова/притиснуті до обличчя руки, спазматичні рухи тіла. У мультисеміозисі суму переважає двокомпонентна, непаритетна, конвергентна, синхронна моделі.

7.4. Емоція відрази реалізована сфокусованим/«застиглим» поглядом, специфічною мімікою огиди, неконтрольованими рухами відштовхування, позою відхилення; збідненим інвентарем кінематографічних ресурсів. В англomовному кінодискурсі домінують двокомпонентна, непаритетна, конвергентна, синхронна або консеквентна моделі мультисеміозису відрази.

Теоретичне значення роботи зумовлено її внеском у дискурсологію, лінгвoseміотику, когнітивну лінгвістику й визначено започаткуванням нового напрямку мультимодальних студій – когнітивно-прагматичної емотивної лінгвістики кіно.

Результати дослідження розкривають когнітивно-прагматичні характеристики базових негативних емоцій і моделюють механізми мультимодальної взаємодії семіотичних засобів та їх актуалізації в англomовному кінодискурсі. Зокрема, вони поглиблюють надбання:

- когнітивної прагматики й теорії дискурсу (витлумачення кінодискурсу як процесу та результату мультисеміотичного й мультимодального смислотворення);
- когнітивної лінгвістики та теорії концептуальної інтеграції (визначення складників концептів емоцій ГНІВ, СТРАХ, СУМ, ВІДРАЗА і способів мультисеміотичної концептуалізації емоцій у кінодискурсі);
- лінгвістичної прагмасеміотики (з'ясування мультисеміотичного механізму конструювання негативних емоцій у взаємодії вербальних,

невербальних і кінематографічних ресурсів та способів їх мультимодальної актуалізації в англomовному кінодискурсі).

Практична цінність результатів і висновків дослідження полягає у можливості їх використання у викладанні курсів з лексикології англійської мови (розділ «Лексична семантика»), загального мовознавства (розділи «Мова і мислення», «Мова як знак»), спецкурсів із теорії мовної комунікації, дискурсології, лінгвoseміотики, лінгвістики кіно та когнітивної лінгвістики, у наукових розвідках магістрантів й аспірантів.

Апробацію результатів дисертації здійснено на двадцяти двох наукових і науково-практичних конференціях, серед яких двадцять – міжнародні: «Пріоритети германського і романського мовознавства» (Луцьк, 2014, 2015, 2016), «Новые парадигмы и новые решения в когнитивной лингвистике» (Одеса, 2013), «Мови професійної комунікації: лінгвокультурний, когнітивно-дискурсивний, перекладознавчий та методичний аспекти» (Київ, 2015), «Каразінські читання. Людина. Мова. Комунікація» (Харків, 2015, 2020), «Семантика и прагматика языковых единиц» (Минск, 2015), «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість» (Острог, 2015), «Сучасна філологічна наука в міждисциплінарному контексті» (Київ, 2015), «Мови і світ: дослідження та викладання» (Кіровоград, 2016), «Когнітивно-прагматичні дослідження професійних дискурсів» (Харків, 2016, 2018, 2020), «Cognitive Linguistics in Wroclaw Conference» (Wroclaw, 2016), «Україна і світ: діалог мов та культур» (Київ, 2017), «Intermedial and Multimodal Conversations on the Poetics of Verbal, Visual and Musical Texts» (Krakow, 2018), «Виклики і парадокси соціальної взаємодії в постмодерному світі: лінгвістичний та психологічний аспекти» (Луцьк, 2019), «Actual Problems of Science and Education APSE – 2019» (Budapest, 2019), «Philology and Linguistics in the Digital Age – 2019» (Budapest, 2019); на міжнародному конгресі з канадознавства (Луцьк, 2018) та всеукраїнській конференції «Лінгвістичні обрії XXI століття» (Херсон, 2019).

Публікації. Основні теоретичні положення й результати дисертації викладено в 37 наукових працях, серед яких – один розділ у колективній монографії, 18 статей у наукових фахових виданнях України, у тому числі одна – у виданні, індексованому у Web of Science; 3 – у закордонних спеціалізованих виданнях, 6 публікацій в інших виданнях, 9 тез доповідей на міжнародних наукових конференціях.

Особистий внесок здобувача в статтях у співавторстві полягає в розробці інтегрованої прагмасеміотичної моделі комунікації в кінодискурсі, виокремленні когнітивно-семіотичних принципів конструювання негативних емоцій у кінодискурсі, а також виявленні специфіки взаємодії різних семіотичних ресурсів актуалізації негативних емоцій і структуруванні моделей мультисеміозису кожної з базових негативних емоцій та різновидів цих моделей в англomовному кінодискурсі.

Обсяг та структура дисертації. Робота складається зі вступу, шести розділів із висновками, загальних висновків, бібліографії (418 наукових, 28 лексикографічних і 228 джерел ілюстративного матеріалу) та 3 додатків. Загальний обсяг роботи 22,12 авторських аркушів, обсяг основного тексту – 18,98. Робота містить 23 таблиці й 9 рисунків.

У *вступі* обґрунтовано вибір теми дисертації, визначено її актуальність, окреслено мету і завдання, виділено об'єкт і предмет дослідження, перераховано методи дослідження, розкрито наукову новизну, теоретичне і практичне значення отриманих результатів, сформульовано положення, що виносяться на захист, наведено відомості про апробацію результатів та структуру роботи.

У *першому* розділі «Теоретичні засади вивчення негативних емоцій в кінодискурсі» експліковано теоретичні засади роботи: визначено принципи вивчення негативних емоцій в кінодискурсі з позицій філософії, психології, лінгвістики емоцій і лінгвістики кіно; встановлено основні параметри і властивості кінодискурсу як процесу і результату актуалізації емоцій, виопрацьовано прагмасеміотичну модель комунікації в кінодискурсі.

У *другому* розділі «Методологія і методика вивчення негативних емоцій в англomовному кінодискурсі» обґрунтовано когнітивно-комунікативні і лінгвoseміотичні засади мультисеміозису негативних емоцій в кінодискурсі, виділено принципи мультимодального конструювання емоцій в кінодискурсі, схарактеризовано семіотичні ресурси актуалізації емоцій в кінодискурсі, запропоновано методику моделювання актуалізації негативних емоцій в кінодискурсі у взаємодії вербальних, невербальних і кінематографічних засобів, розроблено алгоритм дослідження.

У *третьому* розділі «Когнітивно-комунікативний і семіотичний аспекти актуалізації гніву» виділені концептуальні ознаки гніву, надано вербальний, невербальний і кінематографічний профілі гніву, структуровано моделі актуалізації емоції гніву вербальними, невербальними і кінематографічними засобами в англomовному кінодискурсі.

У *четвертому* розділі «Когнітивно-комунікативний і семіотичний аспекти актуалізації страху» схарактеризовано концептуальні ознаки страху, його вербальний, невербальний і кінематографічний профілі, побудовано мультисеміотичні моделі актуалізації емоції страху в англomовному кінодискурсі.

У *п'ятому* розділі «Когнітивно-комунікативний і семіотичний аспекти актуалізації суму» виявлено концептуальні ознаки суму, встановлено його вербальний, невербальний і кінематографічний профілі і змодельовано механізми мультисеміозису суму в кінодискурсі.

У *шостому* розділі «Когнітивно-комунікативний і семіотичний аспекти актуалізації відрази» встановлено концептуальні ознаки відрази, вибудовано вербальний, невербальний і кінематографічний профілі відрази, структуровано мультисеміотичні моделі актуалізації емоції відрази в кінодискурсі. У *загальних висновках* підведені підсумки роботи, окреслені перспективи дослідження.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НЕГАТИВНИХ ЕМОЦІЙ В АНГЛОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ

1.1. Принципи вивчення негативних емоцій у кінодискурсі

Дослідження негативних емоцій в кінодискурсі потребує розгляду основних їх характеристик з погляду гуманітарних наук і теорії кіно, що дозволяє виявити ознаки емоцій, релевантні для лінгвістичного аналізу.

1.1.1. Підходи гуманітарних студій

Емоції супроводжують людину все життя, збагачуючи її досвідом, що зумовлює важливість різнобічного вивчення емоційного аспекту ментальної сфери. Проблема емоцій і емоційного, яку намагаються вирішити в межах різних наукових парадигм – психології, лінгвістики, біології, філософії, логіки тощо, не тільки не втрачає своєї актуальності, але й набуває нових ракурсів і перспектив вивчення. Емоції постають як форми оцінного відображення дійсності (в парадигмі філософії) і як особливий пласт психіки (в парадигмі психології) [184, с. 9]. Разом з тим, приходить розуміння, що питання емоцій не можна вирішити тільки в межах окремої дисципліни, воно потребує залучення різних підходів, що уможливить пояснення взаємодії когнітивного, мовленнєвого, вольового, морального, культурного й соціального аспектів емоційної сфери людини.

Поняття «емоція» походить від «emovere» (Lat. «хвилювати»), що зумовлює сам характер цього психічного явища. Дефініції поняття «емоція», запропоновані з точки зору різних галузей наук, містять спільну ознаку трактування емоції як складного психологічного стану, що має такі властивості: 1) емоція – це «особливий тип неусвідомленої оцінки, що несе на собі відбиток нашого еволюційного та індивідуального минулого» [126, с. 33], в залежності від якої виділяють позитивні й негативні емоції [347]; 2) емоція «має виражене суб'єктивне забарвлення» [6, с. 180]; 3) вона

«пов'язана з порушенням або високим рівнем енергії» [423]; 4) «має нейрофізіологічний, нервово-м'язовий і чуттєвий аспекти» [55, с. 69]; 5) вона «пов'язана з інстинктами, потребами і мотивами» [111].

Дослідження емоцій у філософії здавна торкалися питань виділення емоцій як афективних станів, котрі розглядались у їх протиставленні до розуму, пов'язуючи виникнення емоцій з органами чуття, де емоції слугували передумовою усвідомлення потреб. Арістотель стверджував існування невід'ємного взаємозв'язку душі й тіла і зазначав, що душа є «все суще, знаряддя знарядь». Кожна емоція має свій об'єкт, що певним чином її матеріалізує. Емоційним переживанням відповідають відчуття задоволення і страждання, що приводить до відповідних тілесних реакцій [9, с. 371–448].

Емоції розглядали як причину душевних переживань, які призводять до страждань. Епікур вважав, що для отримання стану задоволення необхідно уникати емоцій, які порушують душевну рівновагу людини. Саме позбавлення від емоції за допомогою розуму спроможне, за Епікуром, привнести в життя людини відчуття спокою і задоволення [426]. Демокрит розрізняв задоволення і незадоволення як показники корисного і шкідливого для людини, де емоції відігравали шкідливу роль, протилежну щастю – особливому стану, пов'язаному з спокоєм і гармонією [426].

Емоціям як частині душі приписували керуючу функцію, в той час як виконавчу функцію відводили нервовій системі та м'язам. На думку Авіценни, керуюча дія емоції викликана оцінкою ситуації і супроводжується тілесними проявами і змінами у поведінці, причому воля разом із інтелектом здатні контролювати і регулювати емоції [334].

До важливих характеристик емоцій можна віднести їх залежність від розуму, оцінність і мимовільність. Підкреслюючи зв'язок емоцій з розумом, представники давньогрецької філософської школи стоїцизму наголошували на людській природі емоцій. Виділені ними емоції (в термінології стоїків – «афекти») пов'язані з поняттями доброго і поганого, що надає емоціям оцінного характеру. Емоції пов'язані з моральними цінностями – розумінням

суті добра і зла, шлях до моральної досконалості полягає у контролі емоцій [394].

Емоції пов'язані з процесами пізнання і мислення, оскільки саме пізнання своїх пристрастей і афектів дозволяє людині відчувати свободу повною мірою, а необхідність пізнання емоцій демонструє зв'язок розуму й емоції [163]. Виникнення емоцій зумовлене еволюційним характером; вони необхідні для виживання людини.

З матеріалістичної точки зору. Т. Гоббс розглядав емоції через нерозривний зв'язок душі й тіла як внутрішній рух від органів чуття до серця, потім до інших органів людини, що свідчить про зв'язок душі і тіла [37, с. 238]. Г. Гегель пов'язував афекти з фізіологічними проявами, а саме з кровоносною, серцево-судинною і нервовою системами [34]. Р. Декарт намагався розмежувати те, що на сучасному етапі розвитку теорії емоцій виділяють як «почуття і емоції», пов'язуючи пристрасті з тілом, а емоції – з душею. Якщо пристрасті, згідно Декарта, більше пов'язані з чуттєвими сприйняттям, то емоції є більш внутрішнім явищем, яке народжується в душі, спонукаючи людину до певних дій. У цьому полягає спонукальна функція емоцій, які змушують «душу людини бажати те, до чого вони готують її тіло» [41, с. 481–572].

Переживання емоції людиною характеризується певним дуалізмом, котрий полягає у поєднанні задоволення і страждання, що є поштовхом до виникнення емоцій. Згідно Дж. Локка, радість є задоволенням розуму від володіння благом, в той час як ненависть викликана думкою про страждання [114, с. 282]. Цей дуалізм зумовлює несвідомий характер емоцій, котрий полягає у тому, що розуму суб'єкта складно придушити емоцію як пристрасть, чуттєвий потяг. За І. Кантом, розум окреслює небезпеку і визначає значимість пристрастей, а зіткнення розуму з пристрастями виступає рушійною силою для діяльності людини, яка здатна спрямувати думки і дії людини в певному напрямку [63, с. 471].

Емоція як один із способів існування свідомості не тільки проектує афективні значення на світ, але й конструює його. І тому емоційне переживання не є свідомим явищем, інакше воно було б об'єктом розмірковування [151, с. 140–159]. З цією властивістю емоцій пов'язана їх прототипність, спроможність відчувати її людиною згідно певного сценарію. На думку Ж. П. Сартра, неможливо вийти з емоції, не пройшовши всі її етапи, оскільки людина в цей момент перебуває в особливому стані психологічної напруги [151].

Емоція пов'язана з об'єктом, що демонструє її інтенційність: емоції завжди спрямовані на щось або когось. Коли людина боїться – вона боїться чогось або когось, сердиться або любить – об'єкт цієї емоції завжди існує [151; 390, с. 12]. Б. Спіноза пояснював інтенційність емоції явищем генералізації, сутність якого полягає в тому факті, що річ, подібна до об'єкту емоцій, буде викликати схожу емоцію [164].

Проявом емоції слугує тіло, демонструючи відношення людини до світу. Тілесний прояв емоцій та їхня здатність до утілення зумовлені біологічною природою й зв'язком із закономірностями універсальних законів буття. Зв'язок емоцій з тілом реалізовано у здатності людини діяти в певних ситуаціях, що змушує розглядати людину як тіло, яке думає й відчуває, і сприяє виділенню базових або первинних емоцій (задоволення, незадоволення і бажання), котрі є основою для виникнення похідних емоцій [164].

Важливими для лінгвістичного опису є характерні ознаки, виділені представниками філософської думки, а саме: неусвідомлений характер емоцій і, відповідно, їхній зв'язок із тілом і очевидна утіленість; причина і наслідок, котрі відображені в певній сценарній послідовності реалізації емоції; суб'єктно-об'єктна спрямованість, яка зумовлює інтенційність емоцій, їхня мимовільність і оцінність. Емоції супроводжують діяльність і є джерелом діяльності, їх реалізація визначена когнітивними і вольовими

чинниками. Лінгвістика виходить із існування базових емоцій, які слугують основою для виникнення більш складних, комбінованих емоцій.

У біологічних теоріях емоційні стани розуміють як результат еволюції, що сприяє пристосуванню до зовнішнього світу [6; 40]. Як зазначає Ч. Дарвін, сучасна людина у гніві червоніє, важко дихає й стискає кулаки, що закорінене в первісному світі, коли будь-який гнів у людей спричиняв бійку, яка вимагала м'язових скорочень, і, відповідно, посиленого кровообігу й частого дихання [40]. З цим пов'язаний зв'язок емоцій з мімічними проявами, останнім Ч. Дарвін приписував комунікативне й адаптивне значення, що забезпечує інформацією про соціальну взаємодію і сприяють виживанню виду.

Адаптивна функція емоцій у процесі еволюції визнана і в психологічній науці [55]. Так, в основі психофізіологічних теорій емоцій лежить ідея нерозривного зв'язку емоцій із фізіологічними процесами. Тілесне збудження слідує безпосередньо за сприйняттям причини емоції. Подразник викликає фізіологічні зміни, котрі надсилають сигнали в людський мозок, що і провокує виникнення емоції [43, с. 308–309]. Емоції є результатом усвідомлення вазомоторних і судинно-рухових змін, які відбуваються в організмі людини [109], причому емоції є одночасно й фізіологічними реакціями на них [23]. Зокрема, за теорією мімічного зворотного зв'язку С. Томкінса, певна подія викликає активацію м'язів обличчя, що сприяє, в свою чергу, виникненню емоції [401]. Мімічний прояв емоцій, за П. Екманом [196], культурно опосередкований, хоча й зумовлений універсальними біологічними факторами. Це зосереджує увагу на функції свідомості в продукуванні емоції, акцентуючи на фізіологічних детермінантах емоцій і одночасній взаємодії емоції й фізіологічної реакції на неї.

Когнітивно-пізнавальні теорії емоцій виходять із поєднання суб'єктивних емоційних переживань індивіда з відображенням об'єктивного змісту, коли емоційна сфера людини визначається окремим від пізнавального

складником психіки, тож емоції формують «емоційний образ об'єктивного світу» [24, с. 9].

Нерозривний зв'язок емоцій з мисленням знайшов своє підтвердження й розвиток у когнітивних теоріях, в яких пізнавальний компонент емоційних переживань пов'язують із вегетативними процесами. Саме фактори автономного збудження й пізнання як його когнітивна інтерпретація і складають емоцію. Пізнання як визначальний компонент емоції зосереджує увагу на інтерпретації людиною інформації про зовнішній вплив, що пов'язує процес породження емоції з соціальною й ситуативною детермінованістю [373]. Це виводить на перший план поняття оцінки, що є суб'єктивною реакцією на емоційний стимул.

Оцінка, згідно теорії М. Арнольд, виступає пізнавальною детермінантою емоцій; процес оцінки є інтуїтивним і безпосереднім, несвідомим, миттєвим: людина спочатку миттєво оцінює ситуацію, а потім несвідомо емоційно реагує на неї [203]. Кожна емоція є результатом осмислення ситуації й пов'язана з її оцінкою [23]. Теорія когнітивного дисонансу теж підтверджує тезу про оцінний характер емоцій, котрі розглядають як наслідок оцінювання індивідом відповідності/невідповідності між очікуваним і реальним, результатом чого стають позитивні/негативні емоції [173].

З точки зору соціальної взаємодії особи емоції пов'язані з суб'єктивним оцінним сприйняттям; вербальною або невербальною поведінкою; фізіологічними змінами. Емоції виникають через оцінювання індивідом події як сприятливої або шкідливої для його інтересів; вони є функціональною реакцією індивіда (почуття задоволення/незадоволення) на навколишні ситуації й події, що впливає, у свою чергу, на вибір подальших дій. При цьому емоції викликає не сама ситуація, а значення, яке їй надає індивід [264].

Соціально-психологічні закономірності емоцій акцентують їхні різнобічні властивості:

- закон ситуційного змісту (The Law of Situational Meaning) – емоції зумовлюють ставлення людей до подій;
- закон причетності (The Law of Concern) – у кожній емоції прихована індивідуальна зацікавленість, мотив;
- закон очевидної реальності (The Law of Apparent Reality) – події сприймаються як реальні, і тому викликають емоції;
- закони зміни, звикання і порівняльних почуттів (The Laws of Change, Habituation and Comparative Feeling) – виникненню емоцій сприяють певні умови;
- закон гедонічної асиметрії (The Law of Hedonic Asymmetry) – людина швидше звикає до подій, які викликають позитивні емоції, в той час як звикання до негативних подій є більш тривалим;
- закон збереження емоційної значущості (The Law of Conservation of Emotional Momentum) – події здатні викликати емоції довгий період часу;
- закон прагнення до завершеності переживання (The Law of Closure) – людина прагне позбавитись від емоції, тому готова до дій;
- закон урахування наслідків (The Law of Care for Consequence) – емоція здатна викликати іншу емоцію, спрямовану на коригування першої;
- закон полегшення навантаження і збільшення ефекту (The Laws of Lightest Load and Greatest Gain) – якщо ситуація викликає сильні емоційні переживання, є тенденція переглянути значущість ситуації [265, с. 3–25].

Теоретики соціального конструктивізму акцентують залежність емоцій від соціальних правил, що робить їх соціальними конструктами. Вони наголошують на тому, що людина продукує емоції за допомогою фізичних властивостей тіла і діяльності мозку, ґрунтуючись на минулому досвіді. Хоча емоції є біологічно керованими природними явищами, вони здатні бути підпорядкованими соціальним правилам, керованими ними і тому соціально сконструйованими [212]. Конструювання емоцій відбувається з урахуванням культурних норм, власного досвіду людини й ситуційних чинників [324, с. 1–20; 372, с. 435–446; 383; 285]. Л. Барретт стверджує, що емоції не є

реакцією на світ, оскільки людина не є пасивним отримувачем сенсорних відчуттів, вона їх активно конструює. Ґрунтуючись на чуттєвому відчутті і минулому досвіді, людський мозок конструює емоційний смисл і «прописує» дію [212, с. 31].

Взаємозв'язок емоцій з мотивацією лежить в основі психоаналітичних теорій, сутність яких полягає в тому, що емоції людини пов'язані з несвідомими біологічними інстинктами і впливають на здатність людини діяти раціонально. Людина приймає свої рішення під несвідомим впливом емоцій, тому що емоції і розум є нероздільно пов'язані [177; 367].

У світлі нейробіологічної теорії емоції і тіло нерозривно пов'язані, і саме цей зв'язок є основою раціонального прийняття рішень людиною. Емоції розглядають як специфічний стан тіла, що зумовлює вплив на його фізіологічні процеси. «Соматичні маркери», за А. Дамасіо, є реакцією тіла на відчуття емоції і змушують людину діяти певним чином, демонструючи нерозривний зв'язок тіла і розуму. Вільних від емоцій рішень не існує, усвідомлена воля здатна лише оцінювати результати дії, засновані на емоціях, і готувати тіло до правильної емоційної реакції в майбутніх типових ситуаціях [240, с. 90–96]. Здатність людини мислити образами зумовлює утілення емоцій у кінодискурсі.

Згідно інформаційної теорії, мотиваційна зумовленість емоцій пов'язана зі ступенем задоволення потреб індивіда. Емоції з'являються як наслідок нестачі або надлишку інформації, необхідної для задоволення потреб. Разом із тим, емоції пов'язані не тільки з потребами і мотивацією, але й зі світоглядом індивіда. Найвищий етап емоційних проявів пов'язаний з узагальненими емоціями, аналогічними за рівнем узагальнення до світоглядних почуттів, що, в свою чергу, акцентує увагу на зв'язку емоцій з особистістю людини, її переконаннями і предметною сферою [149].

Комунікативні концепції виходять із того, що емоції мають певний зв'язок з раціональною поведінкою людини і наголошують на телеологічності емоцій, «функціонування яких підпорядковане цілі й

зазвичай оцінюється у відповідності до неї: як позитивні, якщо мета досягнута, і негативні, якщо для цього існують перешкоди» [348]. І тому виникнення емоцій є результатом свідомої або несвідомої оцінки, що спричиняє появу базової емоції [58, с. 29].

Зв'язок емоцій з соціальними і культурними факторами знаходиться в центрі функціональних і крос-культурних теорій. Згідно функціональної концепції, емоція є динамічним і взаємним зв'язком людини з навколишнім середовищем. Джерелом виникнення емоції можуть бути ступінь реалізації бажаних дій, соціальні відповіді або спогади про подібний досвід в минулому [409]. Представники крос-культурного напрямку припускають, що люди народжуються зі здатністю переживати, висловлювати й сприймати спільний для всіх народів основний ряд емоцій, тобто зі здатністю до універсальних емоцій [126]. Проте, існування основних емоцій передбачає, що у поєднанні з життєвим досвідом, особистим і соціокультурним оточенням вони створюють нескінченну кількість відтінків емоційного світу. Культури впливають на способи вираження, сприйняття й переживання емоцій. Мімічний прояв емоцій культурно опосередкований, хоча й зумовлений універсальними біологічними факторами. «Тільки наодинці з собою людина показує вроджені емоції, у той час як у суспільстві демонструє керовані вирази» [196, с. 22]. Універсальність емоцій передбачає, що базові емоції забезпечують культури тим фундаментом, з якого може починатися створення й формування інших емоцій.

У центрі вивчення теорії диференційних емоцій виступає окрема емоція як мотиваційний процес, що впливає на когнітивну сферу і поведінку людини як організуючий фактор свідомості. Структура емоцій базується на потрійному протиставленні: задоволення – незадоволення, збудження – заспокоєння, напруга – розслаблення, що, відповідно, впливає на розподіл емоцій на позитивні та негативні [31]. На основі інстинктів, притаманних як людині, так і тваринам, В. Мак-Дугаллом було виявлено сім базових емоцій: страх, відраза, подив, гнів, покірність, самосхвалення, ніжність [333]. Кожній

емоції, на думку Р. Плучика, відповідає певний фізіологічний і експресивно-поведінковий комплекс. Первинні або базові емоції можуть формувати більш складні, вторинні емоції, шляхом їх поєднання [360].

Представники теорії диференційних емоцій вважають джерелом емоцій нейронні й нервово-м'язові, афективні й когнітивні активатори. Основу психологічної теорії, запропонованої К. Ізардом, складають ключові тези, котрі підкреслюють основні принципи виділення базових емоцій:

- основну мотиваційну систему утворюють десять фундаментальних емоцій;
- кожна з цих емоцій має свій мотиваційний складник;
- фундаментальні емоції, такі як радість, сум, гнів або сором, переживаються по-різному; вони по-різному впливають на когнітивну сферу й на поведінку людини;
- емоційні процеси взаємодіють з «драйвами», з гомеостатичними, перцептивними, когнітивними і моторними процесами;
- ці процеси впливають на перебіг емоцій [56, с. 63–64].

Критичне узагальнення наведених підходів уможливило виділити характерні ознаки емоцій, релевантні для лінгвістичного аналізу:

1. Емоції виникли в результаті еволюційно-біологічних процесів і пов'язані з інстинктами. Розмаїття їхніх проявів і форм є результатом еволюції.
2. Емоції нерозривно пов'язані з фізіологічними процесами, котрі відіграють вирішальну роль у процесі породження емоції. Цей взаємозв'язок реалізований одночасною взаємодією емоції і фізіологічної реакції на неї. Емоція завжди утілеснена, що зумовлено універсальними біологічними факторами.
3. В основі емоційних процесів лежить мотивація, а мотиваційний процес не тільки впливає на когнітивну сферу і поведінку людини, але й виступає організуючим фактором свідомості, що зумовлює існування фундаментальних/базових емоцій.

4. Емоції ґрунтуються на оцінці задоволення потреб індивіда, котра виступає пізнавальною детермінантою емоцій. За допомогою емоції індивід оцінює рівень задоволення своїх потреб, а також характер взаємодії з навколишнім середовищем. Відповідно до оцінного аспекту емоції диференціюються на позитивні й негативні.

5. Емоції соціально детерміновані, що забезпечує зв'язок людини з навколишнім середовищем і зумовлює здатність емоції бути конструйованими людиною.

6. Емоції нерозривно пов'язані з мисленням і виступають основним мотивом сприйняття або несприйняття інформації з навколишнього світу. Таким чином реалізовано здатність поєднувати емоційні переживання індивіда з відображенням об'єктивного світу.

7. Емоції опосередковані культурними факторами і підпорядковані соціо-культурним правилам. У той же час саме культура впливає на способи сприйняття і реалізації емоцій.

Підсумовуючи ці ознаки і наведені вище положення, у нашій роботі визначаємо *емоцію як психофізіологічний стан, котрий ґрунтується на оцінній діяльності, є ситуативно й соціально зорієнтованим і об'єднує всі чуттєво-мотиваційні процеси, пов'язані з процесом переживання – афекти, емоційні стани, почуття, які володіють здатністю до конструювання й утілення і мають позитивну або негативну спрямованість.*

Базові емоції. Проблема класифікації емоцій і виділення первинних або базових емоцій була предметом наукових розвідок і дискусій протягом усього періоду дослідження феномену емоцій. Арістотель уможлилював виділення пар емоцій згідно їх полярності: любов і ненависть, бажання й відразу, надію та розпач, страх і сміливість, радість і сум [9]. Згідно теорії Р. Декарта, існує шість початкових пристрастей (емоцій) – подив, любов, ненависть, бажання, радість і сум [41], Б. Спіноза виділяв три емоції: задоволення, незадоволення й бажання [163].

Базові емоції виділено за кількома ознаками: по-перше, ці емоції наявні в багатьох культурах, що підтверджено їхніми мімічними проявами. По-друге, базові емоції розглядаються як біологічні примітиви, котрі мають еволюційне походження. По-третє, базові емоції витлумачуються як психологічні примітиви, які можуть бути основою для більш складних емоцій. Певні емоції визнано базовими за різними критеріями: за параметрами оцінки задоволення – незадоволення, прийняття – відштовхування виділено шість базових емоцій: любов, подив, страх, гнів, відраза, презирство [138]. До основних ознак базових емоцій К. Ізард відносить такі характеристики: вони мають виразні й специфічні нервові субстрати; виявляють себе за допомогою виразної й специфічної конфігурації м'язових рухів (міміки); здійснюють організаційний вплив на людину, утворюючи мотиваційну систему людського існування [289, с. 63–64]. Цим критеріям відповідають емоції страху та гніву, різноманітність форм їхнього прояву свідчить про вагомість для існування людської істоти. Відчуття страху може варіюватись від тривоги до жаху [55] й включати занепокоєння, переляк, страх, паніку, жах тощо [58].

дослідження емоцій ґрунтуються на основних твердженнях диференційних теорій емоцій, представники яких погоджуються з думкою, що проблема виділення базових емоцій пов'язана з первинністю або вторинністю емоції. Первинні емоції, котрі є результатом еволюції людської свідомості, не тільки мають характерні ознаки, що уможлиблює їх розпізнавання представниками різних культур, але й слугують основою для виникнення вторинних емоцій. До основних ознак базових емоцій К. Ізард відносить такі характеристики:

- вони мають виразні й специфічні нервові субстрати;
- виявляють себе за допомогою виразної й специфічної конфігурації м'язових рухів (міміки);
- пов'язані з відповідними мімічними рухами, зрозумілими для людини;

- виникли в результаті еволюційно-біологічних процесів;
- здійснюють організаційний і мотивуючий вплив на людину, утворюючи мотиваційну систему людського існування [56, с. 63–64].

Цим ознакам, на думку дослідника, відповідають емоції радості, гніву, презирства, відрази, страху, суму (дистресу), вини, інтересу, сорому, подиву, котрі він поділяв за критерієм позитивний/негативний.

Іншим підходом до категоризації емоцій є «колесо емоцій» Р. Плучика, що відображає вісім базових позитивних/негативних емоцій: страх, відраза, гнів, радість, горе, схвалення, побоювання, подив. Вони слугують основою для цілого спектру подібних емоцій, наприклад, ненависть утворена комбінацією гніву і подиву. Серед основних ознак базових емоцій Р. Плучик виділяє:

- релевантність базовим біологічним адаптивним процесам;
- представлення на всіх рівнях еволюції;
- наявність у поведінкових сценаріях;
- залежність від конкретних нейрофізіологічних структур [361].

Розглядаючи види емоцій з точки зору нейробіології, А. Дамасіо виділяє базові емоції на основі їхньої біологічної й культурної зумовленості, та відносить до базових емоції страх, гнів, сум, відразу, щастя і подив. Вони слугують основою для більш складних соціальних емоцій, «запозичуючи» їхні тілесні прояви [240, с. 44–45].

Специфічність лінгвального вираження базових емоцій, що пов'язана з наявністю певного тілесного прояву й соціально-культурних особливостей, знаходить свою реалізацію у вербальному й невербальному проявах свідомих і несвідомих аспектів їхньої актуалізації.

В якості критерію виділення базових емоцій у психологічній науці залучено поняття полярності емоцій, що уможливорює їх поділ на позитивні і негативні. Цей поділ не корелює з ознаками «хороший»/«поганий», а пов'язаний зі ступенем задоволення потреб індивіда [23, с. 47; 138, с. 181–183]. Подальший розподіл базових емоцій на позитивні й негативні виходить

із їх полярності залежно від ступеню задоволення потреб індивіда [149] або успішності/неуспішності досягнення мети. Фрустраційна теорія Дж. Дьюї витлумачує виникнення негативних емоцій як реакцію на перешкоду, процес адаптації до нових умов [243]. Негативні емоції відіграють мобілізуючу роль, сприяють швидкому задоволенню потреб, що, у свою чергу, надає поштовх до виникнення позитивних емоцій [6, 1984]. Негативні емоції, як образно визначає С. Томкінс, слугують «аварійним сигналами», котрі вказують на порушення балансу [401, с. 155]. За параметром досягнення/недосягнення цілей [348] та соціальної відповіді на дії індивідуумів до базових негативних емоцій віднесено страх, гнів, сум і відразу [225]. Емоції виникають на основі оцінки ступеня успішності/неуспішності задоволення потреби або досягнення мети [243].

Важливою характеристикою емоцій є їхня здатність до мімічного вираження, що зумовлено інстинктивним характером базових емоцій. На думку К. Ізарда, мімічна експресія й емоційне переживання мають уроджений взаємозв'язок, зумовлений такими фактами: емоційна експресія – це один із базових аспектів людської природи; будь-який мімічний вираз супроводжений відповідним переживанням; переживання, що виникло разом із мімічним виразом, має мотиваційне значення; дія соціокультурних норм призводить до розриву вродженого взаємозв'язку між виразом емоції й переживанням; у процесі соціалізації й набуття досвіду люди навчаються приховувати свої емоції під мімічним виразом; емоції активуються в результаті базових нейрохімічних процесів; всі емоції вступають у взаємозв'язок із великою кількістю символів, якими є поняття, образи, думки, цінності, цілі [55, с. 219–229].

Порівняльний аналіз класифікацій базових емоцій (див. табл. 1) дозволяє виявити, що більшість класифікацій виділяють гнів, страх, сум і відразу як базові емоції, зазначаючи їх як негативні. При цьому за додатковими параметрами темпоральності й локальності (ситуаційності) страх належить до емоцій очікування й прогнозу, гнів і сум – до

фрустраційних емоцій, відроза – до емоційного стану, котрий виникає в процесі діяльності [58]. Отже, ґрунтуючись на твердженнях теорії диференціальних емоцій щодо генетичної детермінованості базових емоцій, їхньої певної культурної універсальності, власних мімічних патернів, первинності для утворення комплексів емоцій тощо, у нашому дослідженні до базових негативних емоцій відносимо гнів, страх, сум, відроза.

Табл. 1.1

Базові емоції: порівняльна класифікація

Автор класифікації	Базова емоція	Принцип виділення емоцій
К. Ізард	<u>гнів, відроза, страх, сум (дистрес)</u> , радість, презирство, вина, інтерес, сором, подив	уроджений характер
П. Екман	<u>гнів, відроза, страх, сум</u> , радість, подив	універсальність мімічного прояву
Дж. Кампос	<u>страх, гнів, сум і відроза</u>	соціальна відповідь на дії
А. Дамасіо	<u>страх, гнів, сум, відроза</u> , щастя і подив	біологічна й культурна зумовленість
Н. Фрижда	<u>страх, гнів, відроза, сум</u> (страждання), презирство, сором, бажання, радість, гордість, подив	готовність до дії
В. Мак-Дугалл	<u>страх, відроза, гнів</u> , самосхвалення, подив, покірність, ніжність	задоволення/страждання
Р.Вудвортс, Г.Шлоссберг	<u>страх, відроза, гнів</u> , любов, подив, презирство	задоволення/незадоволення, прийняття/відштовхування
Р. Плучик	<u>страх, відроза, гнів</u> , горе, радість, схвалення, побоювання, подив	релевантність базовим біологічним адаптивним процесам

Розглянемо філософсько-психологічне підґрунтя кожної зі зазначених базових емоцій із урахуванням таких аспектів: еволюційне походження, біологічна й соціальна природа, каузативні й функціональні характеристики,

особливості невербальних проявів, види та форми емоції, що слугує основою для розуміння лінгвальної актуалізації зазначених емоцій у кінодискурсі.

Страх є фундаментальною базовою емоцією, котра має еволюційне походження, супроводжує людство протягом усього періоду його розвитку та є невід’ємною частиною його буття.

З філософської точки зору страх є емоцією, що виникає внаслідок реальної або уявної небезпеки, котра загрожує життю істоти, особистості або цінностям (ідеалам, цілям та ін.), що їх захищає особистість [425]. Філософським підґрунтям страху є його асоціація зі злом, що змушує людину прагнути позбавитись від нього [394]. Страх ірраціональний, стверджували стоїки, оскільки людина, що боїться, не розмірковує про безпечність об’єкта страху. Визначаючи сутність страху, С. Кьєркегор стверджував, що страх є «симпатична антипатія й антипатична симпатія» [105, с. 144], демонструючи подвійну природу страху, котрий поєднує ляк, пов’язаний із гріховністю людини, із відчуттям свободи, яка пропонує людині можливості для дій [105, с. 144].

Інший філософський аспект страху пов’язаний із екзистенціальними проблемами: вірою в Бога, яка змушує людину виявляти смисл життя і питанням життя й смерті, де страх розкриває свою сутність у бутті-до-смерті [32; 105] розумінні страху як можливості індивідуального вибору й відповідальності за нього [151].

Сильна природа страху спричиняє його асоціативний зв’язок із природою, де страх асоціювався зі стихійними лихами, а позбавлення від страху полягає в здатності людини відчути себе вільним від могутніх сил природи [57, с. 12].

У психології страх розуміють як психічний стан, що пов’язаний із вираженим проявом астенічних почуттів (тривоги, занепокоєння та ін.) у ситуаціях загрози біологічному або соціальному існуванню індивіда й спрямований на джерело дійсної чи уявної небезпеки [70]. Страх відображає захисну біологічну реакцію людини або тварини під час переживання ними

реальної або уявної небезпеки для їхнього здоров'я і благополуччя. Біологічна природа страху виявляється в захисній біологічній реакції людини на відчуття реальної або уявної небезпеки для її здоров'я та благополуччя [58].

Соціальний характер страху полягає в його властивості мобілізувати сили людини для активної діяльності, допомагати попередити ймовірні помилки й зменшити ризик стати жертвою обставин [55]. Однак страх для людини як соціальної істоти може ставати перешкодою для досягнення поставлених цілей [58], породжуючи в ній відчуття небезпеки.

Каузативні характеристики страху відображають біологічний і соціальний характер зазначеної емоції. Причиною страху є сигнал небезпеки для суб'єкта – дійсний або уявний. Тому причини страху зумовлені ситуацією, коли існує загроза безпеці суб'єкта. Причини страху можуть бути поділені на 4 групи [55]: 1) зовнішні події або процеси; 2) потреби; 3) інші емоції; 4) когнітивні процеси суб'єкта. Серед стимулів страху відмічають уроджені детермінанти (висота, біль, самотність, незнайома ситуація) і похідні від уроджених, котрі мають соціокультурне походження (тіснота, темнота, боязнь тварин і незнайомих людей).

Різноманітність форм прояву страху свідчить про його вагомість для існування людської істоти. Відчуття страху може варіюватися від неприємного відчуття тривоги до почуття жаху [55] та включати занепокоєння, тривогу, переляк, страх, паніку, жах тощо. Серед факторів, котрі впливають на інтенсивність відчуття страху виділяють контекст, в якому відбувається подія, що викликає страх та соціально-психологічні характеристики особи, що переживає страх [58]. Серед афективних видів страху виділяють боязкість, жах, панічний стан, переляк [57, с. 26]. З. Фройд розрізняв страх раціональний, зумовлений зовнішніми факторами, і страх ірраціональний, глибинний [177]. Прояв страху може відбуватися в двох основних формах: астенічній і стеничній. Перша має прояв у пасивно-

оборонній реакції: заціпеніння, ступор, друга – у мобілізації можливостей для попередження небезпеки [58, с. 155].

Страх і ступінь його інтенсивності мають прояв у нейрофізіологічних реакціях суб'єкта. Мімічним проявам страху характерне напруження м'язів обличчя, збільшення серцебиття, пришвидшення дихання, нерухомість і відчуття холоду. Когнітивні здібності людини погіршуються, вона втрачає здатність орієнтуватися в просторі [55], всі її дії підпорядковані бажанню позбавитись небезпеки. Стан страху сприймається людиною як неприємний, викликає негативні почуття, і є деструктивним для особистості суб'єкта.

Ще однією властивістю страху є його здатність до взаємодії з іншими емоціями, як позитивними, так і негативними. Інша емоція може бути причиною страху, і в той же час страх може супроводжувати емоції або підсилювати їх. Психологи відзначають зв'язок страху з такими емоціями як гнів, сором, подив, інтерес тощо [55]. Це свідчить про соціальну значимість страху, що має конфліктну спрямованість, адаптивний потенціал і складну смислову структуру.

Серед функцій страху виділяють: мотиваційну, пов'язану зі спонуканням до пошуку безпечного середовища існування; адаптивну, яка відображає отримання досвіду переживання страху в певній ситуації; мобілізаційну – пов'язану з мобілізацією енергоресурсів для подолання небезпечної ситуації; оцінну – оцінка ступеня небезпеки та захищеності від неї; сигнально-орієнтаційну – попередження про небезпеку; організаційна – пов'язана з проявом слухняності; соціалізуючу – трансляція для суспільства моделей поведінки; прогностичну функцію, котра дає можливість прогнозувати типові варіанти поведінки людини; смислотвірну – сприяє переосмисленню світогляду [57, с. 32–33].

Сказане дозволяє дійти висновку, що саме біологічний і соціокультурний характер страху лежить в основі мультимодальної актуалізації цієї емоції в кіно. Істотним для кінематографічного страху є його нейрофізіологічні прояви, які утілюють емоцію на екрані. Астенічна і

стенічна форми страху знаходять своє відображення у виборі різних стратегій його актуалізації у кінодискурсі.

Гнів як негативна емоція був виділений ще в давньогрецькій філософії за часів Платона й Арістотеля. Арістотель визнав його однією з двох основних пристрастей, до яких людина відчувала потяг: задоволення та гнів. Платон відносив гнів до духовної частини душі й зазначав, що він здатен порушити диктат розуму і спричинити дії, що суперечать розуму [9]. Базова емоція гніву є універсальною для людства [55].

Еволюційне значення гніву полягає в мобілізації енергії для активного самозахисту. Тому гнів, що передає психологічний стан незадоволення поточною ситуацією, відносять до негативних емоцій [58, с. 168].

Дослідники психологічних аспектів гніву характеризують його як конфліктогенну емоцію. Біологічно гнів пов'язаний з агресією, але відрізняється більше спонтанним, ніж навмисним характером. Гнів має на меті корекцію певної несправедливості засобами прийнятих у суспільстві стандартів поведінки, що зумовлює соціальну сутність гніву [289, с. 134].

Каузативні характеристики гніву пов'язані з негативною поведінкою індивіда, який зазвичай має однаковий соціальний статус з суб'єктом емоції [58, с. 167]. Причиною гніву вважають страждання: як правило, гнів виникає як відповідь на страждання, викликане незадоволенням особистої потреби [55, с. 143]. Серед причин гніву також виділяють: особисту образу, фрустрацію, обман, перешкоду певній меті [58, с. 166]. Метою гніву є спричинити шкоду об'єктові гніву у відповідь на викликані ним страждання [196, с. 161].

Тілесна реалізація гніву характеризується сильним емоційним напруженням та імпульсивним характером прояву. Гнів супроводжується приливом сил, енергії, він зменшує страх і підвищує самовпевненість. Людина стає схильною до імпульсивних вчинків, готова проявити агресію [58, с. 169]. Переживання гніву супроводжується частим серцебиттям, підвищенням артеріального тиску, температури, порушення точності

сприйняття, вегетативними проявами: почервонінням/зблідненням обличчя, а також руховим збудженням і прискореним диханням. У момент переживання гніву людина відчуває потребу діяти, виникає певна ілюзія власної сили [55, с. 150]. Очі бувають широко розплющені або примружені, блищать, інколи наповнені кров'ю [58, с. 168].

Функціонально гнів – це фізіологічний і психологічний процес, пов'язаний з самозахистом і регулюванням соціальної й особистої поведінки індивіда. Він є джерелом енергії, соціальним сигналом і організуючою силою. Тому саме адаптивна функція є однією з найбільш властивих соціально значущих функцій гніву [322]. Разом з тим, гнів є нетривалою емоцією і часто супроводжений страхом і відразою [196, с. 161].

Указана активна природа гніву зумовлює особливості його актуалізації в кінодискурсі. Бажання людини позбавитись страждання, яке є причиною цієї емоції, спонукає її до активних дій, що знаходить свою мімічну й кінесичну реалізацію на екрані.

Сум як фундаментальна емоція протиставлений радості й пов'язаний зі злом [164, с. 160–185]. У філософії його також трактували як неприємну слабкість, що виражає хворобливий стан, спричинений злом [41, с. 520]. Як первинна/базова емоція, сум лежить в основі похідних емоцій: ненависті, сорому, туги, співчуття [164, с. 160–185].

Еволюційно сум є адаптаційною реакцією організму на певні несприятливі умови існування, зменшуючи здатність людини до фізичної або ментальної діяльності через уповільнення когнітивних процесів [55]. Виникнення суму припускає зовнішню причину, якою, на думку Б. Спінози, є спогад про річ, що вже не існує. Метою людини, яка відчуває сум є позбавлення від нього. Чим сильніше сум, тим активніше діяльність людини, спрямована на його зменшення [164, с. 160–185]. Утрата чогось цінного як причина суму зазначена і в психології, на думку З. Фрейда, сум повністю позбавляє людину інтересу до зовнішнього світу. Ця втрата інтересу зумовлена глибоким зануренням в емоцію, оскільки сум «повністю захоплює

«я» людини [177, с. 237–245]. Причиною суму також виступає втрата психологічного контакту, перспективи досягнути мети, відчуття самотності [58, с. 170; 196]. Серед інших причин виникнення суму вирізняють 1) розлуку або психологічну ізоляцію; 2) смерть близької людини; 3) розчарування, особливо пов'язане з нездійсненням надій; 4) невдачу в досягненні поставленої мети [55, с. 158].

Соціальна природа суму пов'язана з відчуттям відчуження або соціальної ізоляції, що впливає на перцептивно-когнітивні процеси в організмі [55, с. 168]. Сум непрямо передає заклик до допомоги, що є проявом соціального характеру емоції [196, с. 118–119].

Сум витрактують як фізичну слабкість через зв'язок з фізіологічними процесами, котрі пов'язані з роботою серцево-судинної і кровоносної систем. Саме уповільнення руху крові по судинам призводить до побіління шкіри, відчуття холоду, погіршення апетиту тощо [41, с. 529]. Під час переживання суму відбуваються зрушення, протилежні радості: гальмування моторики, звуження кровоносних судин, відчуття холоду, відчуття нестачі повітря, тяжкість у грудях. Для полегшення стану людина починає глибоко дихати. Зовнішній вигляд людини, яка відчуває сум, також відображає м'язеву слабкість: рухи й мовлення уповільнені, голова та руки опущені, голос слабкий. Обличчя виглядає позбавленим м'язового тону, очі тьмяні й злегка звужені, обличчя зблідле, кутики рота опущені. Характерним для переживання суму є відчуття важкості в тілі, апатія, а також плач, ридання. [58, с. 170; 196, с. 127].

Переживання суму супроводжене конкретними думками, спогадами і образами, часто викликає інші сумні спогади, визначаючи тогочасне сприйняття світу [218]. Вони спричиняють людині біль і психологічні страждання, що певним чином можуть бути схожими на фізичні страждання [55, с. 159]. Сумні відчуття пов'язані зі сприйняттям втрати чогось цінного, що змушує людину заглибитися в свій внутрішній світ, дозволяючи пристосуватися до втрати. Рефлексивний характер суму уможливорює певне

уповільнення діяльності, паузу, необхідну для переоцінки цілей та планів. Психологічні дослідження пов'язують сум із більш детальною обробкою зовнішньої інформації і більш точною продуктивністю оцінки, спостерігається менша стереотипізація прийняття подальших рішень [218].

Сум вважають нетривалою емоцією, тривалістю від декількох секунд до декількох годин [218]. Проте П. Екман відмічає, що сум може бути тривалим через його пасивний характер [196, с. 114].

Сум виконує кілька функцій: адаптивна функція уможливлює уповільнення в людини психічних і соматичних процесів; комунікативна – «повідомляє» людині про дисгармонійність ситуації; мотиваційна – спонукає досягти більшого; функція формування емпатії полягає у набутті людиною навичок співпереживати іншому [55]. Саме адаптивна функція емоції уможливлює мотивуючу роль суму в суспільстві. Деякі психологи відзначають, що сум, не дивлячись на свою приналежність до групи негативних емоцій, може мати позитивну сторону [58, с. 170]. Відчуття суму забарвлює життя в додаткові відтінки і, зазвичай, виникає у людини після переживання радості, мотивуючи адаптивну відповідь [58, 289].

Психологи відмічають здатність суму поєднуватися з гнівом, відразою і презирством. Роль суму в такій комбінації полягає в його здатності зменшувати інтенсивність інших негативних емоцій і сприяти розвитку емпатії, коли, наприклад, розгнівана людина відчуває співчуття до своєї жертви [55, с. 205]. Сум не тільки демонструє внутрішній стан людини, пов'язаний із втратою важливих цінностей, але й її зв'язок з суспільними цінностями.

Отже, релевантними для лінгвальної актуалізації суму є такі характерні особливості як його пасивний характер, здатність викликати фізичну слабкість, уповільнення когнітивних і фізіологічних процесів, виражений зв'язок із суспільними цінностями.

Проблема вивчення **відрази** як базової емоції була започаткована у філософських працях Фоми Аквінського, який не тільки вперше виділив

відразу як самостійний емоційний стан, але й визначив механізм її дії як прагнення уникнути неприємного об'єкта. Дослідник зазначав зв'язок відрази з категорією зла і відмічав, що для виникнення цієї емоції необхідний реальний, а не уявний об'єкт [2, с. 300].

Поняття відрази здавна пов'язують із смаковими характеристиками, що демонструє фізіологічну природу емоції: відрази, за Ч. Дарвіном, в елементарному розумінні означає «щось огидне на смак» [40], (пор. за П. Розіним і А. Фаллоном, вона є формою харчової огиди [370]. У. Мак-Дугалла відрази асоційована з інстинктом відштовхування [333], який виникає при контакті з неприємними на дотик, смак або запах речовинами.

Еволюційно відрази пов'язана з відторгненням забрудненої або зіпсованої їжі й страхом смерті від їжі тваринного походження, котра піддається впливу гниття, що в подальшому вплинуло на культурну еволюцію людини [289]. Походження емоції відрази сягає своїм корінням у первинні смакові відчуття й почуття голоду. Людина починає відчувати відразу в більш свідомому віці до певних об'єктів, смак і запах яких йому не відомий, навіть якщо цей об'єкт не має відношення до їжі – брудний одяг, лихослів'я, а іноді він може відчувати відразу до людини або навіть до самого себе [289]. В еволюційному ракурсі вираження відрази не містить психічного компонента, тому що не ґрунтується на когнітивній оцінці подразника. Так, за К. Ізардом, гримаса відрази, яка спостерігається у немовлят, є функцією лише нейрохімічних процесів, котрі не залежать від навчання й пам'яті [55, с. 219–229]. На фізіологічному рівні відчуття відрази пов'язане з відторгненням/запереченням того, що може викликати фізичну або психологічну огиду й не потребує когнітивної діяльності [289].

Виокремлюють два типи відрази: біологічну, котру відчуває людина при вигляді несвіжої їжі або неприємного запаху, і моральну – яку переживають, коли відбувається неспівпадіння моральних цінностей суб'єкта й об'єкта відрази [351, с. 315–331]. Моральний аспект відрази пов'язаний із естетичними й моральними цінностями, що уможливлює виділення

первинної й вторинної відрази: первинна відраза, пов'язана суто з фізіологічними процесами – це майже несвідома психічна реакція на небезпечне або огидне середовище, вторинна – стосується моральних цінностей, відображаючи несприйняття певної суспільної поведінки, і має психологічне підґрунтя [292, с. 768–771]. Відраза, викликана виключно когнітивними причинами і не супроводжена фізичною нудотою, спонукає людину до відсторонення від неприємного об'єкта [55, с. 219–229].

Біологічний смисл відрази полягає в її адаптивній функції, що сприяє виживанню через уникнення контакту з небезпечним середовищем [292, с. 768–771]. У соціальному аспекті існують дві можливі адаптивні цінності відрази: одна відноситься до загальної цінності підтримки чистоти, друга – адаптація до культури поведінки, що забезпечує передачу культурних цінностей [370, с. 33]. Поведінковий аспект пов'язаний із діями, спрямованими на «відштовхування» відрази, зумовленими ймовірним або реальним незадоволенням [203, с. 197]; це дистанціювання від певного об'єкта, події або ситуації [371]. Важлива відраза в соціальному житті людини: К. Ізард уключає відразу в так звану тріаду ворожості, що в поєднанні з гнівом і презирством, демонструє здатність проявлятися як по відношенню до інших людей, так і до себе, і відіграє важливу роль у соціальних відносинах [55].

Причини відрази пов'язані з визначенням певного об'єкта як неприємного, огидного, здатного викликати нудоту. У цьому проявляється оцінний характер, що дозволяє відносити її до групи негативних емоцій. Серед імовірних причин відрази також зазначають: негативні відчуття – втоми, неприязні, розчарування, презирства, засмучення тощо; негативні думки – про війну, самотність, політику тощо; дії, пов'язані з порушенням моральних і юридичних норм [55, с. 219–229].

Мімічне вираження відрази також демонструє тенденцію до диференціації фізичного й морального аспектів: фізична відраза пов'язана, на думку Ч. Дарвіна, з рухом м'язів навколо рота, у той час як моральна

реалізована насупленими бровами [40]. Отже, мімічне втілення відрази представлене насупленими бровами, зморщеним носом, піднятою верхньою й опущеною нижньою губами. Язик злегка висунутий, ніби виштовхуючи неприємну речовину, що потрапила до рота. Описаний мімічний вираз відрази є унікальним, його специфічні характеристики дозволяють відокремити його як від виразу гніву, так і від виразу презирства [55, с. 219–229]. За допомогою мімічного вираження відрази людина сигналізує іншій людині про необхідність певних змін у зовнішньому вигляді або соціальній поведінці.

Функціонально, відраза відіграє біологічну, адаптивну, мотивуючу й соціальну ролі. Біологічна функція відрази полягає в мотивуванні бажання відкинути неприємні на смак або потенційно небезпечні речовини. Водночас відраза здатна грати мотивуючу роль у встановленні взаємозв'язків між надзвичайно широким колом подразників, з одного боку, і реакцією уникнення-відкидання, з іншого. Відраза змушує уникати потенційно неприємних об'єктів або ситуацій без безпосереднього впливу на органи чуття. Адаптивна роль відрази пов'язана з підтриманням фізичного й психологічного здоров'я індивіда. У соціальному плані відраза виконує певну регулюючу роль у соціальних стосунках, попереджуючи індивіда про неприйнятність його поведінки і можливість бути відторгненим [55, с. 219–229].

Отже, для кінематографічної актуалізації відрази релевантними є її характерні властивості, пов'язані з естетичними й моральними цінностями, котрі існують у когнітивній сфері особи, а також її роль у соціальних відносинах, реалізована через несприйняття певної суспільної поведінки, і втілена за допомогою унікальних мімічних і кінесичних патернів.

Психологічні характеристики гніву, страху, суму й відрази є визначальними для мовного конструювання зазначених емоцій і впливають на їхню дискурсивну актуалізацію. Біологічна й соціокультурна зумовленість емоцій, їхня важлива роль в еволюційному розвитку людини, інтенсивність

прояву, нерозривний зв'язок із когнітивними процесами й нейрофізіологічні прояви знаходять вербальне, невербальне й кінематографічне втілення в кінодискурсі.

1.1.2. Підходи лінгвістики емоцій

Лінгвістика емоцій сьогодні набуває статусу фундаментальної галузі науки, хоча дослідження емоцій у лінгвістичному аспекті затруднене складністю вивчення чуттєвої сфери мовного простору й нечіткістю вербалізації її фрагментів. Ще на початку XX століття Л. Єльмслев відзначав високий евристичний потенціал лінгвістики в тлумаченні світу, вербалізованого людиною, зазначаючи, що мова як знакова система використовується як ключ до системи людської думки і до природи людської психіки [46]. Якщо емоція здатна структурувати мову, то мова, у свою чергу, є специфічним інструментом в набутті, зміні, концептуалізації та регуляції емоцій за допомогою соціальних норм і моральних стандартів [205, с. 4]. У наш час раціональний підхід доповнюється емоційним, що дозволяє розглядати мову в її цілісності, проводити більш широкий і всебічний аналіз, розуміти мінливість мовних норм і обсяг поширення мовних явищ [201, с. 11].

Лінгвістика емоцій оформилась як окремий напрямок у кінці 70-х років XX століття, коли увага дослідників сфокусувалась на людині як творці, носії й користувачі мови, її психології та ментальності. Ш. Баллі стверджував, що в мові все зумовлене емоціями, а емоційні елементи присутні на всіх рівнях мови [10]. Емоції взаємодіють із мовною структурою і практичним застосуванням мови на різних рівнях – за допомогою просодичних засобів, вигуків, дієслів, синтаксичних конструкцій, метафор тощо, що сприяють концептуалізації й регуляції емоцій [205, с. 3].

Як окрема сфера лінгвістичних досліджень, лінгвістика емоцій накопичила чималий набір знань про мовні особливості актуалізації емоцій, які знаходяться «в центрі нашого повсякденного життя та інтересів» [341].

Лексикалізація емоцій є семантичною універсалією теорії емотивності, оскільки будь-яка мова володіє лексиконом емоцій. Проблеми лінгвально втілених емоцій по-різному вирішують психо- і текстолінгвістика, теорія емоційного резонансу, енергетична лінгвістика, лінгвокультурологія і дискурсологія в межах комунікативного і когнітивного підходів, що демонструє нерозривний зв'язок емоцій з мовою і мисленням.

Засадничий принцип лінгвістичної теорії емоцій полягає в тому, що емоції регулюють процес відображення світу людиною, виступаючи в ролі посередника між світом і мовою людини. Це відображення локалізується в смисловій структурі відповідних слів і кодується в слові специфічними компонентами його семантики, які формують емотивність слова [184, с. 6]. Семантизація емоцій, за В. Шаховським, – це проблема відносин об'єкту світу і суб'єкту, де емоція є реакцією суб'єкту на стимул, який змушує людину по-іншому сприймати об'єкти світу та їх властивості. Лексико-семантична категоризація емоцій дозволяє охопити семантичні типи лексичних одиниць, котрі передають емоцію і описати семантичні особливості реалізації будь-якої емоції. Лексика, що передає емоції представлена трьома групами: лексика, яка виражає емоції (вигуки, емоційно-оцінні прикметники й прислівники тощо); лексика, яка описує емоції; лексика, яка називає емоції. Семантична емотивність слова може бути реалізована одним із трьох способів: 1) за допомогою обов'язкової (денотативної) емотивності, що складає власне емотивне значення слова; 2) факультативної по відношенню до логіко-предметного компоненту значення слова, емотивності, що складає конотацію слова; 3) потенційної емотивності, що складає емотивний потенціал слова і може бути реалізована в певному контексті [185].

Психолінгвістичний підхід до вивчення емоційної семантики акцентує увагу на наявності емоційно-чуттєвого компоненту в семантичній структурі всіх слів мови. Він являє собою складне комплексне утворення, в якому задіяні процеси різних рівнів складності й усвідомлення, та включає як

соціально опосередковані, так і специфічні особистісні переживання індивіда [132, с. 5–7]. До основних характеристик емоцій відносять: 1) емоції є «станом тіла» або «станом душі»; 2) основою емоцій є потреби, мотиви, пізнавальні процеси; 3) емоції пов'язані з переробкою інформації; 4) емоційні процеси можуть відбуватись на свідомому і несвідомому рівнях; 5) емоції неоднакові; 6) якісний і кількісний склад емоцій викликає суперечності [132, с. 10].

Текстолінгвістика емоцій, яка виникла для пошуку відповідей на запитання чи існує емотивний текст, яка структура емотивного тексту, яким чином реалізується емотивний план тексту, як співвідноситься емотивність тексту з категорією адресата тощо, останнім часом набуває нових обрисів у плані вивчення емотивності та емоціогенності тексту. Емотивність як полістатусна когнітивна категорія, що відображає емоційний стан людини, представлена на різних рівнях системи мови і мовлення [174, с. 61]. Методика вивчення структури категорії емотивності в текстах різних жанрів включає 1) сканування тексту, тобто виявлення потенційно емоційно заряджених одиниць тексту; 2) тестування – реконструювання емотивної ситуації тексту; 3) специфікацію – виявлення домінантної і супутньої емотивних тем; 4) стратифікацію – виявлення емотивних одиниць різних типів; 5) дескрипцію – лексико-граматичний опис емотивних одиниць, пов'язаних із виявленням прагматичних установок суб'єктів емоційного стану; 6) анімацію – стилістичну інтерпретацію функціонування емотивних одиниць; 7) інтеграцію – оцінку ролі емотивних одиниць в загальній структурі тексту [174, с. 83–85].

Причинами емоціогенності художнього тексту є реакції читача на специфічні (емоціогенні) знання, втілені у тексті. Емоціогенні знання реалізуються різнорівневими текстовими елементами, що віддзеркалюють авторські емоційні інтенції й спрямовані на моделювання ймовірних емоцій адресата. З одного боку, у художньому тексті представлені фрагменти знань, що здатні впливати на емоційну сферу людини. Вони відбивають емоційні

інтенції автора, який висловлює своє розуміння дійсності та намагається емоційно вплинути на читача. З іншого боку, сприйняття, осмислення та інтерпретація текстової дійсності викликають емоційні реакції читача на текстову дійсність [35; 174].

Теорія емоційного резонансу пропонує розглядати емоційний відгук у читача, спричинений художнім текстом, як сукупну дію множинних смислових і структурних флуктуацій у межах текстового простору, які системно впливають на читацьке сприйняття, збуджуючи відповідні емоції, котрі, у свою чергу, скеровують інтерпретаційні зусилля читача. Такі флуктуації охоплюють словесну образність і символіку, фоносемантику тексту, його синтаксичний, архітектонічний і композиційний ритм, конфігурації тематично поєднаної лексики, асоціативні ряди тощо, формуючи вписані в текст ємні візуальні чи потенційно акустичні іконічні образи й діаграми. Вплив цих сенсорних утворень має переважно сугестивний характер і базується на емоційно релевантних коливаннях енергії, що випромінюється внаслідок змін інтенсивності текстового напруження [29, с. 75].

Антропоцентричний підхід до розуміння мовних явищ дозволив розширити межі лінгвістичних досліджень і побачити взаємозв'язок мови з усіма аспектами людського буття, сформувавши прагматичний напрямок у дослідженні емоційних явищ. «Це демонструє повсюдність емоцій у мові та їхню здатність утручатися у всі рівні використання та інтерпретації мови» [205, с. 3]. Відповідно, емоцію розглядають як культурний та міжособистісний процес називання, обґрунтовування та переконання людей, які взаємодіють у суспільстві, оскільки конструювання емоційного смислу – це соціальний, а не індивідуальний процес [326, с. 5], як прагмалінгвістичне явище, яке демонструє взаємовідношення мозок – тіло – світ (*brain – body – world*) у межах динамічної системи [201, с. 11].

Прагматика емоцій охоплює широке коло питань, пов'язаних з емотивними мовленнєвими актами експресивами [259, с. 473–490; 226, с.

261–290); емоційною й емотивною комунікацією [216; 291, с. 2–42], експліцитною та імпліцитною реалізацією емоцій [379, с. 12–27], вербальною й невербальною реалізацією емоцій [147; 247, с. 87–112; 364, с. 255–268; 242, с. 112–127], інтенційністю та інференційністю емоційного мовлення [200, с. 570–592], експресивним потенціалом емоцій [327, с. vii–xi; 364, с. 165–198] тощо.

Енергетичний підхід до вивчення фонетичних засобів актуалізації емоційного смислу висловлення акцентує увагу на емоційно-прагматичному потенціалі висловлення, який лишається незмінним завдяки перерозподілу енергії між засобами всіх рівнів мови. Це дозволяє стратифікувати мовленнєвий простір з позицій взаємодії прагматики, емоцій і смислу в координатах функціонально-комунікативної тріади «комунікативна функція – емоція – смисл» [61, с. 6].

Лінгвокогнітивний напрямок у вивченні емоцій спрямований на дослідження концептів емоцій, зв'язку семантики емотивів з когнітивними процесами, аспектів концептуалізації й категоризації емоцій, можливості побудови прототипних когнітивних сценаріїв емоцій тощо. Емоційні відчуття пов'язані з ментальними процесами і залежать від того, як людина сприймає й інтерпретує події. Мова емоцій розуміється як інтегративний формат репрезентації знань, що є результатом двох головних когнітивних процесів, які здійснюються за допомогою мови – концептуалізації й категоризації. За Е. Фуленом «люди мають здатність концептуалізувати не лише власні, але й чужі емоції, і в цьому відношенні пізнання виступає проміжним між мовою та емоцією» [261]. Емоції потрактовано як основа когнітивних процесів, котрі стоять за спонтанним мовним семіозисом [122]. Опосередкований зв'язок мови і свідомості реалізовано трьома способами: 1) емоції концептуалізовані в мові різноманітними словоформами, що мають «буквальне» та переносне значення; 2) вони можуть бути виражені у прямий спосіб просодією, морфологією, синтаксичними конструкціями та

використанням образного мовлення; 3) вони є основою для онтогенетичного та філогенетичного розвитку мови [261].

Мова як система переважно несвідомих концептуалізацій та людська думка як її основний колективний «концептуалізатор», стверджує Р. Дірвен [342, с. 55], виробили шлях аналогового мислення в якості своєї основної стратегії. Принцип аналогового мислення стосується не лише думки, але й її продуктів, тобто мови як концептуальної системи. Один із способів зрозуміти концепти емоцій у мові, це дослідити, як певна мовна спільнота осмислює причини та наслідки емоцій, які підпадають під поняття «емоційна каузативність» [342, с. 78].

Виділення універсальних семантичних примітивів – «емоційних універсалій», які не є іменами емоцій, але зрозумілі представникам всіх культур, як зазначала А. Вежбицька, дає можливість створити універсальну мову емоцій. Існування «емоційних універсалій» підтверджується такими фактами: 1) усі мови мають слово *feel*; 2) у всіх мовах почуття можуть бути описані як «хороші» або «погані»; 3) усі мови мають «емотивні» вигуки; 4) усі мови мають «терміни емоцій»; 5) усі мови мають слова, які частково збігаються в значенні з англійськими словами *angry*, *ashamed*, *afraid*; 6) усі мови мають слова, значення яких подібні до англійських слів *cry*, *smile*; 7) у всіх мовах люди можуть описати почуття через тілесні симптоми; 8) у всіх мовах люди можуть описати почуття через тілесні образи; 9) у всіх мовах є граматичні конструкції для опису почуттів [412, с. 25].

Методика концептуального аналізу – семантика лінгвальних мереж (СЛС) С. А. Жаботинської дозволяє побудувати концептуальну модель інформації, яка активується ім'ям емоції. У СЛС для побудови концептуальних мереж використовуються базисні пропозиції, котрі мають найвищий рівень узагальнення, або схемності, і представляють початкові категорії мислення і типи реляцій між ними. Відтворення мережевої концептуальної/когнітивної моделі лексичного значення дозволяє співвіднести його з певною структурою знань, а також пояснити механізм

схематизації й специфікації, який міститься в значенні інформації, пов'язаної з культурними, міжкультурними та діяхронічними факторами [47, с. 47–76].

Оскільки людське тіло та почуття пов'язані, дослідники схильні вважати абстрактні когнітивні категорії універсальними [260, с. 42, 39–46]. Емоції є абстрактними концептами, які репрезентовано у свідомості як ментальні культурні моделі, метафори й метонімії, асоційовані з певною емоцією, і є частиною певної моделі [274, с. 30].

Серед характерних рис концептів емоцій, які вирізняють їх з-поміж інших типів концептів, виділяють образність і тісний зв'язок з культурними і моральними цінностями. Лінгвокультурологічний вектор дослідження емоцій дозволяє продемонструвати емотивну національну специфічність кожної мови і виділити емоційні складові як універсальних, так і етнічних концептів. Емоції культурно зумовлені, вони «нав'язуються» мовному колективу етносу різними когнітивними сценаріями, які асоціюються з певними поняттями емоції. Поштовхом до появи концепту емоції є спільна колективна діяльність людей, між емоційними мовними особистостями в різних етносах існує певна культурна регуляція вербальних взаємовідносин [71; 166]. Питання концептуалізації емоцій уключає вивчення ролі концептуальної метафори в реалізації емоції, адже метафора є тим когнітивним процесом, який формує нові поняття й без якого неможливо отримати нові знання, що демонструє нерозривний зв'язок метафори й емоцій [317]. Аналогії, побудовані на когнітивній метафорі, дають можливість по-іншому побачити предмет або ідею, що дозволяє використати знання і досвід, набуті в одній галузі, для вирішення проблеми в іншій галузі [129].

Поєднання метафоричного та прототипічного підходів до розуміння емоційних концептів зумовлено тим фактом, що саме конструювання певних прототипічних сценаріїв допомагає інтерпретувати почуття й емоції мовця та є важливим для розуміння людської культури і свідомості. Базовий сценарій емоції, за З. Кьовечешем [298], містить дві фази: причина змушує людину продукувати емоцію й емоція змушує людину до певної реакції. Відповідно

до цього прототипічний сценарій реалізації емоції можна представити у вигляді:

стан емоційного спокою → причина виникнення емоції →
дія емоції → спроба контролю над емоцією →
утрата контролю → реакція → стан емоційного спокою.

Усі сценарії емоцій містять онтологічний, причинний і експресивний складники. Онтологічна частина дає нам уяву про онтологічний статус і природу емоції та включає певні фізіологічні процеси, пов'язані з типом емоції. Причинний складник презентує емоцію та її складові, викликані певною ситуацією. Експресивний складник демонструє спосіб, яким емоція реалізується в різних культурах. Останній складник містить елемент контролю і виявляється в двох окремих етапах моделі: спробі контролювати вираження емоції і втратою контролю над вираженням емоції. Роль метафори в реалізації такого сценарію полягає в її здатності до мапування, що забезпечує когерентну структуру концепту емоцій [298].

Дискурсивний поворот у лінгвістиці, позначився і на розвитку лінгвістики емоцій, зосередивши увагу дослідників, в першу чергу, на соціальному аспекті продукування емоцій. Розмежування емоційного та емотивного типів дискурсу дозволяє прослідкувати роль мовця в продукуванні емоцій. Емоційний тип формується шляхом асоціативного нанизування окремих висловлень в єдине ціле, що зумовлює розмитість і фрагментарність подачі інформації з нечітко вираженою когезією, в той час як емотивний дискурс є ретельно спланованим монологічним мовленням, у якому думка розвивається послідовно-ступенево [36].

Емоції тісно пов'язані з оцінкою (позитивною/негативною), оскільки вони беруть участь у процесах відображення й пізнання, суб'єктивно представляючи оцінне ставлення суб'єкта до об'єктів навколишнього світу [362, с. 66-67; 184]. Дискурс негативної емоційності трактовано як вид мовленнєвої діяльності в емоціогенних ситуаціях, спрямований на передачу

емоційного стану як способу психологічної реалізації негативних емоцій адресанта й виклику відповідного емоційного переживання адресата [17].

Особливості утілення емоцій в англomовному художньому дискурсі уможлиблюють виділити соматикон емоційного реагування персонажа, який визначається як форма зворотного зв'язку в діалогічній взаємодії, що представлена певним невербальним компонентом комунікації, які своїми системними відношеннями утворюють прагматично зумовлену емоційно-експресивну невербальну поведінкову реакцію мовця на комунікативний вербальний/невербальний стимул партнера [135].

Виявлення особливостей актуалізації емоцій у різних типах дискурсу [331; 217; 416, с. 94–107] дозволяє визначити специфіку дискурсивних стратегій комунікативної взаємодії учасників інтеракції.

Ідея соціального конструювання знайшла свою реалізацію в лінгвістичній конструктивістській теорії емоцій. Лінгвістичний підхід зосереджено на пошуку відповіді на запитання: як емоції є конструйованими в мові і чому в різних ситуаціях конструювання індивідом однієї і тієї ж емоції відбувається по-різному. Поштовхом до розробки цієї теорії, за словами М. Бамберга, стало спостереження, що для сповіщення про свої почуття люди здебільш конструюють обставини подій або ситуацій, і навпаки, коли їм потрібно сконструювати обставини подій, вони повідомляють про свої емоції [208]. Емоції є, перш за все, дискурсивні, а мова є засобом конструювання емоційного смислу і може бути використана як засіб для вивчення світу емоцій. Емоції є тими індексами, які вказують на намір мовця, і реконструкція емоційного смислу слухачем вимагає інференційного умовиводу, тобто розуміння когнітивних, соціальних, культурних аспектів, котрі супроводжують висловлення [208, с. 314–317]. Для конструювання емоцій важливими є когнітивні сценарії з урахуванням саме ситуативного чинника, в основі якого лежать інтенційне маркування дії і поведінкові характеристики. Залежно від цих критеріїв можливо виділити подієві конструкти, специфічні для кожної емоції [208]. Тож дискурсивний

підхід робить акцент на розумінні емоцій як особливих соціальних подій, пов'язаних із певною ситуацією [284], що дозволяє розглядати емоції як соціальний конструкт.

Емоції в своєму різноманітті проявів тісно пов'язані зі специфічними ситуаціями, їхня маніфестація різниться також у залежності від картини світу, що існує в свідомості людини і того, як вона категоризує світ. Із зверненням сучасної лінгвістики до дослідження дискурсу на базі когнітивно-дискурсивної парадигми сформовані припущення для системного усвідомлення вербалізації емоцій у дискурсі, оскільки «дискурс можна розглядати як результат взаємодії когнітивного та комунікативного компонентів» [188, с. 202–205; 386], а «концептуалізація, притаманна події, уключає розуміння співрозмовниками як обставин їх інтеракції, так і сам дискурс, в якому вони беруть участь» [319, с. 143–188]. Інтерактивне конструювання смислу в дискурсі («sense-making») є динамічним процесом активної вербальної і невербальної взаємодії комунікантів, що відбувається в певному ситуативному контексті [260, с. 44].

Когнітивно-дискурсивний підхід до вивчення емоцій зосереджує увагу на інгерентних соціальних і культурно-специфічних аспектах емоцій. Емоції іманентно представлені в соціальній взаємодії й тому є динамічними інтерактивними соціально сконструйованими. Форму та зміст емоцій визначають соціальні контексти, які містять суб'єктивну оцінку учасниками комунікації ситуаційних подій і відображають функціональні характеристики емоцій як психобіологічного, соціального й культурного адаптаційного механізму. Це дозволяє сформувати цілісне когнітивно-дискурсивне уявлення про вербалізацію емоцій як соціальних конструктів. Одним із перспективних напрямків сучасних досліджень у зазначеному аспекті є виявлення гетерогенних способів актуалізації емоцій у різних типах дискурсу. Семіотично неоднорідні типи дискурсу привертають все більшу увагу дослідників, що пов'язано з тим, що візуалізація не тільки сприяє естетизації комунікації, але й дає можливість посилити прагматичний вплив

на реципієнта висловлення, зробити його більш соціально спрямованим.

1.1.3. Підходи лінгвістики кіно

Лінгвістика кіно як галузь мовознавчих досліджень. Етапи розвитку лінгвістики кіно як самостійного структурного утворення включають лінгвосеміотику кіно [251; 392], наративні студії [214; 215; 336; 402; 403; 413], дослідження лінгвокогнітивних аспектів кіно [219; 221; 358; 359; 388; 346], дискурсивні [216; 220; 222; 250; 300; 405] й мультимодальні [215; 220; 258; 337] розвідки.

Кіно як явище медійної мас-культури виконує роль посередника в процесі комунікації між авторами кінофільму й його глядачами. Лінгвістичність кіно зумовлена його здатністю конструювати і транслювати смисли за допомогою не тільки вербальних засобів, але й специфічних, властивих тільки кінематографу, технічних засобів, які набувають комунікативного характеру через поєднання з вербальними і невербальними компонентами. Розуміння кіно як лінгвістичного явища бере свій початок із робіт дослідників семіотики кіно Р. Барта, У. Еко, К. Метца [197; 213; 251; 336], котрі визначили «мову» кіно, виділяючи її «лексику», «граматику» і «синтаксис». У подальшому відбулось значне розширення лінгвістичних студій кіно і становлення методологічного апарату, що дозволяє стверджувати про формування окремого напрямку досліджень у процесі диференціації знань про мову. Виокремлення кінотексту і дискурсу кіно [215], розгляд лінгвокогнітивних [219; 221], лінгвокультурних [222], психолінгвістичних і прагматичних аспектів кіно [405; 407] дозволяє розглядати його як лінгвістичний феномен і зумовлює залучення лінгвістичних методів дослідження.

У вивченні кіно в лінгвістичному аспекті є певне семіотичне протиріччя, зазначене К. Метцом: кіно є «мовою», але, разом із тим, воно відмінне від вербальної мови. Відмінність кіно й мови полягає в тому, що мова є системою знаків, які використовують для комунікації, в той час як

кіно застосовує систему знаків, обмежену односторонньою комунікацією [336]. Семіотичний підхід до розуміння мови кіно був викликаний бажанням розрізнити знаки природньої мови і мотивовані знаки кінематографа. У кіно система лінгвальних знаків органічно переплітається з системою знаків іншої природи, що створює неповторну мову. Людина не тільки спілкується за допомогою образів, але й мислить ними, її власний досвід відображений у формі образів [139, с. 45]. Знаки в кіно, за Р. Бартом, мають подвійну структуру: внутрішнє ядро, яке відображає загальну риторику мови кіно і «розшаровані» знаки, які характеризуються розходженням форми і змісту. Знак утворено поєднанням форми і значення: форма в фільмі – це декорації, костюми, пейзажі, інтер'єри, музика і частково жести. Смысл, який утворюють знаки, нематеріальний і має концептуальний характер, він актуалізується у фільмі [11, с. 196–198].

Система знаків кіно транслює певні цінності. Репертуар знаків передбачає перелік символів, з яких семіотичний код вибудовує систему відмінностей і опозицій та закріплює правила їх співвідношення. У такий спосіб відбувається комунікація між творцями фільму і його потенційними реципієнтами. Створений кіно ефект реальності У. Еко пояснює за допомогою потрібного членування мови кіно, виділяючи в ній семи (власне образ), знаки (конвенційні графічні засоби, символи) й фігури (наприклад, світлові контрасти) [251]

Лінгвальна система, слугує для створення образів, за допомогою яких утворено експресивність кіно [139, с. 49]. Конструктивна діяльність автора кіно, на думку П. Пазоліні, пов'язана з тим, що не маючи відповідного словника образів, він повинен узяти образ-знак із навколишнього середовища, припустити, що він буде зрозумілим для адресата, і надати йому індивідуальні експресивні риси. «... Якщо діяльність письменника – це власне художня творчість, то діяльність автора фільму – творчість спочатку лінгвальна, а вже потім художня» [139, с. 47]. Отже, автору фільму необхідно створити кінематографічну «мову», засновану на образах, що існують у його

свідомості, але орієнтуватись на ментальні й культурні характеристики уявного адресата [139, с. 47].

Семіотика кіно послуговується поняттям «коду», під яким розуміють систему умовних позначень, символів, знаків, правил їх комбінацій між собою для передачі, обробки та зберігання інформації в найбільш релевантному для цього вигляді [182, с. 90]. У. Еко деталізує визначення «коду» як «системи комунікативних конвенцій, котрі парадигматично з'єднують елементи, серії знаків із серіями семантичних блоків (або смислів), і які визначають структуру обох систем: кожна з них керується правилами комбінаторики, що детермінують порядок, в якому елементи (знаки та семантичні блоки) синтагматично збудовані» [251]. Денотація фільму певним чином конструйована, організована й кодифікована, а не кодована [336].

Серед «кодів» кінодискурсу К. Метц виділяє культурні й спеціалізовані. Перші визначають культуру кожної соціальної групи; вони настільки добре асимільовані, що глядачі зазвичай вважають їх «природними», оскільки вони є базовими складниками самого людства. До культурних «кодів» відносять іконологічні й перцептуальні, котрі функціонують у межах фотографічного зображення. Їхня обробка не вимагає спеціальної підготовки. З іншого боку, «спеціалізовані коди» є більш обмежені в соціальному вжитку та їх розуміння вимагає спеціальної підготовки. До них відносять кінематографічні «коди» як такі: монтаж, рух камери, оптичні ефекти, взаємодію візуальних і звукових елементів тощо [336].

Лінгвістичність фільму закорінена в реальності, оскільки фільм володіє ефектом присутності і створює механізм афективної та перцептуальної участі глядача в спостереженні за дією на екрані [336]. За М. Мерло-Понті, кіно не є сумою зображень, але особливою динамічною формою, в якій послідовність кадрів створює нову реальність. Складна форма фільму реалізована через поєднання звуку і зображення, їхня взаємодія відбувається та змінюється

постійно. Це поєднання створює нове ціле, яке не зводиться до його складових елементів [335].

Значна роль у конструюванні смислу кінофільму належить монтажу, який є основою семіологічного виміру фільму. Згідно теорії «*Grand Syntagmatique*», запропонованої К. Метцом [336] у межах підходу до фільму як форми наративу, монтаж розглядається як основний спосіб конструювання смислу в кіно. К. Метц стверджує, що організація кадрів у наратив є способом, відповідно до якого фільм уподібнюється мові. Монтаж зумовлює синтагматичну структуру фільму, а поєднання кадрів є проявом синтаксису кіно [336]. За даними наративних студій кіно, певне поєднання кадрів формує наративну структуру фільму, його «денотацію», і дозволяє розглядати кінотекст як наратив [215].

Когнітивний напрямок у наратологічних дослідженнях кіно фокусує увагу на вивченні логіки інтерпретативного процесу, розглядаючи інтерпретацію як конструювання смислу в кіно: «інтерпретувати фільм – означає приписати йому імпліцитні або симптоматичні смисли» [219, с. 249]. Інтерпретація смислу кінофільму залежить від глядача і картини світу, яка існує в його свідомості.

Глядач бере активну роль у конструюванні дієгетичного світу кінофільму через взаємодію сюжету й стилю фільму [219, с. 8]. Мова кіно пов'язана з чуттєвим сприйняттям, тілом, емоціями, світоглядом, діями, утілесненими у фільмі [221, с. xvii]. Когнітивна сфера, представлена спільним знанням про світ, поєднує фільм і мову. Інтерпретація смислу кінофільму залежить від глядача і картини світу, яка існує в його свідомості [221, с. 21]. Розуміння кінофільму як тексту підкреслює його лінгвістичну природу й здатність конструювати реальність як лінгвістичними, так і засобами, властивими тільки кіно.

Три рівні смислу в фільмі, за Р. Бартом, відображають взаємодію автора фільму і його глядачів у процесі його створення: інформативний або рівень комунікації, спрямований на донесення прямого повідомлення

глядачеві; символічний рівень або рівень значення, реалізує інтенцію автора і спрямований на адресата; рівень третього смислу, який виявляється в способі режисера «прочитати реальність», і несе в собі певну емоцію, цінність і оцінку [11]. Кінотекст складається з рухомих і статичних образів, усного та писемного мовлення, шумів і музики, які особливим чином організовані й перебувають у нерозривній єдності. Лексику кінематографа утворюють лінгвальні й нелінгвальні одиниці кінотексту, котрі за допомогою монтажу створюють кінооповідання [156, с. 17–19]. Кінотекст розглядають одночасно як дискретний, складений із знаків, і недискретний, в якому значення приписують безпосередньо тексту [116].

Поняття кінодискурсу, яке з'явилося в лінгвістичних студіях кіно в 1970-х роках, фокусує увагу на кінофільмі як комунікативній події, створеній для глядача, і соціально-культурному контексті його актуалізації. Поняття кінодискурсу включає не тільки сам кінофільм, але й тексти кіносценарію, що є перед-текстами («collateral texts») [405, с. 4–6]. Вони доповнюють і конкретизують зміст фільму, дозволяють визначити інтенцію колективного творця фільму. У кінодискурсі формування смислу відбувається на декількох рівнях – дофільмовому рівні (у тексті кіносценарію) і власне фільмовому рівні (у дієгетичному просторі кінофільму).

Дискурсивні розвідки кіно зумовили вивчення лінгвістичної структури кінотекстуальності, взаємодії засобів конструювання смислу в кінофільмі й способів його інтерпретації. За допомогою фільму відбувається комунікація між його творцями і глядачами, у якій фільм виступає посередником і, відповідно, кінодискурс розглядають як «опосередкований дискурс» («mediated discourse») [222]. Це дозволяє фокусувати увагу на залученні лінгвальних і кінематографічних засобів для процесу конструювання смислу. «Граматика» кінематографу охоплює все, що стосується камери: кадрування, кут, фокус, рух камери і композицію кадру [407, с. 25]. Відповідно, смисл кінофільму як візуального посередника може бути трансльовано через

декілька інформаційних каналів або модусів, що окреслює мультимодальний вектор лінгвістичних досліджень кіно.

З точки зору мультимодального підходу, фільм є мультимодальним документом, чий семіотичні ресурси взаємодіють крос-модально для конструювання смислу відповідно до мультисеміозису модусів [413, с. 2–4]. Необхідність мультимодального дослідницького ракурсу обґрунтована важливістю інформаційних каналів кінофільму в конструюванні смислу кінофільму, оскільки вони залучені в процес утворення й трансляції смислу. Поєднання мультимодального підходу з наративним аналізом і соціосеміотичним розумінням кіно акцентує розуміння семіотичних ресурсів кінофільму як засобів побудови системи синтагматичних і парадигматичних відносин.

Фільм є вагомим транслятором соціальних цінностей і відношення суспільства до всіх питань сьогодення [215, с. 228] і тому залучення соціосеміотичного підходу, в основі якого лежить розуміння мови як семіотичної системи, дозволяє пояснити способи формування смислу в кінодискурсі. Зазначений підхід ґрунтується на системно-функціональній лінгвістичній теорії, відповідно до якої мову вважають соціально зумовленою системою [215, с. 39–40].

У рамках системно-функціонального підходу когезійні зв'язки між фрагментами кінофільму досліджувалися через взаємодію різних модальностей. Вивчення кодів, їхньої інференції та взаємозв'язку дозволяє дати відповідь на питання, яким чином відбувається ідентифікація й інтерпретація учасників і подій фільму [402]. Теорія інтерпретації кінодискурсу поєднує аналіз інформативного змісту кінофільму з аналізом формальних властивостей кінодискурсу. Когнітивний погляд на сприйняття фільму реципієнтом у поєднанні з лінгвістичним аналізом кінотекстуальності демонструє формальний опис процесу інференції й функціональний аналіз комунікативних інтенцій, визначених у кінодискурсі [413].

Отже, у сучасній науці сформувався особливий напрямок мовознавчих розвідок, які можна поєднати під назвою *лінгвістика кіно*. Знакова природа кіно, його здатність транслювати смисл через поєднання різних семіотичних ресурсів зумовлює лінгвосеміотичний вимір кіно. Його лінгвокогнітивний вимір представлений спільним знанням творців фільму і його глядачів про світ, що поєднує фільм і мову, та полягає у конструюванні смислу лінгвальними, нелінгвальними й кінематографічними засобами. Комунікативний вимір кіно реалізовано його здатністю актуалізувати емоції та здійснювати вплив на чуттєво-перцептивну сферу глядача. Залучення мультимодального підходу до вивчення лінгвістичних особливостей кіно зумовлене його семіотично гетерогенною природою, що дозволяє прослідкувати роль семіотичних засобів у реалізації смислу. Окремим напрямком дослідження є виявлення механізмів утворення емотивних смислів у кінодискурсі.

Дослідження емоцій у кінодискурсі ґрунтуються, з одного боку, на психологічних, філософських і феноменологічних теоріях [206; 241], які розглядають кіно як вид мовно-нарративного мистецтва, де емоції слугують засобом експресії – здійснення впливу на глядача, з іншого, на когнітивній теорії емоцій у кіно [277; 359; 396;], згідно якої емоції в кіно нерозривно пов'язані з когнітивною сферою його творців, котрі розглядають їх як результат поєднання почуттів, фізіологічних змін і когнітивних процесів [294, с. 445].

Серед сучасних напрямів вивчення емоцій у кінодискурсі виділяємо: розгляд особливостей конструювання емоцій у кінофільмі, вивчення ролі кінозасобів у створенні емоційності кінооповідання, виявлення взаємозв'язку емоцій із жанром фільму та визначення прагматичного впливу емоцій, актуалізованих у кінофільмі, на глядачів. Дослідження емоцій у кінодискурсі, хоча і досить нечисленні, викликають дослідницький інтерес через здатність кіно транслювати емоцію, здійснюючи вплив на глядачів і змушуючи їх ідентифікувати себе з героями кінофільму.

Однією із характерних рис емоцій в кінодискурсі є їхня спроможність до конструювання на основі певних моделей. Ключова роль у реалізації емоцій у фільмі належить актору, емоції на екрані реалізовано через взаємодію трьох компонентів: особистих рис актора; характеру драматичного героя, який «проживає» у свідомості глядачів і образу, створеного актором на сцені [297, с. 33].

Отже, емоції на екрані є створеними, імітованими, а не реальними, вони втілені актором за допомогою фізіологічних і чуттєво-перцептивних проявів і поведінкових патернів. Емоції героя конструйовано у спосіб, який можна відтворити, звертаючись до емоцій у реальності. Моделлю для конструювання емоцій слугують люди, що переживають їх у певних реальних ситуаціях [297, с. 33]. Відповідно, голос, рухи тіла, міміка актора із поєднанням імітації фізіологічних процесів і певних поведінкових патернів уможлиблюють реалізацію емоції на екрані, розпізнавання якої глядачами є можливим за умови, якщо драматична ситуація включає референцію до компонентів об'єктивної реальності [297, с. 81].

Однією із характерних рис емоцій у кіно є їхній експресивний характер, який полягає в здатності здійснювати вплив на емоційну сферу глядачів. Кінорепрезентація емоцій розглядається як поєднання семіотичних засобів – вербальних і невербальних, комбінація яких зумовлена дискурсивними факторами. Поєднання соціальної семіотичної теорії й когнітивної теорії емоцій дозволяє розробити основу для розуміння мультимодально втілених емоцій з урахуванням когнітивних аспектів емоцій, пов'язаних з фізіологічними і поведінковими моделями [258, с. 79–100].

Вплив емоцій у фільмі на глядача має подвійну природу: по-перше, емоції у фільмі підтримують інтерес глядача до фільму, викликаючи емоційний відгук, по-друге, вони діють як «прожектор», акцентуючи увагу на важливих моментах кінооповідання, впливаючи на перцептивну сферу глядачів [227].

Емоції у фільмі мають значний мотиваційний потенціал, який полягає в здійсненні впливу на глядача. Цей вплив має подвійну спрямованість: з

одного боку, емоції у фільмі активують перцептивні та когнітивні сфери людини, пов'язані з конкретними смисловими конфігураціями, які ґрунтуються на досвіді. З іншого боку, емоції впливають на афективно-мотиваційну сферу, викликаючи певні переживання, що ґрунтуються на ідентифікації глядачів з персонажем [277, с. 127–129]. «Ідентифікація» лежить в основі прагматичного впливу емоцій на глядачів і відображає здатність глядачів ідентифікувати себе з героями фільму [268; 359]. Ідентифікуючи себе з персонажами фільму, глядачі відчують ті самі емоції й переживають їх. Успішність емоційного впливу на глядача залежить від емоційної конгруентності між контекстом кінооповідання, характерами кіногероїв і різними кінозасобами [359, с. 253–254].

Асоціативний характер емоцій у кінофільмі пов'язаний з їхніми когнітивними особливостями, що знаходить прояв у широкій мережі метафор і метонімії, залучених у кінооповідання [227; 359; 388; 397; 398]. Асоціації в кіно активують сформовані у свідомості глядачів уявлення про певну емоцію [227, с. 30]. Метафори емоцій можуть мати вербальну й візуальну репрезентацію в кіно, що підтверджує значний потенціал кінодискурсу до метафоризації лінгвальними й нелінгвальними засобами. Візуальна метафоризація є більш специфічна, дозволяючи деталізувати образ, акцентуючи увагу на аспектах, складних для вербальної репрезентації [248, с. 60]. Гнучка мережа емоцій дозволяє творцям фільму створювати різноманітність асоціацій (сірий дощовий день, насуплені брови тощо), котрі сигналізують про певні емоції. Асоціації не обов'язково повинні бути свідомими, вони ґрунтуються на когнітивних знаннях творців фільму й глядачів. Кінофільм, за допомогою кінозасобів, транслює певні «сигнали», які відображають емоційне навантаження фільму [227, с. 23]. Емоційні асоціації пов'язані не тільки з грою акторів, але й з музикою, кольором, звуком, світлом, оскільки «прив'язані» до певних думок, спогадів, уявлень так само, як до фізіологічних реакцій [388, с. 108].

Творці фільму використовують емоції як «естетичні стратегії» (“aesthetic strategies”), оскільки вони є частиною фільму і можуть бути об’єктивно описані за допомогою мовних засобів [281, с. 23]. Основними «інструментами» реалізації цих стратегій слугують кінозасоби, залучені для актуалізації емоцій, а також комбінації композиційних елементів – кольору, звуків разом з рухом, ритмом, що спрямовано на реалістичне відтворення світу [359, с. 253–254]. Емоційну інформацію можливо реалізувати за допомогою виразу обличчя, руху, голосу і тону, звуку, музики, освітлення, мізансцени, декорацій, камери тощо [388, с. 42].

Розглядаючи кінофільм як «машину емоцій», Е. Тан стверджує, що в основі емоційності фільму перебувають «теми» – емоційні поведінкові сценарії, які відображають когнітивні та лінгвокультурні знання глядачів і творців фільму [398]. Створюючи образ і емоційний стан героїв фільму, творці фільму співвідносять їх з скриптами емоцій, які існують у свідомості глядачів і активують їх [277, с. 75]. Емоції як категорії реального світу організовані навколо прототипу, котрий структурований відповідно до когнітивних принципів фільму [388, с. 104].

Серед сучасних досліджень ролі емоцій у фільмі їх функціональні та когнітивні розвідки привертають увагу до зв’язку емоційних і оцінних аспектів фільму [215, с. 292], розглядають когнітивні та семіотичні аспекти конструювання емоції в глядача кінофільму [258] та виявляють, як кінозасоби викликають емоцію в глядача [227; 388; 398]. У фільмі «смісл побудований через семіотичні шари, в яких когнітивні компоненти емоцій, організовані кадрами й синтагмами, реалізовані за допомогою аудіовізуальних ресурсів, що передано аудіо та візуальними треками у фільмі» [258, с. 84].

Дослідження невербальних аспектів актуалізації емоцій у кіно демонструє зв’язок типу емоції з її невербальною репрезентацією. Вибір мімічних засобів спроможний визначити базові емоції з високим ступенем точності, а характер кінесичних і проксемічних засобів може визначати

інтенсивність емоцій [257, с. 2067–2084]. Результати аналізу просодичних особливостей емоційного мовлення персонажів фільму показали, що найчастотнішими просодичними засобами, що спроможні реалізувати емоційний зміст, є мелодика, гучність і темп; кожній емоції притаманний певний набір просодичних характеристик [134].

Отже, у кінодискурсі можливо виділити два вектори дослідження емоцій: перший спрямований на виявлення способів конструювання і актуалізації емоцій у кінодискурсі, другий – на виявлення способів здійснення впливу на чуттєво-перцептивну сферу глядачів з метою викликати певні переживання. Емоціям у кіно належить ключова роль у забезпеченні кінооповідання та підтримки афективного зв'язку кінофільму з глядачем. Зумовлені когнітивними факторами, основні характеристики емоцій у кінодискурсі включають асоціативний і експресивний характер; утілення як форму реалізації на екрані, що підкреслює роль тіла людини в продукуванні емоції; зв'язок із когнітивною сферою творців фільму й глядачів, спроможність бути реалізованими комбінацією різносистемних засобів.

З огляду на важливу роль емоцій у процесі смислотворення в кінодискурсі в нашій роботі виопрацьовано окремий напрям лінгвістичних досліджень кіно, а саме *когнітивно-прагматична емотивна лінгвістика кіно*.

1.2. Кінодискурс як середовище актуалізації емоцій

У цьому підрозділі проаналізовано основні підходи до поняття «кінодискурс» у сучасній лінгвістиці, визначено співвідношення понять «кіносценарій» – «кінотекст» – «кінодискурс», а також виявлено прагмасеміотичні особливості кінодискурсу та його знаків. Кінодискурс розглянуто як середовище актуалізації емоцій, що зумовлено здатністю кінофільму актуалізувати інтендовані колективним автором емоції й

викликати емоції в колективного реципієнта – глядачів, впливаючи на їхню психоемоційну сферу.

1.2.1. Поняття кінодискурсу в сучасній лінгвістиці

У сучасній лінгвістиці узагальнено основні підходи до визначення поняття дискурс (див. огляд в [65; 120; 122; 152; 172; 175; 178; 189; 376] та інш.). Більшість із них ґрунтуються на думці, що дискурс – це особливий спосіб спілкування і розуміння навколишнього світу [175, с. 15], комунікативна подія [244, с. 2], інтерактивний процес вироблення смислів [121, с. 11], соціальна практика отримання знань, що структурує будову соціальних відносин через колективне розуміння дискурсивної логіки [179]. Виходячи з поєднання ментального, комунікативного і соціального, дискурс розуміють як мислекомунікативну діяльність, яка відбувається в широкому соціокультурному контексті, є сукупністю процесу й результату та характеризується континуальністю й діалогічністю [189, с. 33–38]. Слідом за І. С. Шевченко, дискурс трактуємо як систему-гештальт в єдності когнітивного (формування ідей і переконань), соціопрагматичного (взаємодія комунікантів у певних соціокультурних контекстах і ситуаціях) і мовного (використання вербальних і невербальних знаків) [21, с. 115–116].

У трактуванні кінодискурсу в нашій роботі виходимо із засадничих принципів когнітивно-комунікативної лінгвістики, яка ґрунтується на інтеракціональній моделі комунікації. Вона акцентує спілкування як ситуативно зумовлену взаємодію комунікантів, у ході якої утворюються й відтворюються системи цінностей і соціальні відносини; і наголошує на інтерпретаційному, конструйованому характері смислів [187]. Застосований у роботі когнітивно-прагматичний підхід послуговується ідеями критичної теорії дискурсу й дискурс-аналізу періоду філософського постмодернізму, теорії соціального конструктивізму [224; 270] з її витлумаченням знання не просто як відображення зовнішнього світу, а як результату когнітивної діяльності, продукту соціальної взаємодії, в якому значення конструюються

партнерами по комунікації з урахуванням соціальної практики [314]. Відповідно, смисл розуміємо як результат конструювання мовцем і слухачем у певних ситуаціях дискурсу.

Інтерактивна природа дискурсу дозволяє трактувати його як «середовище конструювання смислів» [21, с. 114], оскільки «висловлення – це не просто слова чи мовленнєві акти, це «цеглинки», з яких складаються соціальні відносини, образи «себе» і «інших», різні аспекти особистості, які відтворюються й проживаються в кожному комунікативному акті» [175, с. 15]. Дискурсивні смисли не є статичними, вони утворені ситуативно, а саме розуміння в комунікації закорінене в спільній здатності людей як біологічного виду до активації схожих нейронних патернів [21, с.44]. Це акцентує увагу на взаємодії комунікантів у процесі колективної смислотворчої діяльності, на інтенції автора висловлення, виборі ним мовних і немовних засобів конструювання смислу, а також на ролі реципієнта в процесі їх реконструкції. Відповідно, процес інтеракції не є статичною послідовністю комунікативних дій, а динамічним явищем постійного конструювання й реконструювання смислу комунікантами, що відбувається в їх взаємодії. Це зумовлює когнітивно-прагматичний вектор дослідження дискурсу, адже «наш спосіб спілкування не тільки відображає світ, ідентичності й соціальні взаємовідносини, але, навпаки, відіграє активну роль у його створенні та зміні» [175, с. 15]. У процесі мовленнєвої взаємодії, комуніканти постійно орієнтуються на ментальні моделі співрозмовників [178, с. 53], що визначає інтерсуб'єктивність їх взаємодії.

Отже, дискурс постає як динамічний процес соціальної взаємодії комунікантів, під час якого відбувається конструювання спільних смислів, які ґрунтуються на ментальних моделях мовної й немовної поведінки у свідомості суб'єктів.

Прийнятий підхід акцентує увагу на розумінні художнього кінодискурсу як процесу, а кінотексту як його результату. Кінодискурс і кінотекст є нерозривним цілим, «як нерозривні процес і продукт: продукт

немислимий без процесу, як і процес неминуче зумовлює продукт» [14, с. 71]. Процесуальність як характерна властивість кінодискурсу підкреслює необхідність залучення для аналізу вивчення соціокультурних факторів, котрі зумовлюють продукування певного кінотексту, ролі його автора й адресата, а також когнітивних процесів його продукування й сприйняття.

Кінодискурс трактують як динамічний процес взаємодії автора й кінореципієнта, який відбувається в міжмовному і міжкультурному просторі за допомогою засобів кіномови [133, с. 10]. Кінодискурс виконує роль посередника між виробниками фільма й глядачами [222], є інформаційно насиченим і реалізує експліцитну та імпліцитну інформацію, він зафіксований на матеріальному носії й призначений для відтворення на екрані та аудіовізуального сприйняття глядачами [106, с. 88–90]. Кінодискурс є діалогічним за своєю природою, де під діалогічністю розуміється адресованість дискурсу, діалогічний характер мислення [13, с. 303; 118]. Автор кінотексту транслює адресату певним чином сконструйовані за допомогою лінгвальних і нелінгвальних засобів смисли, а завданням реципієнта є реконструювати їх із залученням екстралінгвальних знань.

Кінодискурс є соціально зумовленим, оскільки дискурс – це мовне вираження певної соціальної практики, яка упорядкована та систематизована особливим використанням мови [179, с. 112]. Розуміння дискурсу можливе лише за умови його розгляду на тлі широкого соціального контексту і вимагає прийняття до уваги наступних чинників: контексту, соціальних умов продукування й інтерпретації, взаємодії процесів продукування й інтерпретації тексту як результату [191, с. 152; 253, с. 25]. Шляхом приписування значення в дискурсі відбувається формування соціальної ідентичності й соціальних відносин [175, с.26]. Кінодискурс є джерелом соціального знання та існує одночасно з іншими формами знання, допомагає людині об'єктувати соціальні знання [160, с. 2].

Специфічною характеристикою кінодискурсу є його спроможність конструювати охудожнену реальність. На екрані глядач сприймає

відповідний образ реальності, створений творцями фільму, а не саму реальність [1, с. 60]. За допомогою семіотичних ресурсів відбувається формування уявлення про реальність, яке «не просто відображає те, що в ній є, але й конструює її» [175, с. 25]. Утілення реальності досягається у фільмі через узагальнення досвіду, соціальних правил і відносин. Під час продукування художнього кінодискурсу відбувається постійне переосмислення реальності, і тому, зображення на екрані є не копією життєвих ситуацій, а результатом конструювання певних авторських смислів.

Кінодискурс є завжди адресатно спрямованим, при відсутності потенційного адресата продукування кінодискурсу втрачає сенс. Кінофільм у різний час переглядає велика кількість людей, різних за своїми соціальними, гендерними та національними характеристиками. Сучасний художній кінодискурс можна розглядати як «актуальний зріз сприйняття реальності, тривалий соціальний діалог, в якому інтерпретуються такі категорії сприйняття, як час, простір, минуле, майбутнє, свобода, право, чоловіче, жіноче, влада, любов тощо» [160, с. 2–3]. Реципієнт кінодискурсу є колективний та віддалений у просторі й часі.

Продукування й сприйняття кінодискурсу відбувається на основі певних культурних кодів, котрі існують у свідомості його реципієнтів, оскільки «культурні коди визначають формування ментальної репрезентації кінотексту» [25, с. 6]. Тому можна стверджувати про культурну зумовленість кінодискурсу. Автори кінофільму створюють його, відображаючи цінності культури, до якої вони належать. Характеристикою дискурсу як феномена культури є його ціннісні ознаки. У колективній свідомості мовних особистостей існує неписаний кодекс поведінки, в якому за допомогою спеціальних прийомів вивчення можуть бути виділені ціннісні домінанти відповідної культури [65, с. 227].

«Полікодовий» (в інших термінологіях – мультисеміотичний [332] характер кінодискурсу зумовлений залученням декількох семіотичних систем – «кодів», котрі беруть участь у формуванні певного смислу [156; 69; 106;

180; 392]. Ю. Лотман виділяв три види інформаційних кодів кінофільму: зображальний, словесний і музичний [116, с. 89]. Кінодискурс містить не тільки художні, але й нехудожні ресурси. До останніх, Ю. Лотман відносить «коди епохи», що існують на трьох рівнях: режисерському, побутової поведінки, акторської гри [118, с. 62–64].

Різна в семіотичному плані інформація, яка інтегрується в єдиному смисловому просторі кінофільму, існує як на рівні змісту, так і на рівні форми. Наявність вербальних і невербальних ресурсів у структурі кінодискурсу й застосування специфічних кінематографічних засобів (кадр, світло, монтаж, ракурс тощо) свідчить про його складний полікодовий характер, де під засобами кінодискурсу (за В.Є.Чернявскою – «кодами») розуміють «систему умовних позначок, знаків і правил їх комбінації між собою для передачі, обробки і зберігання інформації в найбільш пристосованому для цього вигляді» [182, с. 90]. Прагматичний вплив кінофільму досягається саме взаємодією й взаємопроникненням звукового мовлення, написів, шумів, музичного супроводу, зображень на екрані тощо, поєднання яких відбувається згідно певних схем і правил, котрі ґрунтуються на основі соціокультурних норм авторів і потенційних адресатів фільму.

Кінодискурс є мультимодальним, що пов'язано із залученням аудіального і візуального модусів як каналів для актуалізації смислу. У кінодискурсі як складній гетерогенній системі відбувається взаємодія компонентів декількох семіотичних систем, комбінація яких формує смисл. Модуси забезпечують різні виміри смислотворення, комбінація модусів змінюється в часі й просторі, створюючи смислові послідовності.

Експресивність кінодискурсу полягає в його здатності актуалізовувати емоції й викликати емоції в глядачів кінофільму. Кінофільм завжди спрямований на створення певного емоційного стану глядача, оскільки «видовище викликає в ньому ті самі емоції, що й саме життя» [116, с. 18]. Завданням кінофільму є не стільки передати інформацію, скільки викликати певний емоційний стан у глядача, що забезпечують «специфічні художні

емоції» [116, с. 19]. Якщо в кінофільмі через емоцію втілюється смисл, а «смисл виявляє трепетність емоції, то це і є чудо виникнення органічного екранного образу» [1, с. 179; 194]. На думку Ю. Лотмана, глядач, усвідомлюючи ірреальність того, що відбувається, емоційно ставиться до нього, як до дійсної події [116, с. 10]. Реалізація експресивності фільму досягається за допомогою світлотіньової насиченості кадру, колористичних партитур, метафоричних пейзажів, гострих ракурсів, а також музичних і вербальних компонентів звукового образу [1, с. 72]. Різні кіножанри – фільм жахів, бойовик, триллер тощо – спрямовані саме на переживання глядачем «емоційного сплеску». Кінодіалог як вербальний компонент художнього кінотексту є моделлю усної розмовної мови, котра завжди відрізняється емоційним забарвленням, про що свідчить частотне вживання сленгізмів, вульгаризмів, скорочених форм, вигуків, еліптичних і питальних конструкцій, порушення граматичних норм побудови речення тощо.

Лінгвальна й нелінгвальна складові кінодискурсу тісно інтегровані, створюючи цілісний і закінчений образ. Вербально-візуальне зчеплення елементів кінодискурсу свідчить про його цілісність і зв'язність. Усі дії творців фільму взаємопов'язані й спрямовані на вирішення спільної мети – створення кінотексту.

Кінодискурс має образний характер: за Ж. Дельозом, «з винаходом кінематографу вже не образ стає світом, але світ – власне образом» [42, с. 106]. Кінематографічний образ – єдність двох реальностей: фізичної й психічної, відповідно до яких виділено образ-рух, котрий має різновиди – образ-перцепцію, образ-дію, образ-емоцію й образ-час [42, с. 118]. Образ-перцепція співвідносить рух із речами: «перцепція речі – це той самий образ, співвіднесений з іншим особливим чином, що його кадрує, утримує лише частину його впливу, а реагує на нього лише опосередковано» [42, с. 115]. Образ-дія, утворений камерою й монтажем, виникає в результаті зміни планів, що дозволяє надати драматизму та напруги кінофільму й співвідносить рух з діями. Образ-емоція утворений за допомогою крупного

плану, відображає одночасно рухливість, силу образу, а також певне почуття, переживання, яке пов'язує декілька дій [42, с. 118]. Образ-час змінює співвідношення руху й часу в кіно; рух стає наслідком безпосереднього уявлення про час, а час перестає бути простим відображенням руху. Результатом появи образу-часу є виникнення нелінійного кінематографічного часу й ірраціонального монтажу. Образ-час сприяє «прочитанню» символічних знаків-відношень і виникненню певної віртуальності, яка робить образ видимим [42].

Символіко-метафоричний характер кінодискурсу полягає в його здатності оповідати, створюючи символи, котрі є метафоричними. Відмінною рисою кінодискурсу є те, що він робить ці символи видимими. Так, наприклад, дерево Ейва у фільмі «Аватар» є символом мудрості народу, планета Пандорра – метафорою планети Земля, образ Грейс – утіленням милосердя та розуміння. За Ю. Лотманом, велика роль у створенні символів належить кінематографічному монтажу, якому вдалося створити цілу систему метафоричних образів [116, с. 98]. Символічність фільму формується режисером як перехід від області конкретного видимого простору в галузь асоціативну за допомогою пластичних алегорій, метафоричних зіставлень [1, с. 72]. Реконструювання символіко-метафоричного змісту кінофільму є відповіддю на питання про його філософсько-ідейний смисл.

Складний характер кінодискурсу полягає в його дворівневій структурі, він включає позафільмові події (прагматичні, соціальні, культурні умови створення фільму) і події власне кінофільму. Останні трактовано як простір дієгезису, який охоплює події й героїв у межах кінооповідання, без звертання до їхнього дискурсивного посередника. Особливістю кінокомунікації є розгалуження її простору й часу, оскільки існує простір і час дискурсу фільму – дієгезису, а також простір і час кінодискурсу. За допомогою фільму відбувається комунікація між його творцями й глядачами, у якій фільм виступає посередником [222]. С. Четмен у сюжетно-тематичній структурі кінофільму розмежовує дійсний сюжет або те, що описано (narrative) і те, як

він реалізований у дискурсі [231, с. 19]. Якщо сюжет – це набір подій, пов'язаних між собою комунікацією, то під дискурсом С.Четмен розуміє спосіб передавання цього змісту, те, як глядач усвідомлює події на екрані. Тобто дискурс постає тим засобом вираження, за допомогою якого зміст фільму набуває комунікативного значення [231, с. 26].

Отже, дискурс фільму включає дієгетичні події фільму й комунікацію між персонажами, він є невід'ємною частиною кінодискурсу, оскільки у ньому відбувається конструювання смислів, інтендованих колективним автором. Кінодискурс не тільки включає дискурс фільму й «містить набір кінематографічних прийомів, залучених для створення кінофільма» [250, 2011, с. 41–61], але й уміщує прагматичні, соціокультурні, когнітивні фактори створення кінофільму (пор.: дискурс є цілеспрямованою, соціальною дією, що бере участь у взаємодії людей і механізмах їх свідомості [21, с. 115]. Співвідношення понять кіносценарій, дискурс фільму і кінодискурс зображено на рис. 1.1.



Рис. 1.1. Співвідношення понять кіносценарій, дискурс фільму, кінодискурс

Кінотекст трактують як «зв'язне, цільне і завершене повідомлення» [156], «завершений аудіовізуальний витвір на екрані» [222], «візуальний посередник», завданням якого є донести до адресата основні цілі його творців [300, с. 8]. Характерними властивостями кінотексту є дискретність, зв'язність, проспекція й ретроспекція, антропоцентричність, локальна й темпоральна віднесеність, інформативність, системність, цілісність,

модальність і прагматична спрямованість [53, с. 50; 156, с. 28–30]. Специфіка текстової природи кінофільму зумовлена поєднанням як загальнотекстових характеристик, так і специфічних, властивих тільки кінотексту. До останніх відносять дворівневу структуру (наявність візуального й звукового рядів), інтертекстуальність і модальність як реалізацію авторського начала, що контрастує з фрагментами об'єктивного відображення реальності [53, с. 72–74].

Ще однією властивістю кінотексту є специфічний тип адресованості, оскільки кіно є текстом масової комунікації [54, с. 8]. Фільм як кінотекст «прочитується» глядачами в певному соціальному контексті, вони не тільки сприймають гру акторів на екрані як життя у всіх його проявах, але й володіють певною фоновією інформацією про аспекти створення кінофільму. Тож у нашій роботі *кінотекст розуміємо як складний семіотично гетерогенний текст, який існує у формі кінофільму, поєднує загальнотекстові й специфічні характеристики, є завершеним витвором колективного автора й призначений колективному адресату.*

Питання форми існування кінодискурсу є досить дискусійним, що пов'язане зі здатністю актуалізувати смисл різними способами: усним, за допомогою мовлення, пісні тощо, візуальним – за допомогою екранного образу і писемним – титри, надписи тощо. Саме поєднання трьох форм – писемної, усної й візуальної – акцентує складність форми кінодискурсу, котрий поєднує усне й писемне мовлення і має аудіо-візуальну форму репрезентації; а отже існує в усно-писемно-візуальній формі.

Отже, *художній кінодискурс визначаємо як складний цілісний соціально і культурно зумовлений мультимодальний мисленнєво-комунікативний феномен, який характеризується експресивністю, інтерактивністю, символічністю й комбінацією лінгвальних і нелінгвальних семіотичних систем.*

1.2.2. Кіносценарій як когнітивна основа фільму

Художній кінодискурс трактують як «сценарний», «сконструйований» («scripted», «constructed») [232], що демонструє його дихотомічну природу: з одного боку він побудований згідно сценарію й позбавлений спонтанності; з іншого боку, – реалізує повсякденні моделі комунікативної поведінки, «викликаючи ілюзію розмов у реальному житті та ґрунтуючись на так званому «коді реальності» [250, с. 42].

Ми розглядаємо кіносценарій як когнітивну основу кінофільму, що реалізує інтенцію одного з колективних авторів – сценариста і містить інформацію про дійових осіб, драматургічний конфлікт, розвиток подій та їхню кульмінацію. Кіносценарій також містить ремарки щодо комунікативної поведінки героїв і коментар щодо просторово-часових характеристик подій.

Кіносценарій служить основою для фільмування твору, визначає його ідейно-художній зміст, розгортання подій, жанр [424]. Його вважають «передтекстом» фільму, котрий можна розглядати як певну модель, необхідну для організації зйомок фільму [38, с. 16–17], писемний план подій для створення фільму зі зазначенням візуальної й аудіальної інформації [397]. По відношенню до фільму він є прецедентним, оскільки містить довідковий матеріал щодо реплік, гри акторів тощо [52, с. 35]. Визначальними рисами успішного кіносценарію є його лаконічність і відкритість [300, с. 154].

Авторський літературний сценарій розуміють як твір художньої літератури зі специфічними ознаками, пов'язаний з відтворенням словесного тексту в звукозоровому вигляді на екрані. На основі літературного сценарію за участі оператора-постановника й художника створюється режисерський (або монтажний) сценарій, котрий є виробничим і технічним проектом фільму. Він містить монтажну розробку структури всього фільму і кожної окремої сцени. У кінцевому варіанті текст сценарію частково зберігається у вигляді звукоряду, частково транспонується у відеоряд [156, с. 25]. При цьому за часом створення кіносценарії диференціюють на перший, другий,

кінцевий, поточний. Усі вони можуть бути аналізовані як текстовий варіант фільму [405, с. 6].

За сутністю кіносценарій є «моделлю, схемою» майбутнього фільму, котра існує у свідомості сценариста й знаходить свою вербальну реалізацію в тексті кіносценарію. Особливістю сценарію є його динамічний характер: «у власне лінгвістичному відношенні кіносценарій є текст з переважно монтажною технікою композиції, в якому різними, але перш за все композиційно-синтаксичними засобами зображується динамічна ситуація спостереження» [123; 124, с. 11]. У когнітивній лінгвістиці такій моделі відповідає сценарій або скрипт, що застосовують для представлення динамічних структур знань у скрипт-теорії [374], яка дозволяє структурувати й стереотипізувати людський досвід, реконструювати причинно-наслідковий зв'язок подій і спрогнозувати їх. Під сценарієм (скриптом) розуміють динамічну структуру, що описує відповідний хід подій у певному контексті. Людина будує скрипти, використовуючи накопичений і когнітивно структурований досвід. Скрипт складається зі слотів, пов'язаних так, що події в одному з них впливають на всю цілісність скрипту [374].

Сценарій розгортається в часі у вимірі ДЖЕРЕЛО – ШЛЯХ – МЕТА, тобто він має початковий етап, послідовність подій і завершальний етап. При цьому сценарій – це ЦІЛЕ, а кожен з елементів – ЧАСТИНА. Онтологія сценарію складається з людей, речей, властивостей, відносин і пропозицій [316, с. 285–286].

Текст кіносценарію визначає хід подій майбутнього кінофільму, визначає час і місце подій, комунікативну поведінку героїв, містить кінематографічний коментар щодо залучення й використання нелінгвальних засобів. Водночас він є не тільки певною схемою майбутнього кінофільму, а й літературним твором. «Сценарій – твір кінодраматургії, призначений для подальшого втілення на екрані, являє собою словесний прообраз фільму, передбачення його образів» [421], що зображає уявлення автора про «можливий сценарій розвитку подій, зважаючи на вже отриману інформацію

та власні знання про світ у цілому, а також знання про жанри та наративні режими» [112, с. 111]. Це певним чином «передчуття, суть якого полягає у вираховуванні варіантів (calculating), очікуванні (expecting) та оцінюванні (evaluating) подій, що наближаються» [112, с. 111]. Сценарій – когнітивна модель фільму – структурує й стереотипізує людський досвід на основі уявлень про світ колективного автора; це писемний текст з описом мовного і візуального матеріалу кінофільма.

Просторово-часові параметри кіносценарію інформують про зміни часу та місця дії, і включають три основні компоненти:

- 1) простір: сцена внутрішнього або зовнішнього характеру (INT./EXT.);
- 2) місце дії: де конкретно відбувається дія (LOCATION);
- 3) час: в який час доби відбувається дія (DAY/NIGHT) [27, с. 335–343].

На думку відомого теоретика кінодраматургії В. К. Туркіна, «сценарій – словесна, «внутрішня» форма кінокартини, так само як картина є «зовнішньою» глядацькою формою цієї «внутрішньої», мисленнєвої й словесної форми, тобто кіносценарія» [169, с. 16]. Процес створення кінофільму розглядають як єдиний, що включає два відносно самостійних етапи – сценарний і власне кінематографічний. Змістом цього процесу є перехід від внутрішньої драматургічної форми до форми зовнішньої – образотворчої – від образу сценарного до образу екранного [49].

Кіносценарій завжди первинний по відношенню до кінофільму, його характерні риси пов'язані з особливостями аудіовізуальної природи кінофільму, що спричиняє подвійний семіозис емоції в кінодискурсі. Первинний семіозис емоції або означування емоційного смислу відбувається в тексті кіносценарію, де знаки кожної семіотичної системи отримують лінгвальну інтерпретацію, здійснену автором сценарію, і реалізують контекст інтендованої комунікації персонажів. Вторинне означування відбувається в дієгетичному просторі кінофільму, емоція отримує екранну актуалізацію комбінацією певних вербальних, невербальних і кінематографічних засобів за посередництвом аудіального й візуального модусів. Співпадіння (подібність) актуалізації емоції

в кінофільмі й тексті кіносценарію дає підстави вважати останній засобом графічної фіксації кінотексту.

Отже, кіносценарій вважаємо моделлю вербальних, невербальних і кінематографічних дій, які подані в часовому й просторовому аспектах із урахуванням соціальних і культурних чинників, конвенційних для певного кінооповідання. Кіносценарій, котрий існує у вербальній семіотичній системі і представлений у писемній формі, створений для трансформації в іншу семіотичну систему, що зумовлює його формальні й структурні особливості. Наявність у кінофільмі певних змін по відношенню до сценарію, які не змінюють смисл емоції, інтендований автором сценарію, демонструє колективне авторство, додаючи певні відтінки до актуалізованого смислу.

1.2.3. Семіотичні аспекти кінодискурсу

Семіотичне моделювання дискурсу, на думку В.І.Карасика, є його характеристикою, з одного боку, з позицій співвідношення форми і змісту; а з іншого – виділення і опису типів змісту. У першому випадку протиставляють дискурси за типом маніфестації. У другому – уточнюють семіотично релевантні ознаки змісту і осмислюють дискурс як сигнальне, іконічне або символічне знакове утворення [64, с. 19]. У нашій роботі, звертаючись до кіноманіфестації дискурсу, його форму і зміст трактуємо через теорію знаку.

Для того, щоб уточнити ознаки кінодискурсу, спершу необхідно розмежувати традиційно вживані поняття «креалізований», «синестетичний», «полікодовий», «мультимодальний» тощо, які відображають різний характер відносин між знаками і семіотичними системами кінодискурсу як засобами конструювання смислів. «Щоб розкрити механізми віртуальної розповіді в літературному тексті, спершу слід спробувати роз'єднати складну мережу споріднених понять [...], що формують палітру відносин між літературою та іншими мистецтвами, поєднуючи різні сенсорні режими та семіотичні коди як середовище для передачі співвідношення реальності та переконання» [408]. Сучасні продукти культури припускають трансляцію реципієнту

інформації через декілька каналів, які одночасно задіюють не тільки зір, але й слух [20, с. 53].

Семіотична гетерогенність дискурсу: проблеми термінології. Візуалізація повідомлення — прояв загальної тенденції естетизації зображення і інтермедіального характеру нашої комунікації. Вербальне й візуальне поєднуються в когерентне ціле [182, с. 83–96]. Повідомлення, актуалізовані засобами більше ніж однієї знакової системи, ще не отримали загальновизнаного визначення, що провокує термінологічні розбіжності. До таких термінів належать «креолізований» текст [4], «лінгвовізуальний комплекс» [16], «відеовербальний» текст [143], «кінестетичний» текст [141], «полікодове» повідомлення [45], «полімодальний» текст [159], «мультимодальне» утворення [215; 413] тощо.

Дослідники кіно спільні у розумінні кінодискурсу як гетерогенного феномену, який уміщує декілька знакових систем, однак існує розбіжність у трактуванні характеру їхнього співвідношення. Найбільш поширеними підходами до розуміння семіотичної природи кінодискурсу є його трактування як креолізованого/полікодового/мультимодального утворення. Будучи пов'язані, ці поняття акцентують різні характеристики кінодискурсу.

Так, під креолізованим розуміють тексти, фактура яких складається з двох негомогенних частин: вербальної (мовної/мовленнєвої) і невербальної, еотра належить до інших знакових систем, ніж природна мова [161, с. 180–181] (пор. це «дікодовий» текст, за Л. С. Большаковою [19]. О. Анісімова, конкретизуючи поняття креолізованого тексту, пропонує називати креолізованими тільки ті тексти, в яких домінанту поля паралінгвальних засобів утворюють образотворчі засоби, тобто малюнки, фотографії тощо. Паралінгвальні засоби беруть участь в організації плану змісту й плану вираження, будучи носіями певної інформації [4, с. 8].

Частина дослідників відносить кінотекст до креолізованих текстів, зазначаючи, що кінотекст являє собою складне лінгвосеміотичне утворення, один з типів креолізованого тексту, що складається з декількох негомогенних

частин [30, с. 106–110]; містить вербальні й невербальні елементи, що утворюють візуальну, структурну, смислову та функціональну єдність [18, с. 208–210], є комплексною взаємодією лінгвальної і нелінгвальної семіотичної систем [156]. У лінгвальній підсистемі фільму виділяють письмову (титри, надписи) і усну складові (мовлення акторів, голос за кадром). Нелінгвальна семіотична підсистема утворена звуковими знаками кінотекста (природні шуми, музика тощо) і візуальними знаками (пейзаж, інтер'єр, особливості руху персонажів). Нелінгвальна підсистема кінотексту містить знаки різних систем, серед яких оптико-кінетична (рух камери), паралінгвістична (вокалізація), екстралінгвістична (сміх, плач, темп мовлення тощо), які виконують технічну, інформативну і естетичну функції [156, с. 15–16].

Виділяючи різні типи відносин між семіотичними підсистемами креолізованого тексту – додавання інформації, повторення її, виділення певного аспекту, коментування тощо, дослідники зазначають, що такі типи відносин не характерні для кінотексту, оскільки в художньому фільмі вербальна складова немислима у відриві від зображення, тому не може повторювати або додавати до неї [143, с. 35; 144, с. 61]. Тому кінотекст відрізняється від креолізованих текстів більшою кількістю залучених семіотичних систем, які знаходяться в синсемантичних відносинах (тобто кожна з яких є облігаторним елементом тексту, необхідним для розуміння його смислу [144, с. 64].

Термін «креолізований» вважають невдалим ще й тому, що процес креолізації пов'язують із формуванням мови на основі піджинів в умовах обмеження контактів носіїв мови з носіями інших не схожих мов. У випадку взаємодії вербальних і невербальних компонентів в тексті мова йде про поєднання іншого роду [182, с. 88]. Цей факт спонукає дослідників до пошуків іншого терміну для семіотично неоднорідних текстів. В. Чернявська пропонує користуватись відомим у зарубіжній науці терміном «комунікат», за допомогою якого розмежовують текст як єдність вербальних знаків і текст як багаторівневий знак, в якому інтегровані в єдине комунікативне ціле текст

(вербальна складова), візуальне зображення (шрифт, ілюстрація тощо), аудіо компонент. «Комунікат – багаторівневий полімедіальний продукт комунікативної діяльності, вербальна й невербальна знакова множинність» [182, с. 89]. Залучення терміну «комунікат» акцентує характерну особливість кінотексту, в якому неможливо відмежувати вербальний і візуальний складники, що знаходяться в інтегративних відносинах.

Нечіткість і неоднозначність вживання терміну «креолізований» по відношенню до кінотекстів сприяли залученню терміну «полікодовий» текст, під яким розуміють семіотично неоднорідний текст, який містить декілька «кодів» (...) [4; 19; 52; 144 та ін.]. Для вирішення питання розмежування креолізованих і полікодових текстів також пропонують розподіл текстів на одноканальні і багатоканальні. Креолізовані тексти відносять до одноканальних, оскільки їхньою домінуючою семіотичною системою є образотворча, а полікодові – до багатоканальних, серед яких виділяють кінотексти [59]. В основі розмежування цих понять – характер поєднання знакових систем негомогенних, синкретичних повідомлень: термін «креолізований» підкреслює сам факт створення тексту за допомогою елементів різних знакових систем [16; 144], натомість термін «полікодовий» текст акцентує комбінацію елементів різних знакових систем за умови однакової значущості всіх знакових систем, що беруть участь в оформленні повідомлення, при неможливості заміни або пропуску однієї з них. На думку І. М. Колегаєвої, полікодові тексти є полімодальними, оскільки залучають різні модальні канали: аудіальний, візуальний та інш. [68; с. 106].

Семіотичні ресурси і модуси кінодискурсу. Багатовимірний погляд на текст як полікодове утворення є наслідком і відображенням полікодового характеру людської комунікації на сучасному етапі. В якості її очевидної тенденції слід назвати естетизацію комунікації, яка виявляється в посиленій візуалізації комунікативного повідомлення [182]. Утім, конститутивною властивістю полікодових текстів, побудованих на поєднанні в єдиному просторі семіотично гетерогенних складових – вербального тексту в усній

або письмовій формі, зображення, а також знаків іншої природи, – є інгерентна цілісність таких текстів. Їхня специфіка зумовлена не стільки особливостями складових, скільки їхнім синергетичним ефектом [159, с. 30–32]. У такій термінології «полікодовість» акцентує увагу на залученні елементів декількох гетерогенних семіотичних систем – кодів (в інших термінологіях «семіотичних ресурсів» [332]), поєднання яких уможливорює конструювання смислу кінофільму, тож кінодискурс вважають полікодовим (мультисеміотичним) за своєю природою.

Дослідники поняття «коду» в кіно відмічають подвійне кодування екранного образу, коли джерелами його створення є «коди реальності» і «репрезентаційні коди». Під «кодами реальності» розуміють набір іконографічних, перцептивних і символічних структур, котрі передують роботі камери, вони відображають реальний, соціальний, фізичний світ, в той час, як під «репрезентаційними кодами» розуміють дискурсивні схеми інтерпретації аудіовізуального матеріалу [215, с. 142–143]. «Коди» не можуть бути зведені до неінференційних механізмів, вони повинні включати стратегії інференції та зв'язок з метою висловлення [402, с. 37].

Відмінністю нашої роботи є те, що з огляду на три різні знакові системи в кінодискурсі – вербальну, невербальну й кінематографічну – для розуміння семіотичних ресурсів і окремих засобів смислотворення в кінодискурсі залучаємо теорії знаку. Поняття **знаку** сходить до закладеного Ч. Пірсом, Ч. Моррісом і розвинутого Р. Бартом, Ю. Лотманом та іншими розуміння семіотики як метанауки, що поєднує різні галузі знання [11; 12; 116; 142; 338]. За Дж. Ділі [44, с. 46], семіотика це перспектива, або погляд, який виникає з очевидного усвідомлення того, що передбачає кожен метод мислення чи кожен метод дослідження. Семіотика не є відповіддю на питання про властивість знаків, вона спрямована на пояснення особливостей їх взаємодії [44, с.38], вивчаючи «знак передусім як конструкт» [44, с. 59].

Знак як елементарна одиниця здатна об'єднувати дві сторони; матеріальну (реалізовану формою) й інформаційну (реалізовану змістом).

Обидві сторони беруть участь у конструюванні смислу [145, с. 165]. Однією з найбільш поширених моделей знакової взаємодії, котра пояснює процес семіозису, є триадична модель Ч. Пірса. Відповідно, виділено «репрезентацію» (фізичну форму знаку – *representament*), «інтерпретанту» (смысл або значення, отримані із знаку) й об'єкт (те, на що знак посилається) [142, с. 179]. За Ч. Пірсом, знак не існує поза діяльністю суб'єкта, а виникає лише в ході семіозису – динамічного процесу інтерпретації знаку, єдиного способу його функціонування [142]. В основі семіозису лежить намір особи *A* передати особі *B* повідомлення *B* [102, с.30].

У кінодискурсі фізична репрезентація знаку (**репрезентамент**) залучає ресурси трьох різних систем – вербальної, невербальної, кінематографічної: вербальні знаки охоплюють мовлення персонажів і субтитри кінофільму; невербальні включають елементи навербальної комунікації (просодики, міміки, кінетики тощо); кінематографічні створені відповідно технічних можливостей кіновиробництва певного історичного періоду (світлові й звукові ефекти, план, ракурс, рух камери тощо).

Вербальні знаки, представлені мовними і мовленнєвими засобами, складають вербальний семіотичний ресурс кінодискурсу. Мовні засоби представлені лексемами, котрі виражають, описують, називають емоцію, лексичними одиницями, що актуалізують пейоративне значення в певному контексті, не маючи семи певної емоції у значенні; а також елементами експресивного синтаксису – номінативними, еліптичними, парцельованими конструкціями, нерелевантними повторами, паузами хезитації тощо, котрі здатні реалізувати певні емоційно-оцінні смисли у комунікативних ситуаціях. Мовленнєві засоби представлені прямими і непрямими експресивними висловленнями.

Невербальні знаки розглядають як «моторну й сенсорну зміну положення тіла відносно чуттєвої системи відліку, що є результатом осмислення відчуттів, породжених сенсорними сигналами» [154, с.74], як одну з форм безпосереднього втілення мислення [72], основними

характеристиками яких є біологічна детермінованість, фізіологічна раціональність, когнітивна метафоричність, первинне й вторинне означування, семіотична кластерність і системна значимість [154, с. 77]. Невербальні знаки кінодискурсу представлені фонаційними, мімічними, кінесичними засобами, котрі складають відповідний семіотичний ресурс.

Кінематографічні знаки є специфічними знаками кінодискурсу, реалізованими технічними можливостями кінематографу, що набувають певного смислу в конкретному контексті. Вони є «знаками знаків», а не «знаками речей» [145, с.128], що уможлиблює розглядати план, ракурс, звукові й світлові ефекти тощо знаками, здатними актуалізувати емотивний смисл. При перетворенні простору в кадр зображення стають знаками і можуть позначати не тільки те, зримими відображеннями чого вони є, а перетворюватися в слова кіномови [118]. Відповідно, кінематографічні знаки складають кінематографічний семіотичний ресурс.

Інтерпретація знаків або їх витлумачення інтерпретатором утворює певні значення або смисли, що зумовлені попереднім досвідом особи. Інтерпретація знаків відбувається активно, «у такий спосіб кожен вид конструює й живе в контексті свого власного живого світу» [44, с. 18]. Знаки, за М.В. Нікітіним, спеціально призначені для передачі значень – це їх первинне буття. Водночас у знаків вирізняються закріплені за ними значення, що інгерентно їм притаманні, і імплікаційні значення, утворювані в кожній конкретній свідомості. Тож семіозис – «знакова діяльність, спілкування за посередництвом знаків» наголошує на важливості адресанта і адресата знаку [137, с. 23]. За такого розуміння процес інтерпретації знаків закорінений у досвіді, що розкриває соціально-культурний характер семіозису й пояснює здатність різних інтерпретаторів до розуміння спільних смислів на основі значення знаку завдяки спільним узагальненим ментальним уявленням, пов'язаними з цими знаками у їхніх картинах світу. Ці ментальні уявлення або концепти є змістовою стороною знаку [137, с. 771].

Якщо значення знаку – приналежність колективної свідомості, то смисл належить окремій особі й утворений як «нашарування» на значенні, яке зумовлене особливостями індивідуального досвіду і психіки [137, с.65]. Смисл, який утворюють знаки в кіно, має концептуальний характер і актуалізується в фільмі. Цей смисл не іманентний, а трансцендентний кінофільму [11, с. 198].

За М.В. Нікітіним, на концепт-значення проектується статутні характеристики знаку, зумовлені його місцем у тій знаковій системі, елементом якої він є [137]. Тож асиметрія знаку в тому, що одне значення може бути пов'язане з різними знаками [137]. Отже різниця репрезентацій – фізичних можливостей знаків кінодискурсу (вербальних, невербальних, кінематографічних) – зумовлює відтінки інтерпретації смислів, носіями яких є ці знаки. Так, висловлення, жест, світло й музика надають можливості по-різному інтерпретувати певні відтінки смислів, додають їм конотативних значень.

Класифікація знаків кіно, побудована на відношеннях знаку і референту (означальне і означуване), містить три базові типи знаків: ікони, індекси і символи. Характерною рисою знаку-ікони в кінодискурсі є подібність форми й денотату, котрі перебувають у відношеннях аналогії. Форма ікони виконує функцію його значення, оскільки вона являє собою певну інформацію про предмет. Знак-ікона не тільки означає об'єкт, але й відображає його.

Особливість знаків-індексів полягає в тому, що форма й референт перебувають у відношеннях просторової й часової суміжності. Індекс фізично пов'язаний зі своїм об'єктом, форма є наслідком значення, у той час як значення – причиною форми [142]. Індекс указує на об'єкт, маючи з ним каузальні відносини, але не вимагає подібності до нього. У кінодискурсі іконічність та індексальність знаку переважно виявляють нелінгвальні, а також кінематографічні семіотичні ресурси [156, с. 18]: рухи і жести, погляд, відеоряд із зображенням предметів й явищ природи, крупний план, музичний

супровід, зйомка суб'єктивною камерою, флешбек та інші технічні засоби кінематографії.

Символи є конвенційними знаками, зв'язок між референтом і формою є умовним і залежить від конвенцій, прийнятих у суспільстві. Форма знаку-символу ніяким чином не мотивована значенням і не містить фізичної подібності. Символ здійснює свою функцію незалежно від подібності або аналогії з об'єктом і незалежно від фактичного зв'язку з ним, але тільки тому, що він інтерпретований як «репрезентамен» [142, с. 196] – як представник означального. Необхідною умовою для функціонування символу як знаку є, на думку Ч. Пірса, інтерпретуюча думка – інтерпретанта – те, що чітко висловлене в самому знакові поза контекстом висловлення [142]. У кінодискурсі як знаковій системі лінгвальний складник представлений переважно символами – знаками природної мови [156, с. 18].

Розвиваючи теорію Ч. Пірса, Ч. Морріс відмічав, що індексальний знак означає те, на що вказує; іконічний містить у собі ті властивості, якими повинен володіти предмет як денотат; а символічний знак не містить подібності з предметом [338].

Водночас знаковий процес є безперервним, як і сам семіозис: «коли ми дещо споглядаємо, то таке споглядання вже передбачає семіозис і полягає у семіозисі, завдяки якому об'єкт споглядання починає існувати як сприйнятий, підданий досвіду, або усвідомлений» [44, с. 41]. Оскільки знак може бути інтерпретований в іншому знаку [142, с. 230], поділ знаків на індекси, ікони, символи є досить умовним, оскільки «чистих» знаків у реальності не існує, кожен знак може набувати риси інших знаків або бути їхньою комбінацією [142]. Основою поділу знаків на ікони, індекси і символи є не наявність або відсутність уподібнення або суміжності між означальним і означуваним, але лише переважання одного з факторів над іншими [199].

Кінематографічна комунікація не тільки продукує нові образи, але й використовує систему загальноприйнятих знаків, без яких спілкування тільки за допомогою образів було б позбавлено сенсу [139, с. 45]. Як зазначає Ж.

Делез, кінематографічні знаки виступають «водяними знаками мислення людини XX століття», тому «з одного боку, образ потрібно звести до аналогового знаку, який належить висловленню; з іншого – необхідно кодифікувати ці знаки, щоб на їхній основі виявити структуру мови» [42, с. 320]. Однак система знаків – це не просто система знакових засобів, але система смислів [222], зумовлена парадигматичними і синтагматичними відношеннями між знаками кінодискурсу.

Парадигматичні відношення між знаками – це відношення вибору найбільш прийнятного з огляду на мету спілкування й місце знаку в послідовності односистемних знаків; а синтагматичні – відношення сумісності, які дозволяють поєднувати знаки один з одним у потоці мовлення [137, с. 43]. У кінодискурсі синтагматичні відношення полягають у поєднанні кадрів і реалізуються монтажем, де базові синтагми відображають просторові, темпоральні й логічні зв'язки у фабулі кіно. Наративна здатність фільму є виявом когерентності синтагм, у межах яких кадри семантично взаємодіють один з одним [336]. Парадигматичні особливості кінофільму закорінені в його «синтаксисі» та відображені в комбінації «морфем», якими виступають рух камери, ракурс зйомки, освітлення тощо. У парадигматичних відношеннях кінознаку кадр прирівнюється до нереалізованих членів парадигми: наприклад, об'єкт, знятий з нижнього або верхнього ракурсів буде відрізнятися за конотативним значенням домінування й важливості. У своїх синтагматичних відношеннях кадр порівнюють з іншими кадрами кінострічки, попередніми або наступними [336]. Кадр визнано семіологами кіно мінімальною одиницею кінофільму, у лінгвістичному аспекті кадр більше відповідає висловленню, його не можна порівняти зі словом [336]. Якщо для структурної (традиційної) семіотики, що виникла із дослідження мови, одиницею елементарного порядку є знак, то для соціальної семіотики, у межах якої розглядається кінодискурс, це висловлення [145, с. 137].

Фільм не є чисто семіологічним витвором, який зводиться до системи знаків; фільм насичений знаками, котрі створені його автором і адресовані

глядачу [11, с. 195]. Знак є інтенційним і передбачає наявність відправника навіть у більшій мірі, ніж отримувача [137, с.50]. З позицій синестезії (синестетики) кінодискурс трактують як «мультисенсорну подію» [330, с. 213], що акцентує увагу на сприйнятті кінофільму органами чуття і зосереджує увагу на ролі глядача в процесі інтерпретації кінотексту. Перегляд кінофільму стимулює всі органи чуття і розум, «занурюючи» глядача в емоції. Сприйняття фільму органами чуття ґрунтується на естетичних стимулах і залежить як від функції мозку, так і від культурного впливу [318, с. 1–3]. Кінематографічний досвід утілюється через безперервність фізіологічних та афективних реакцій організму. Переживання і відчуття глядачів, викликані переглядом фільму відбуваються крос-модально, що активує процес самоідентифікації з подіями на екрані [318, с. 4].

Різні виміри кінодискурсу розкривають його триєдність: у синестетичному вимірі наголошується на ролі глядача в інтерпретації кінотексту, у семіотичному – на різномірних знакових системах та способах їх поєднання для актуалізації смислу, а у мультимодальному – на каналах функціонування семіотичних систем.

Мультимодальний аналіз дискурсу є досить новим напрямком дослідження, початком якого слугували роботи Г.Кресса [302], Т. ван Лійовена [321], З. Норріс [344] та інших, що стало поштовхом до виникнення двох напрямків мультимодальних досліджень. Перший охоплює конструювання смислу мультимодального дискурсу за допомогою окремих семіотичних засобів, таких як звук, відеоряд, жести, простір тощо; у той час як другий концентрує увагу на аналізі взаємодії різних семіотичних ресурсів мультимодальної комунікації в специфічних соціальних контекстах [246, с. 2–3]; за Є. В. Бондаренко, теорія полімодальності в якості свого об'єкту зосереджена на каналі комунікації [20, с. 52–61].

В основі поняття мультимодальності лежить соціально-семіотична теорія комунікації М. Геллідея, котрий розглядає мову як одну з семіотичних

систем, що утворює систему культури й моделює її як ресурс для втілення смислу [280]. Тому мультимодальний підхід до розуміння й аналізу кінодискурсу, що ґрунтується на системно-функціональному підході до аналізу дискурсу, акцентує увагу на тому, які ресурси залучено для створення смислу кінофільму та за якими каналами здійснено комунікацію між авторами фільму й глядачами. Відповідно, одними з основних понять мультимодального підходу до аналізу кінодискурсу є поняття семіотичного ресурсу і модусу.

Наразі визначення поняття модусу є дещо розмитими і нечіткими. Так, модуси розглядають як (1) засоби, організовані в набір смисло-утворюючих систем, залучених для реалізації соціально-зумовлених смислів [303, с. 52]; (2) як тип каналу, який використовують для представлення або передачі інформації [304]; (3) як знакову систему, інтерпретовану через специфічний процес сприйняття [263, с. 22], 4) як перцептивні канали, через які відбувається трансляція смислу [395].

Модуси розуміємо як «інформаційні канали» кінофільму, які беруть активну участь у смислотворенні [215, с. 76]. Інформація різних каналів може бути поєднана для того, щоб стати ресурсом конструювання смислу, що підкреслює їх активну роль у побудові змісту [215, с. 75]. Модуси – аудіальний і візуальний (audial, visual) – пов'язані з чуттєвою модальністю, з тим, як індивід чує, бачить, тактильно сприймає певні речі.

Кожний модус послуговується певними семіотичними ресурсами (semiotic resources), які вирізняють його серед інших. Т. ван Лійовен визначає семіотичні ресурси як певні дії або артефакти, що використовує людина в процесі комунікації, як фізіологічно – наприклад, за допомогою голосу, м'язів тощо, так і за допомогою технологій – ручкою, папером, ножицями, комп'ютером. На думку дослідника, семіотичні ресурси – це те, що традиційно називали знаками і вважали фундаментальним поняттям семіотики [321, с. 3], вони культурно й соціально зумовлені та не обмежені мовленням чи малюнком [321, с. 4]. Комбінація цих ресурсів змінюється в

часі і просторі й постійно продукує смислові послідовності, які можливо проаналізувати тільки у їх розвитку [413, с. 1].

Наше бачення семіотичного устрою кінодискурсу графічно подано на рис. 1.2.

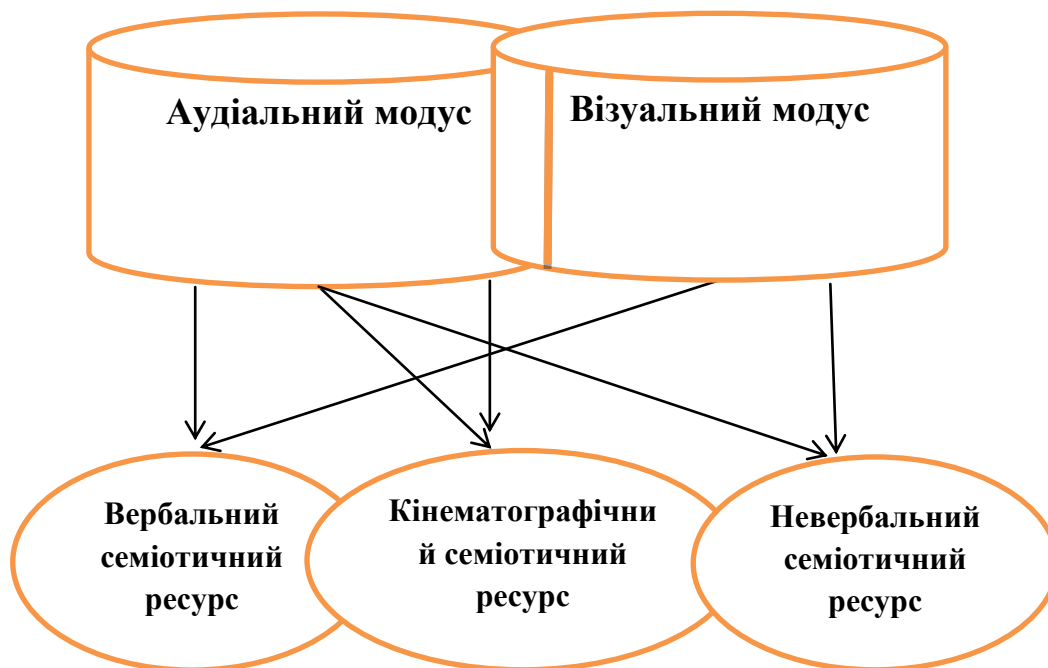


Рис. 1.2. Модуси і семіотичні ресурси кінодискурсу

Як видно з рис. 1.2, за допомогою модусів кінодискурсу – візуального й аудіального – у кінофільмі відбувається актуалізація смислів, утворених поєднанням семіотично гетерогенних систем:

– візуальний модус, котрий транслюється через візуальний інформаційний канал, уміщує мімічні, кінесичні невербальні засоби, візуальні ефекти, малюнки тощо.

– аудіальний модус реалізує фонаційні невербальні засоби, звукові ефекти, музику, шуми тощо.

Вербальний семіотичний ресурс представлений в обох модусах: в аудіальному – у формі усного мовлення й у візуальному – у письмовій формі (надписи, текст на екрані тощо), що пояснює їх частковий перетин на рис. 1.2.

Отже, кінодискурс є мультисеміотичним і мультимодальним за своєю природою. Його мультисеміотичність акцентує увагу на поєднання декількох знакових систем, залучених творцями кінофільму для конструювання смислу. Вивчення функціональних особливостей семіотичних ресурсів і характеру їх поєднання дозволяє зрозуміти, яким чином відбувається конструювання смислів кінофільму. Мультимодальність підкреслює динамічну природу кінодискурсу, яка реалізується за різними каналами, та його орієнтацію на адресата з урахуванням когнітивних та соціальних особливостей останнього. За посередництвом модусів – аудіального й візуального – у фільмі відбувається конструювання смислу шляхом комбінації різних семіотичних ресурсів. Актуалізація кіносмислу є результатом інтеракції між реальним світом творців кіно й охудожненим світом кінооповідання – дієгезісом. Це поєднання не має абсолютних правил використання семіотичних ресурсів – вербальних, невербальних і кінематографічних, і модусів – аудіального й візуального, що зумовлює нелінійність смислів, конструйованих у кінодискурсі.

1.2.4. Учасники кінодискурсу

Комунікативні особливості кінодискурсу зумовлені специфічним характером учасників кінодискурсу та їх взаємодією. Питання авторства фільму є досить суперечливим у сучасних кіностудіях. «Мистецька свобода автора в кіно не може уникнути впливу культурних, економічних і суспільних факторів, а також залежності від жанрових особливостей фільму та законів ринку кіноіндустрії» [403, с. 17]. Це викликано відсутністю прямої взаємодії між адресантом кінотексту – автором і його безпосереднім реципієнтом – глядачами, комунікація здійснюється між персонажами, а через них – опосередковано з глядачами. Г. Кларк виділяє 3 прошарки в побудові телевізійної драми: (1) глядачі перед екраном, (2) команда виробників фільму, актори, (3) спілкування персонажів [236, с. 355].

Взаємодія автора й глядача (відправника й одержувача) опосередкована системою діючих осіб, художньо зображених через їх комунікацію. Кінодискурс характеризується подвійним рівнем комунікації: «внутрішнім» спілкуванням, що відбувається на рівні власне кінотексту між персонажами, і «зовнішнім» – позатекстовим – між автором і глядачем. Обидва рівні знаходяться у відносинах включення, де другий включає перший, у той час, як перший рівень містить висловлення, котрі слугують реалізації авторської інтенції [107, с. 56].

Автором кінодискурсу є сценарист, режисер, оператор, звукорежисер, актори тощо – всі, хто задіяний у процес зйомки кінофільму; вони утворюють колективного автора в кінодискурсі.

Поняття автора тексту пов'язане з особою або особами, котрі пишуть і репрезентують писемне мовлення [213, с. 167]. Образ автора – це концентроване втілення суті твору, що об'єднує всю систему мовних структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем або оповідачами і через них є ідейно-стилістичним осереддям, фокусом цілого [26, с. 118]. Автор підготовлює мовлення, фіксує його в письмовому вигляді, а мовець його репрезентує. Автор (реальний або емпіричний) у вузькому сенсі – це творець нових унікальних текстів [5, с. 27].

Поняття колективного автора, виділене в ряді робіт як тип авторства тексту [5; 278; 415], характеризується співіснуванням декількох авторів, котрі працюють, розподіляючи обов'язки, над одним текстом [5, с. 30]. Роль автора-наратора в кінофільмі – це відправник («*sender*») наративного повідомлення [230, с. 140], який імманентно існує в кінооповіданні, це колективна роль, що не може належати одній особі. Наративна структура фільму, за Т. Ганнінгом, функціонує на трьох рівнях одночасно й включає передфільмові події, пов'язані зі знімальним процесом; візуалізацію (створення зображення) в просторі й часі кінофільму; і процес редагування фільму. Комбінація цих трьох рівнів створює кінематографічного наратора, котрий утілює у фільмі свою інтенцію і структурує наративний процес

[278, с. 24]. Кіно є наративним у всіх деталях: рухові камери, мізансцені, освітленні, зображенні й вербальному мовленні [230, с. 140]. Автор у кінодискурсі є колективним, «оскільки багато людей можуть зробити свій внесок у створення фільму, багато людей виявляють контроль над його художніми властивостями, і багато людей, можуть проявити себе у фільмі» [269, с. 149–172].

Окремі дослідники є прихильниками думки, що актори найбільш важливі в процесі створення фільму [202], деякі відводять сценаристу вирішальну роль у створення фільму [296; 319], але більшість притримуються думки про те, що автор кінодискурсу є колективним [204; 269; 383]. Колективний автор здійснює естетичний вплив на зміст фільму, його особистість «проглядається» через композицію тексту [403, с. 22].

Автор кінодискурсу є колективним і віддаленим у просторі. Комунікація між колективним автором фільму та глядачами – адресатом відбувається за межами тексту, вона є «зовнішньою», непрямою, опосередкованою «внутрішньою» комунікацією між персонажами, і відкладеною у часі – колективний автор не отримує безпосередньої реакції глядачів. Сценарист утілює власні інтенції в тексті кіносценарію, конструюючи сюжет і фабулу кінематографічного твору; режисер реалізує ці інтенції за допомогою кінематографічних засобів, актори конструюють реальний діалог на екрані, Всі дії колективного автора підпорядковано одній комунікативній меті – актуалізувати авторські інтенції і уможливити реконструкцію смислу колективним адресатом – глядачем, для чого персонаж фільму як ретранслятор інтенцій автора повинен бути адекватно «прочитаний» глядачем.

Актуалізація інтенції колективного автора відбувається на «внутрішньому» рівні кінокомунікації між персонажами у виконанні акторів, які реалізують «сценарні» ролі на екрані. Мовлення персонажів структуроване за типом реальної інтеракції, але позбавлене спонтанності й є своєрідною імітацією охудожненого реального мовлення, притаманного

певній комунікативній ситуації. Хоча комунікація персонажів відбувається безпосередньо у комунікативній ситуації на екрані, висловлення екранної комунікації спрямовані на глядачів і реалізують інтенції авторів. Тому акторів можна вважати не тільки посередниками в процесі актуалізації емоцій у кінодискурсі згідно інтенції авторів, але й опосередкованими співучасниками авторства. Разом із сценаристом і режисером вони конструюють смисл фільму.

Колективним реципієнтом кінодискурсу є глядачі різної гендерної, соціальної, національної приналежності, котрі, дивлячись фільм, намагаються розпізнати інтенцію колективного автора й реконструюють смисли кінофільму на основі своїх картин світу. В основі процесу реконструкції смислу кінофільму лежить «глядацька здогадка про те, що мають на увазі персонажі» [222, с. 53].

Висловлення на екрані продукують із усвідомленням, що їх «підслуховують» і оцінюють, базуючись на основі картини світу глядачів [222, с. 55]. Реципієнт кінодискурсу є опосередкованим, множинним, віддаленим у часі й просторі, з різними притаманними йому соціокультурними характеристиками. Глядач не залучений безпосередньо в комунікативну ситуацію й не демонструє безпосередньої реакції на неї. Активна роль глядачів полягає в тому, що колективний автор повинен урахувати уявлення про світ своєї цільової аудиторії, пасивна – у тому, що вони не можуть вплинути на події на екрані, тобто на процес внутрішньої комунікації [222, с. 54]. Реципієнт кінодискурсу реконструює смисл кінофільму на основі спільної з колективним автором картини світу, що уможлиблює віддалену й відкладену в часі комунікацію між колективним автором і глядачем. Реакція глядачів на мультимодальне висловлення, адресоване їм колективним автором, проявляється у відгуках, рецензіях на фільм, суспільному резонансі тощо. Тож хоча глядачі не є прямими учасниками інтеракції, вони беруть участь в інтерпретації кінотекстів.

Інтерпретація кінофільму є динамічним інференційним процесом [413, с. 5] і ґрунтується на контекстуальних особливостях кінофільму і лінгвокультурних характеристиках глядачів. Колективний автор створює кінотекст з урахуванням знань про картину світу уявного адресата – потенційного глядача. Під час сприйняття одного і того ж фільму носії різних лінгвокультур, епох, вікових і соціальних груп акцентують різні ціннісні домінанти [156, с. 111], що змушує їх по-різному інтерпретувати смисл кінофільму.

Отже, учасниками кінодискурсу є колективний автор і колективний реципієнт, комунікація між ними є нелінійною і опосередкованою. Колективний автор – сценарист, режисер, продюсер, оператор, актори та інші. – спільно конструює смисл кінофільму й адресує його глядачам. Колективний реципієнт – глядач, реконструює смисл мультимодального висловлення, забезпечуючи опосередкований і відкладений у часі зворотний зв'язок. Успішність такої комунікації забезпечує спільність картин світу колективних автора і адресата.

1.3. Мультимодальні та мультисеміотичні засади актуалізації негативних емоцій у кінодискурсі

Розуміння негативних емоцій як емерджентних дискурсивних конструктів [310] акцентує увагу на мультимодальності й мультисеміотичності як способах і засобах їхньої актуалізації в кінодискурсі.

За природою кінодискурс є мультимодальним і гетеросеміотичним; з одного боку, він здатен реалізувати соціальну взаємодію між творцями фільму і його реципієнтами – глядачами; а з іншого, комбінації гетерогенних знаків слугують формуванню смислу. Мультимодальність трактують як «*modus operandi* для дослідження людської комунікації, як прямої, так і опосередкованої» [382]. У кінодискурсі процес смислотворення реалізовано

різними модусами, котрі взаємодіють, продукуючи різні комбінації, що актуалізують смислові послідовності.

Розрізнення понять мультисеміотичний і мультимодальний закорінено у розрізненні семіотичних систем і модусів їх матеріалізації [266, с. 24]. Мультисеміотичність кінодискурсу полягає в інтеграції вербальної, невербальної і кінематографічної семіотичних систем у смислотворенні кінотексту, в той час як мультимодальність акцентує увагу на візуальному і аудіальному модусах актуалізації смислу кінотексту.

Мультимодальність кінодискурсу є імпліцитною й експліцитною: імпліцитна представлена в тексті кіносценарію, експліцитна реалізована за допомогою візуального й аудіального модусів у кінофільмі. Імпліцитна мультимодальність, на думку О. П. Воробйової, знаходить свою реалізацію в літературному тексті в його акцентуванні іконічності, уключаючи різні модуси сприйняття [408].

Мультимодальність кінодискурсу ґрунтується на соціально-семіотичній теорії М. Геллідея, відповідно, соціальний аспект процесу смислотворення розглядається як визначальний фактор успішної комунікації, що закріплено у взаємодії індивідів у соціальному контексті. Згідно цієї теорії мова виконує три функції: ідеаціональну, міжособистісну і текстуальну (ideational, interpersonal, textual) [280, с. 125], де ідеаціональна репрезентує події, дії і стани; міжособистісна – відносини учасників комунікації й текстуальна пов'язана із здатністю утворювати текст за допомогою когерентних елементів [302, с. 87].

У кінодискурсі як мультимодальному утворенні зазначені функції проявляються з урахуванням його семіотичної природи. Вони відображають смисли, які реалізують семіотичні модуси у візуальній комунікації. Зокрема, модуси здатні реалізувати ідеаціональну функцію через формування дієгезису, що пов'язано з просторовими і часовими аспектами кінофільму, розгортанням сюжету [215, с. 5], а також конструюванням відносин між учасниками візуальної комунікації. Візуально взаємовідносини учасників

комунікації можна втілити в кіно специфічними елементами – локативними й просторовими векторами, серед яких фокус зйомки, ступінь насиченості кольорів, контраст між переднім планом і фоном тощо [305, с. 46]. Темпоральні характеристики можуть бути актуалізовані послідовністю зображень на екрані у певному хронологічному порядку [305, с. 94].

Міжособистісна функція націлена на конструювання соціальних взаємовідносин між авторами кінодискурсу і його реципієнтами – глядачами, в основі якої лежить потенційна інтерсуб'єктивність. Візуально вона реалізована за допомогою погляду, горизонтальної й вертикальної перспективи, дистанції [343]. Погляд дозволяє виявити характер взаємодії з глядачами і залучити їх до подій на екрані, перспектива вказує, під яким кутом чи в якому напрямку відбувається ця взаємодія (наприклад, кутовий ракурс зйомки), дистанція допомагає визначати ступінь близькості до глядачів (за допомогою крупного, середнього, дальнього плану).

Текстуальна функція реалізується через композиційну будову кінотексту, що виявляє «спосіб поєднання репрезентаційних і інтеракційних елементів у смислове ціле» [305, с. 176]. Розташування смислових елементів у кадрі на екрані та їх поєднання актуалізують композиційний («текстуальний» в теорії М. Геллідея [280]) смисл кінофільму, серед способів реалізації якого виділяють: 1) інформаційну цінність (*information value*); 2) організацію кадру (*framing*); 3) промінантність (*salience*).

Перше стосується розміщення інформаційних елементів: ліворуч і праворуч, зверху та знизу, в центрі та периферії, що надає їм специфічного інформаційного значення. Друге завбачає, що значущі елементи можуть бути пов'язані або розділені між собою, що утворює смислові комбінації в кадрі. Промінантність як елемент виділення найбільш значимих візуальних компонентів реалізується за рахунок їх розміщення на передньому або задньому плані, збільшення/зменшення розміру, світлового контрасту тощо [305, с. 177].

Зазначені принципи зумовлюють розгляд кінодискурсу як інтегрованого мультимодального феномену, у якому смисли генеровано і актуалізовано за допомогою комбінації модусів і семіотичних ресурсів. Вибір модусу ґрунтується на соціальних і культурних факторах, пов'язаних з ціннісними, культурними і соціальними характеристиками автора. Модуси взаємодіють, створюючи смислові комбінації, на основі певної схеми («design»), котра ґрунтується на інтенціях автора. Усі модуси однаково значущі в комунікації, оскільки вони володіють певним, хоча і відмінним, потенціалом смислотворення [302, с. 28]. Комбінація модусів, кожен з яких володіє смислотвірним потенціалом, демонструє мультимодальність кінодискурсу.

Семіотичну систему (ресурс) розглядають як систему смислів, що становлять сутність культури [280, с. 123], дії та артефакти, які використовують для спілкування [321, с. 3], семіотичні ресурси, такі як мова, зображення, музика, жести, які інтегруються в різні модуси (наприклад, зорові, слухові, тактильні, нюхові, смакові, кінестетичні) у мультимодальних текстах [349, с. 2]. Мультисеміотичність підкреслює інтеграцію вербальних, візуальних семіотичних систем і семіотичної системи, котра містить знаки іншої природи [207; 323]. Типовим прикладом мультисеміотичності є взаємодія людей у ситуації безпосереднього спілкування зі залученням просодики, міміки і жестів для обміну смислами [332, с. 11]. У кінодискурсі виділяємо три семіотичні системи (ресурси), котрі беруть участь у конструюванні негативної емоції – вербальну, невербальну і кінематографічну. Вивчення ролі кожної семіотичної системи у смислотворенні дозволяє виявити інтегральний смисл [329, с. 33].

Коли різні семіотичні системи взаємодіють, утворюючи смисл у межах мультисеміотичної інтегрованої системи, вони функціонують і узгоджуються в певному контексті. Контекст – це семіотичне середовище, середовище смислів, у межах якого відбувається інтеграція семіотичних систем [332, с. 12].

Інтеграція семіотичних систем у мультимодальному тексті може реалізуватися в двох вимірах: матеріально-перцептивному і соціо-семіотичному, оскільки смисл, сконструйований інтеграцією різних модусів і семіотичних ресурсів, може бути представлений фізично на екрані, а також реалізацією соціально-культурних цінностей. «Модуси матеріальні, що акцентує увагу на фізичному, тілесному» [302, с. 105], у той час як смисл, актуалізований інтеграцією модусів, утілює систему соціальних цінностей певного суспільства.

Отже, мультимодальність кінодискурсу пов'язуємо з модусами – візуальним і аудіальним, котрі є інформаційними каналами актуалізації негативної емоції, у той час як мультисеміотичність – з інтеграцією вербальної, невербальної й кінематографічної семіотичних систем. Виявлення способів інтеграції модусів і семіотичних ресурсів у нашій роботі дозволить вирішити питання: яким чином відбувається актуалізація негативних емоцій в кінодискурсі.

Висновки до розділу 1

1. Поняття емоції потрактовано як психофізіологічний стан, котрий ґрунтується на оцінній діяльності, є ситуативно й соціально зорієнтованим і об'єднує всі чуттєво-мотиваційні процеси, пов'язані з процесом переживання – афекти, емоційні стани, почуття, що характеризуються здатністю до конструювання, утілення й позитивного або негативного спрямування. Психологічні характеристики гніву, страху, суму й відрази є визначальними для їх конструювання у мові і впливають на актуалізацію в дискурсі. Біологічна й соціокультурна зумовленість емоцій, їхня важлива роль в еволюційному розвитку людини, інтенсивність прояву, нейрофізіологічні властивості знаходять вербальне, невербальне й кінематографічне втілення в кінодискурсі. Основними когнітивно зумовленими характеристиками кіноемоцій є асоціативний і експресивний характер; утілення, зв'язок із

когнітивною сферою творців фільму й глядачів; спроможність бути реалізованими комбінацією гетерогенних семіотичних засобів.

2. Художній кінодискурс розуміємо як складний цілісний соціально й культурно зумовлений мультимодальний мисленнєво-комунікативний феномен, котрий уключає позафільмові події (умови створення фільму) й події власне кінофільму, актуалізовані гетерогенними семіотичними ресурсами – вербальними, невербальними, кінематографічними. Його лінгвосеміотичний вимір зумовлений знаковою природою кінодискурсу; лінгвокогнітивний – спільними знаннями творців і глядачів, що уможливорює смислотворення; комунікативний – здатністю актуалізувати емоції в кінодискурсі й здійснювати вплив на чуттєво-перцептивну сферу потенційного глядача.

3. Когнітивною основою кінодискурсу є кіносценарій, котрий містить схему вербальних, невербальних і кінематографічних дій, що подані у часовому й просторовому вимірах з урахуванням соціальних і культурних чинників, конвенційних для певного кінооповідання.

4. Теоретичне обґрунтування процесу семіозису в кінодискурсі базується на тріадичній моделі Ч. Пірса і зумовлює виділення іконічних, індексальних і символічних знаків. У кінодискурсі фізична репрезентація знаку залучає ресурси трьох різних систем – вербальної, невербальної, кінематографічної: вербальні знаки охоплюють мовлення персонажів і писемний текст кінофільму; невербальні включають елементи навербальної комунікації (просодики, міміки, кінесики тощо); кінематографічні створені відповідно технічних можливостей кіновиробництва певного історичного періоду (світлові і звукові ефекти, план, ракурс, рух камери тощо). Процес інтерпретації знаків закорінений у досвіді, що розкриває соціально-культурний характер семіозису і пояснює здатність різних інтерпретаторів до утворення певних смислів завдяки спільним узагальненим ментальним уявленням – концептам.

5. Актуалізація емоцій у кінодискурсі відбувається відповідно до їх подвійного семіозису. Первинний семіозис емоції має місце в тексті кіносценарію, де знаки кожної семіотичної системи отримують лінгвальну інтерпретацію сценариста як контекст інтендованої дієгетичної комунікації. Вторинне означування відбувається в дієгетичному просторі кінофільму, коли відбувається екранна актуалізація емоція комбінацією певних вербальних, невербальних і кінематографічних засобів.

7. Учасниками кінодискурсу є колективний автор і колективний реципієнт, комунікація між ними є відкладеною у часі й опосередкованою дієгетичною комунікацією. Колективний автор – сценарист, режисер, продюсер, оператор, актори та ін. – спільно конструює мультимодальне висловлення і адресує його потенційному реципієнту – глядачам. Колективний реципієнт є опосередкованим, множинним, віддаленим у часі й просторі, з різними, притаманними йому соціокультурними характеристиками, він реконструює смисл мультимодального висловлення, забезпечуючи відкладений у часі зворотний зв'язок. Успішність комунікації в кінодискурсі залежить від спільності картин світу колективних автора й реципієнта.

8. Кінодискурс є мультисеміотичним і мультимодальним: перше акцентує увагу на поєднанні ресурсів декількох семіотичних систем для актуалізації емоції, а друге пов'язане з каналами комунікації й зумовлене динамічним характером кінодискурсу. Емоції в кінодискурсі конструюються і актуалізуються взаємодією вербального, невербального, кінематографічного семіотичних ресурсів за посередництвом аудіального й візуального модусів. Інтеграція модусів і семіотичних ресурсів не має абсолютних правил поєднання, що зумовлює нелінійність смислів, створених у кінодискурсі.

Основні положення цього розділу висвітлено у таких публікаціях автора: [74;78; 79; 82; 83; 87; 89; 90; 91; 92; 94; 95; 96; 98; 101; 306; 307; 308; 310].

РОЗДІЛ 2

МЕТОДОЛОГІЯ І МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ НЕГАТИВНИХ ЕМОЦІЙ В АНГЛОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ

Визначення евристичних принципів дослідження негативних емоцій у кінодискурсі потребує виопрацювання засад мультисеміозису емоцій у когнітивно-комунікативному вимірі. У цьому розділі з'ясовано семіотичні принципи конструювання емоцій у кінодискурсі за аудіальним і візуальним модусами і систематизовано уявлення про окремі семіотичні ресурси – вербальний, невербальний, кінематографічний. Уточнено розуміння емоцій як результату концептуального блендінгу в кінодискурсі. Для вирішення ключового питання – як емоції конструюються у взаємодії гетерогенних семіотичних засобів [258, с. 81] розроблено принципи параметризації і моделювання способів комбінування і взаємодії семіотичних ресурсів у процесі актуалізації негативних емоцій в кінодискурсі.

2.1. Когнітивно-комунікативні засади мультисеміозису негативних емоцій у кінодискурсі

У цьому підрозділі деталізовано знакову специфіку кінодискурсу і виопрацьована узагальнена прагмасеміотична модель комунікації в кіно як основа розуміння механізмів конструювання емоцій у кінодискурсі.

2.1.1. Когнітивно-семіотичні аспекти конструювання емоцій у кінодискурсі

Витлумачення семіозису як динамічного процесу породження і функціонування знаків у певній системі [162], як «переклад» знаку, що функціонує в культурі, на індивідуальну «мову» розуміння [338], уможливлює простеження становлення семіотичної моделі кінодискурсу й виявлення семіотичних аспектів його функціонування. У ході семіотичного

процесу має місце суміщення не тільки моделей світу, але й просторово-часових характеристик відправника і отримувача повідомлення. Структурні закономірності вторинної моделюючої системи (що включає кіно) походять не з мови, а є відображенням особливостей функціонування нашого мозку, нашої свідомості [145, с.131]. Просторово-часова форма кінодискурсу зумовлює взаємодію декількох семіотичних систем, які знаходяться у нерозривній єдності й слугують конструюванню смислу. Специфіка цього конструювання пов'язана із залученням не тільки лінгвальних знаків, але й знаків іншої природи, пов'язаних зі світом кінематографії.

Семіотичні особливості комунікації в кінодискурсі були предметом наукових розвідок в аспектах вивчення взаємодії автора кінофільму й глядачів [222; 300], дослідження синтагматичних і парадигматичних особливостей дискурсу фільму [215; 413], аналізу ролі окремих семіотичних систем в конструюванні смислу кінодискурсу [235; 366]. Однак наразі не запропоновано цілісної семіотичної моделі кінодискурсу, яка б пояснювала взаємодію модусів і семіотичних ресурсів у конструюванні смислу в кінодискурсі. Семіотична модель комунікації в кінодискурсі, запропонована в нашій дисертаційній праці, визначає особливості (ре)конструювання смислів учасниками комунікації й виділяє роль модусів і семіотичних ресурсів у цьому процесі.

Знакова специфіка емоцій у кінодискурсі. Семіотичні системи кінодискурсу залучають комбінації трьох типів знаків для конструювання емотивних смислів: іконічних, індексальних, символічних. Зазначені знаки відрізняються рівнем умовності: найбільший ступінь умовності характерний для символів, найменший – для індексів, оскільки знак-індекс найбільше пов'язаний з предметом, і, відповідно, найменш конвенційний. Розпізнавання знаку-символу вимагає знання про соціально-культурні аспекти певного суспільстві. Знаки-ікони в кіно відображають фізичні властивості референта й представлені фотографічними зображеннями, звуковими та світловими ефектами, котрі імітують реальне життя. Так, Примарне обличчя (Ghostface) з

фільму-жахів «Scream» є іконою страху, оскільки пов'язане зі смертю. Знаки-індекси, базовані на суміжності означального і означуваного, котрі в кінодискурсі пов'язані причинно-наслідковим зв'язком, можуть бути актуалізовані невербальними засобами комунікації – жестами, мімікою, фізіологічними проявами, тому сльози є індексом суму, жест відштовхування – індексом відрази, крик – індексом гніву тощо. Знаки-символи в кіно мають метафоричний характер і здатні замінювати певний об'єкт в кінодискурсі, наприклад, поява кажана в кадрі є символом смерті, що викликає емоцію страху, дощ і похмура погода є символами суму. Використання кінематографічних засобів в кінофільмі також має символічний характер: крупний план обличчя людини, суб'єктивна камера, кутова зйомка завжди створюють емотивний смисл.

Аналізований матеріал свідчить, що в кінодискурсі як інтегральній семіотичній системі вербальні, невербальні й кінематографічні знаки конструювання емотивного смислу упорядковано певним набором правил комбінаторики, при цьому їх розмежування за параметрами індексальності, символності, іконічності виявляється доволі умовним. Розглянемо приклад залучення знаків різної природи в процес актуалізації емоції в кінодискурсі.

Фільм «Arcade» американського кінорежисера А. Пьюна змальовує події, пов'язані з перебуванням дітей Ніка і Алекс у віртуальному світі – комп'ютерній грі «Аркада», котра здатна сканувати людський мозок. Нік опинився у пастці, не маючи змоги вийти з гри, і тому Алекс вирішує вступити в двобій з комп'ютерним мозком у віртуальному світі, заручившись підтримкою свого товариша. Приклад забезпечено дослідницьким коментарем – результатом спостереження за розгортанням кінодискурсу. У коментарі невербальні дії за традицією позначено знаком ##, кінематографічні засоби – знаком @@.

The tunnel. It narrows almost immediately. Alex hears a roar, glances behind her, and sees four death's head riders on her tail. She makes another

turn...ahead, is a crumbling brick wall with the words "WRONG WAY" painted in blood-red.

BOY screaming @середній план@ It's the wrong way!

ALEX @крупний план@ In this world, wrong is right! (Arcade)

Наведений приклад містить вербальні знаки – символи, реалізовані усним мовленням героїв і надписом «*WRONG WAY*». Надпис, існуючи як зображення, одночасно володіє іконічним характером, а також, будучи забарвлений в яскраво червоний колір, символізує кров. Невербальний знак, представлений просодичним елементом (пронизливий крик), має індексальний характер, вказуючи на емоційний стан героя. Кінематографічні знаки – середній і крупний план демонструють емоційний стан героїв, володіючи індексальними рисами і, одночасно, виступають символами емоцій.

Знаки кінодискурсу є конвенційними, інтенційними і мотивованими. Значення кінознаку встановлене «за домовленістю» і опосередковане лінгвокультурою певної мовної спільноти, він є довільним по відношенню до того, що означаєв кінофільмі, не маючи очевидного зв'язку з ним. Іntenційність кінознаку полягає в тому, що він уможливорює виявлення наміру автора і підпорядкований певним конвенціям, які існують у суспільстві.

Моделі комунікації в кіно. Сила впливу кіно – в різноманітності побудованої, сконцентрованої інформації, як сукупності різноманітних інтелектуальних і емоційних структур. Кіносмисл виникає «за рахунок своєрідного, тільки кінематографу властивого зчеплення семіотичних елементів» [115]. Процес комунікації у кінодискурсі зумовлений його опосередкованістю, полікодовим і мультимодальним характером, неспонтанністю мовлення, що змушує розглядати його з позицій кодової, інференційної та інтеракційної моделей комунікації.

Кодові моделі комунікації ґрунтуються на існуванні спільної для відправника і отримувача системи кодів, залученої у процес передачі

повідомлення, що не може самостійно подолати відстань. Кодова комунікація містить основні функціональні компоненти – джерело інформації, повідомлення, передатчик або відправник, канал, який проводить сигнал, отримувач, мету або місце призначення, шум, котрий на відміну від функціонального шуму розглядають як спотворення повідомлення під час проходження по каналу. Кодуючий пристрій спрямований на перетворення повідомлення в сигнали, котрі можна транслювати на відстань [384]. Інформація стає повідомленням у випадку, якщо вона включена в певну знакову систему, зрозумілу для адресанта, а також у контекст повідомлення. Чим більше адресат наближається до розуміння коду, тим ширше кількість інформації, яку він здатен отримати від закодованого повідомлення [290, с. 387]. Кодова модель підкреслює взаємодію комунікантів, які, не дивлячись на різні ролі в процесі спілкування, об'єднані одним кодом і спільною метою комунікації.

Якщо кодова модель комунікації акцентує увагу на наявності спільного для відправника і отримувача коду повідомлення, декодування якого є метою комунікації, інференційна модель ґрунтується на принципі виводимості знання, коли мовець, відправляючи думку, навмисно вкладає в неї свій смисл, демонструючи інтенції [276]. Саме бажання зробити свої інтенції зрозумілими іншим лежить в основі комунікативного процесу, що зумовлює залучення інференції як процесу логічного умовиводу, спрямованого на відокремлення того, що сказано від того, що малося на увазі [275]. За розуміння комунікації як інференції інтерпретація інтенцій мовця відбувається у два етапи: 1) знакове повідомлення кодується мовцем і декодується слухачем; 2) інференція смислу відбувається з урахуванням контексту, ситуації, пресупозиції тощо [391].

На практиці лише незначна кількість інформації обробляється шляхом кодування/декодування й умовиводу: у більшості випадків розуміння світу ситуативне [21, с. 111]. Інтерактивна модель комунікації зосереджує увагу на взаємодії учасників комунікативного процесу, в якому комуніканти,

генеруючи смисл, транслують і отримують повідомлення [378, с. 8]. З інтерактивної точки зору комунікація розглядається не як трансляція інформації та демонстрація інтенцій, а як конструювання смислів, котрі можуть бути реалізовані у вербальній чи невербальній формах у певних соціально-культурних ситуаціях. Це є процес, а не фіксована послідовність мовленнєвих дій, цей процес конструювання є динамічним і відбувається он-лайн [260, с. 43]. Активна роль належить саме учасникам комунікації – автору і реципієнту, які в результаті постійної взаємодії, здійснюють обопільний вплив на конструювання смислу і його інтерпретацію.

Отже, провідна роль у розумінні смислотворення в кінодискурсі належить інтерактивній моделі. Конструювання смислу зумовлено специфікою комунікації між колективним автором і колективним реципієнтом кінодискурсу, а також його просторово-часовими особливостями.

Прагмасеміотична модель комунікації в кінодискурсі. Кінокомунікація відображає сучасне сприйняття дійсності людиною: мислення від образу до реальності та навпаки; кінодискурс (ре)конструює реальність і впливає на емоційну сферу глядачів, змушуючи їх «зануритись» у світ дієгезису як в реальний. Комунікація в кінодискурсі є нелінійним процесом і має відкладений початок та завершення. Відкладений початок пов'язаний з певним проміжком часу між конструюванням смислу і його актуалізацією в процесі комунікації. Відкладене завершення кінокомунікації відбувається через проміжок часу між виробництвом кінодискурсу і його інтерпретацією, а також подальшою, відкладеною у часі, реакцією реципієнта. До провідних елементів кінокомунікації належать колективний автор, колективний реципієнт, картина світу, котра їх об'єднує, модуси і семіотичні ресурси.

Кінематограф, як багатовимірний соціокультурний феномен, уключає дофільмові події (соціальні, прагматичні, історичні, технічні умови створення фільму) і події власне кінофільму. Останні трактовано як простір

дієгезису, який охоплює події та героїв у межах кінооповідання, без звертання до їхнього дискурсивного посередника. Пор.: поняття дієгезису було запропоноване Арістотелем для визначення способу презентації, який залучає «оповідання» більше ніж «показування» [392, с.39]. Особливістю кінокомунікації є розгалуження її простору й часу, оскільки існує простір і час дискурсу фільму – дієгезису, а також простір і час кінодискурсу. Попри їх відмінність, вони утворюють нерозривне ціле: фільм, як кінотекст, «прочитується» глядачами в певному соціальному контексті, вони володіють певною фоною інформацією про аспекти створення кінофільму та сприймають гру акторів на екрані як життя у всіх його проявах. Дискурс фільму є невід'ємною частиною кінодискурсу, у якому відбувається конструювання смислу, продюзованого колективним автором.

Комунікативна мета колективного автора – не сам процес конструювання смислу, а розпізнавання – реконструкція глядачами цього смислу і, відповідно, викликання їх певної реакції – схвалення/несхвалення, співчуття тощо. Це розпізнавання є результатом інференційного умовиводу, котрий ґрунтується не тільки на спільних для автора і глядача конвенціях, але й на пресуппозиції мультимодального висловлення, зумовленого правилами функціонування певної семіотичної системи. Конструювання є динамічним процесом, який має місце в результаті взаємодії сценариста, режисера, акторів та ін. – всіх, хто належить до колективного авторства.

Колективний реципієнт кінодискурсу – глядачі різної гендерної, соціальної, національної приналежності – це гетерогенний, множинний адресат, віддалений у часі й просторі, з різними, притаманними йому соціокультурними характеристиками, невідомий автору, але уявний і прогнозований для нього. Кількість реципієнтів є безкінечна, тому процес реконструювання є необмежений і відбувається на основі спільної картини світу. Спільна картина світу, яка гіпотетично існує в свідомості колективного автора і реципієнта, уможлиблює віддалену й відкладену в часі комунікацію і є необхідною умовою успішності кінокомунікації.

Адекватна інтерпретація глядачами гетерогенного повідомлення залежить не тільки від спільних з автором фільму уявлень, але й системи цінностей, котра існує в колективній свідомості. Певна відповідність необхідна для первинного елементарного розуміння тексту, але різноманіття традицій, контекстів, співпадінь-неспівпадінь на різних рівнях ієрархії «кодуючої структури» створює не однозначний «переклад» з мови автора на мову інтерпретатора, а спектр інтерпретацій є відкритим для нових тлумачень [115, с. 98]. Тому соціальна і культурна спільність, певне історичне підґрунтя є необхідними умовами успішної кінокомунікації. Автор і реципієнт кінодискурсу не можуть здійснювати обмін комунікативними ролями, як це відбувається в процесі міжособистісної комунікації, що також зумовлено певним проміжком часу між відправленням і отриманням повідомлення, а також існуванням комунікантів у різних просторі й часі комунікації.

Колективний автор обирає інформаційний канал – модус і семіотичний ресурс для утворення й реалізації висловлення. Вибір семіотичної системи є соціально зумовленим у залежності від комунікативної ситуації та індивідуальних характеристик комуніканта.

Висловлення в кінодискурсі можна розглядати як «комплекс знакових засобів, побудованих на основі одного або кількох семіотичних систем (кодів) з метою передачі певних смислів, які піддаються інтерпретації на основі цих же або інших семіотичних систем (кодів)» [251]. Для того, щоб здійснити свою комунікативну функцію мова як «згусток семіотичного простору» (Лотман, 1996) повинна володіти системою знаків [116]: поза семіосфери немає ні комунікації, ні мови [115].

Колективний автор, конструюючи смисл висловлення за допомогою вербальної, невербальної й кінематографічної семіотичних систем кінодискурсу, адресує його через візуальний і/або аудіальний модус колективному адресату – глядачам. Актори, хоча і виконують роль посередників у кінокомунікації, є частиною колективного автора, оскільки

беруть активну участь у конструюванні смислів. Колективний реципієнт отримує опосередковане мультимодальне висловлення й реконструює його смисл на основі спільної з автором картини світу. Зворотний зв'язок існує в формі відкладеної реакції та надсилається автору також за допомогою осередників – зазвичай засобів масової інформації.

Сказане дозволяє графічно подати модель кінокомунікації (рис. 2.1).

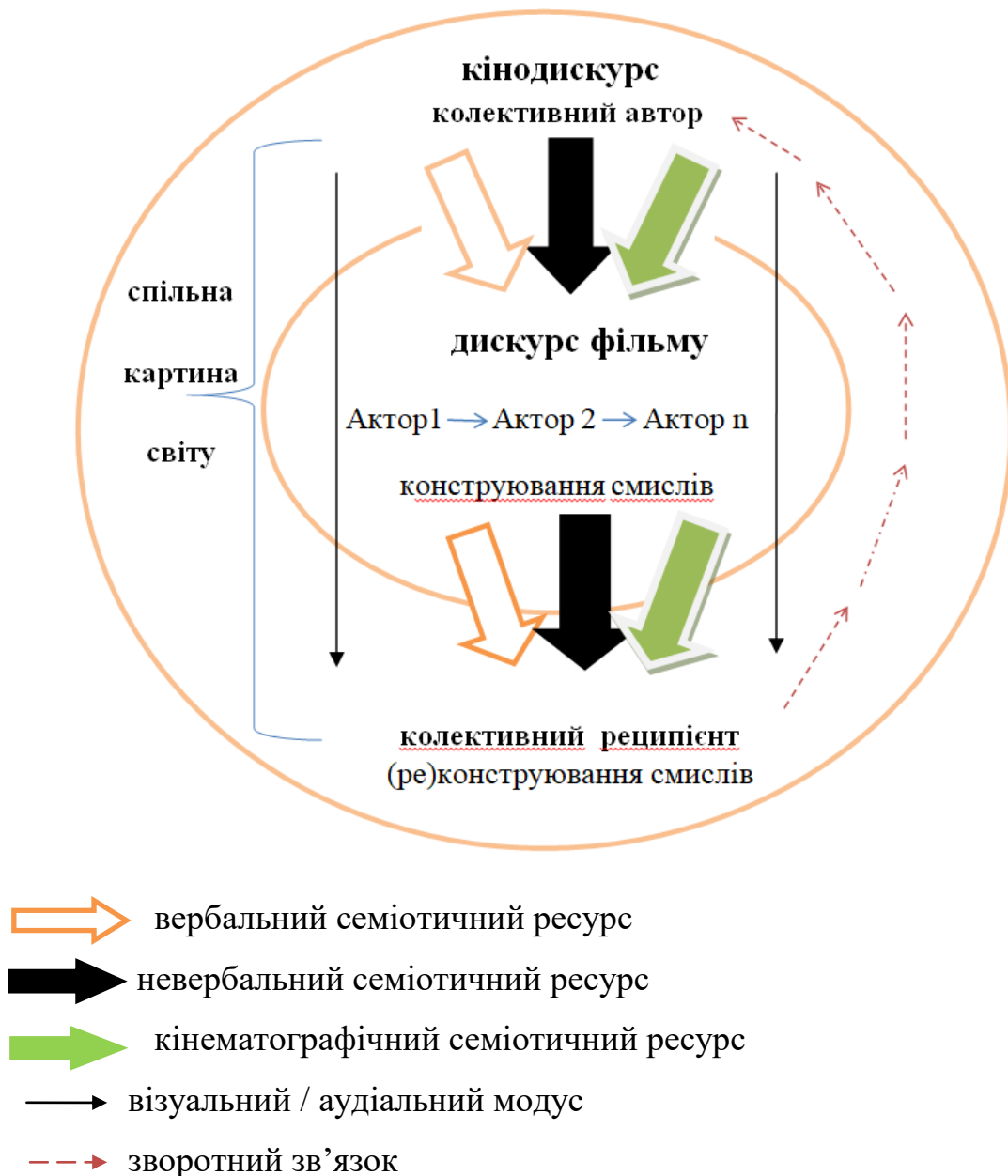


Рис. 2.1. Прагмасеміотична модель комунікації в кінодискурсі

Отже, прагмасеміотичну модель кінодискурсу вважаємо складною структурою, що уміщує опосередковану взаємодію колективного автора і реципієнта, що є відкладеною у часі й просторі. Успішність кінокомунікації

залежить від здатності колективного автора і колективного реципієнта (ре)конструювати смисли за допомогою інтеграції вербальних, невербальних і кінематографічних семіотичних ресурсів за посередництвом аудіального і візуального модусів. Вибір семіотичного ресурсу є соціально і культурно зумовленим і залежить від комунікативної ситуації та інтенції колективного адресата. Процес (ре)конструювання смислу ґрунтується на спільній для колективного автора і колективного реципієнта картини світу. Виявлення особливостей реконструювання може бути предметом окремого дослідження і виходить за рамки нашої роботи, сфокусованої на процесі конструювання, в якому головну роль відіграє колективний автор.

2.1.2. Принципи конструювання емоцій у кінодискурсі

Когнітивно-прагматичний підхід до вивчення емоцій зосереджує увагу на особливостях їх конструювання у соціальній взаємодії комунікантів. Відомо, що емотивний смисл конструюється в свідомості користувачів мови і актуалізується за допомогою мовних засобів. Розуміння емоцій як конструктів пов'язане з тим фактом, що будучи біологічно закоріненими явищами, емоції здатні бути підпорядковані соціальним правилам, керовані ними і тому є соціально сконструйованими.

Психологічна наука зробила значний внесок в лінгвістичну теорію конструювання емоцій через виділення трьох базових принципів: соціального конструктивізму, який акцентує увагу на важливості ролі соціокультурних чинників; психологічного конструктивізму, згідно якого емоції утворюються базовими системами головного мозку і тіла; та нейроконструктивізму, що наголошує на важливій функції досвіду у створенні зв'язків в головному мозку [212, с. 32]. Зазначені психологічні принципи акцентують увагу на важливості соціально-ситуативних, когнітивних і тілесних чинників, що знаходить своє відображення в процесі конструювання емоцій у кінодискурсі.

Збільшення наукової уваги до вивчення лінгвокогнітивних, соціолінгвальних, дискурсивних аспектів семіотично гетерогенних текстів, відбувається разом із зверненням до принципів інтерактивного конструювання смислу в дискурсі [386]. Процес конструювання смислу розуміють як інтерактивний процес спільного інтерсуб'єктивного утворення смислу, що ґрунтується на принципах утілення, ситуативності, експансіонізму і взаємодії [260, с. 44].

Із позицій когнітивної семіотики і когнітивної прагматики конструювання емоцій у кінодискурсі є динамічним інтерактивним феноменом, який відбувається залежно від специфіки комунікативної взаємодії комунікантів. Динамічний характер конструювання емоцій зумовлений процесуальною природою конструювання, що розгортається безпосередньо в дієгетичному часі й просторі кінофільму. Утворені в кінодискурсі емотивні смисли є емерджентними, їхня реалізація відбувається на екрані, зміна мімічних, кінесичних або просодичних факторів, плану або ракурсу, освітлення та музичного супроводу тощо впливає на зміну смислу й утворення нового.

Інтерактивність смислотворення зумовлена активною роллю колективного автора і реципієнта кінодискурсу, котрі пов'язані спільною картиною світу, що зумовлює наявність специфічної інтерсуб'єктивності, яку вважаємо «потенційною» – тобто спільної уваги, інтенції і емоції, котрі їх пов'язують. Без цього реконструкція глядачами смислів кінодискурсу була б неможливою. Інтерсуб'єктивність розуміють як здатність до обміну досвідом – почуттями, емоціями, думками [406, с. 2], оскільки «інтерсуб'єктивність є не причиною, а передумовою самовираження, самоусвідомлення та саморозвитку, адже тут наявний не жорсткий детермінізм, а гнучкі взаємозв'язки» [110]. Саме спроможність учасників кінодискурсу до взаємодії, в основі якої лежить потенційна інтерсуб'єктивність як система внутрішніх і зовнішніх міжособистісних зв'язків, є запорукою успішного (ре)конструювання емотивних смислів у кінодискурсі.

Інтерсуб'єктивність є утілесненим прагненням до соціальної взаємодії і реалізації особистісних смислів у соціальному середовищі. Емоції завжди мають суб'єктно-об'єкту спрямованість: є певний суб'єкт, який конструює емоції, спрямовуючи їх на об'єкт, що є проявом інтенційності. Іntenційне маркування дії суб'єкта зумовлене семіотичністю емоцій, які є індексами, що вказують на намір суб'єкта. Індексальний характер візуалізованих емоцій пов'язують з їхньою здатністю до іконічної репрезентації в кінодискурсі за допомогою людського тіла: «вираз обличчя в реальному житті – це індекс емоцій, але міміка у візуальному мистецтві є іконою реального життєвого виразу» [257, с. 2067–2084]. Будучи індексом емоцій у реальній дійсності, емоції в кіно набувають іконічного характеру через їхню візуальну репрезентацію за допомогою людського тіла. Це окреслює ще один принцип конструювання емоцій у кінодискурсі – їх утілеснення, що є проявом сенсомоторних навичок людини у процесі соціальної взаємодії.

Знаходячись у соціумі й розвиваючись у ньому, людське тіло перебуває під впливом культурних і соціальних нормативів, а отже «конструюється» в соціокультурному середовищі й може розцінюватись як соціальний конструкт [33, с. 119]. Тілесність відіграє роль експірієнційної основи формування ментальних образів, за чим йде їхнє лінгвальне означення в мовній системі або художньому тексті [33, с. 84]. Емотивний смисл в кінодискурсі завжди утілеснений, що пов'язано з тим фактом, що емоції формуються в той момент, коли відбуваються біологічні процеси в людському мозку і тілі. Утілеснення емоцій у кінодискурсі відбувається через залучення людського тіла в процес конструювання емоцій на екрані. Тому невербальні семіотичні компоненти є невід'ємним елементом у створенні емотивного смислу кінофільму, що свідчить про охудожнення людського тіла, отримуючи специфічну образну інтерпретацію у кінодискурсі. «Охудожнене тіло має водночас і онтологічний характер, оскільки йдеться про об'єкт, що характеризується просторовістю та темпоральністю, і епістемологічний, оскільки виступає результатом

інтерпретативної діяльності автора твору, що існує в складній полікодовій структурі тексту, передуючи її інтерпретації його реципієнтом, а вже вторинно є результатом осмислення інтерпретатором» [33, с. 120]. У кінодискурсі охудожнення тіла відбувається на двох етапах семіозису емоцій – у тексті кіносценарію за допомогою лінгвальних засобів у ремарках сценариста, і в кінофільмі – за допомогою кінематографічної реалізації емоцій невербальними засобами людського тіла. Глядачі реконструюють утілеснений емотивний смисл на основі спільної з автором картини світу і потенційної інтерсуб'єктивності.

Конструювання смислу – це опосередкований суб'єктом процес співвіднесення змісту висловлювання з параметрами комунікативної ситуації [21, с. 113]. Тому конструювання емоцій у кінодискурсі завжди ситуативне і відбувається в межах широкого соціокультурного контексту. Відносини між дискурсом і суспільством, як стверджує Т. ван Дейк, соціально опосередковані комунікативною ситуацією, оскільки вони сконструйовані комунікантами. Використання мови соціально, особистісно і ситуаційно варіативне, що спричинено досвідом індивіда в кожній конкретній ситуації [244]. Різні ситуації будуть провокувати різне конструювання емоції в залежності від суб'єкту і об'єкту емоції, контекстуальних чинників і спільного досвіду комунікантів. Ситуативний характер емоцій в кінодискурсі полягає у здатності фільму об'єктивувати реальність – створювати реальність за допомогою певної ситуації. Ця особливість кінодискурсу пов'язана з когнітивним процесом ідентифікації – «властивістю глядачів ідентифікувати себе з персонажами фільму, відчуваючи ті самі емоції і переживаючи їх» [268, с. 200–216].

Конструювання емоцій у кінодискурсі є результатом поєднання елементів різних семіотичних ресурсів, що є проявом реалізації мультисеміотичного принципу. Для розуміння того, як відбувається мультисеміотична актуалізація емотивних смислів в кінодискурсі, необхідно виявити характер взаємодії таких семіотичних систем і дослідити, «як вони

організовані для створення єдиного або, принаймні, узгодженого смислового потоку» [332, с. 11].

Отже, *конструювання емоцій у кінодискурсі розуміємо як ментальну діяльність автора і реципієнта, спрямовану на приписування емотивного значення мовним і немовним одиницям у певній дісгетичній комунікативній ситуації*. Основними принципами конструювання емоцій в кінодискурсі вважаємо динамічність, інтерактивність, інтерсуб'єктивність, утілення й інтеграцію гетерогенних семіотичних систем.

Розуміння процесу (ре)конструювання емоцій в кінодискурсі потребує розгляду особливостей інтерсуб'єктивної взаємодії колективного автора і реципієнта.

Інтерсуб'єктивність емоцій в кінодискурсі. Інтерсуб'єктивність розглядають як основу дискурсу, як координацію когнітивних систем адаресанта й адресата, що є передумовою використання мови [398]. Згідно класичної теорії спільної уваги, «люди спільно звертають увагу на те, що вони можуть сприймати в одному і тому ж середовищі» [404, с. 1], навіть якщо вони віддалені в часі й просторі. Кінофільм поєднує два погляди на спільний об'єкт: погляд автора і погляд глядача. Емоції як форма відображення світу пронизують всі сфери людської діяльності, невід'ємно супроводжуючи людину протягом усього життя.

Когнітивний напрямок дослідження інтерсуб'єктивності ґрунтується на феноменологічній теорії Е. Гуссерля, згідно якої інтерсуб'єктивність є базовою властивістю людського буття, «доменом, який залучає всю сферу людського досвіду» [288]. Саме відчуття «несхожості» лежить в основі потреби людини орієнтуватися на точку зору інших учасників комунікації, будуючи власну ідентичність [315, с. 3]. Інтерсуб'єктивність зумовлена контекстом – знаннями, досвідом і установками мовців, а також їхньою спільною увагою [406]. Мовець перестає бути єдиним транслятором ідей, почуттів і думок; слухач також займає активну позицію, він інтерпретує висловлення мовця, ґрунтуючись на власному досвіді.

Т. Лейн визначає інтерсуб'єктивність як утілене бажання людини до взаємодії і реалізації особистісних смислів [315, с. 2]. Визначаючи ідентичність особистості у її відношенні до навколишнього світу, інтерсуб'єктивність виступає як система інтерперсональних і інтраперсональних зв'язків. Науковці виділяють три аспекти інтерсуб'єктивної взаємодії – спільну увагу, спільну емоцію і спільну інтенцію (joint attention, joint emotion, joint intention) та підкреслюють той факт, що інтерсуб'єктивність утілюється на когнітивному і афективному рівнях [223; 417; 418].

В основі кінодискурсу – презумпція колективного автора, що колективний реципієнт здатний до концентрації уваги на спільних моментах, потенційно може розділити з автором їхню спільну інтенцію, і в результаті відкладеної інтерсуб'єктивної взаємодії – розділити спільну емоцію. Тим самим і колективний автор, який конструює емоції на екрані, і колективний реципієнт, який їх реконструює, беруть спільну участь у створенні смислів. Як стверджують Т. Оуклі і В. Тобін, «у сцені спільної уваги є три важливі елементи: Его, Інше та якийсь третій об'єкт, на якому вони координують свою увагу» [346, с. 59]. Переглядаючи фільм, реципієнт реконструює емотивний смисл на основі спільної з автором картини світу, що ґрунтується на конвенціях, котрі він поділяє з колективним автором.

Як соціальна істота, людина відчуває потребу в обміні соціальним досвідом – цінностями, почуттями, емоціями тощо. Отже, у кінодискурсі потенційна або «відкладена» інтерсуб'єктивність дає розуміння передумов вербальної інтеракції і впливає на механізм конструювання певної емоції в певних контекстах.

Інтерсуб'єктивна взаємодія в створенні емотивних смислів базується на ідеї утілення досвіду, яка була запропонована представниками феноменологічних теорій і розвинута психологічною наукою. Е. Гуссерль стверджував, що для розуміння іншого потрібно співвіднести досвід власного тіла з візуальним враженням від рухів іншого тіла [288]. М. Мерло-Понті

наголошував, що для того, щоб мати змогу відчувати себе взаємопов'язаним з іншою людиною, необхідно зрозуміти інтенцію жесту іншої людини по відношенню до спільного об'єкта [335]. Це є об'єднана інтенційність, яка об'єднує себе й іншого, в результаті чого об'єкт перестає «відноситись до тіла» і набуває характеристик «утілеснення»; тим самим акцентовано соціальний аспект, що «більше не відокремлює мозок від тіла» [335].

У сцені спільної уваги, за М. Тернером, комуніканти усвідомлюють, що вони спільно звертають увагу на певний об'єкт, вони взаємодіють один з одним, спільно беручи участь у цій діяльності, навіть якщо вони не спілкуються про це; вони також усвідомлюють, що всі знають про це рекурсивно: «хтось знає, що я знаю, що хтось знає, що я знаю» [404, с. 1]. Обмін досвідом автора і реципієнта кінодискурсу більшою мірою відбувається на рівні емоційної взаємодії і перцептивних процесів. Тому потенційна інтерсуб'єктивність знаходить свій прояв на невербальному рівні, коли відбувається утілеснення досвіду і його обмін за допомогою рухів тіла.

Інтерсуб'єктивність і тіло людини взаємопов'язані через мову. Тільки за допомогою мови смисли, утворені тілом, перетворюються на систему вираження. «Природне» тіло, навіть у базових перцептивних функціях, стає дискурсивним і мовним тілом, в якому інтерсуб'єктивність відіграє важливу роль. Мова, отже, забезпечує ключ, який повністю реалізує взаємозв'язок між тілесним втіленням та інтерсуб'єктивністю [267, с. 4].

Утілеснення – тілесні стани, які виникають під час сприйняття емоційного стимулу [393; 211]. Використання тіла для цілей комунікації і репрезентації трактують як тілесний мімезис. Тілесний акт комунікації, на думку Дж. Златева, є актом тілесного мімезису якщо він залучає крос-модальне мапування між сприйняттям оточуючого і сприйняттям тіла і відповідає – іконічно або індексально – певній дії, об'єкту або події, одночасно будучи диференційованим від нього суб'єктом [418, с. 228].

Тріадичний тілесний мімезис, який включає суб'єкта, реципієнта та інтенційну складову, що їх пов'язує, відображає комунікативний характер

утілеснення: тілесний знак повинен бути розпізнаний адресатом як і власне комунікативна інтенція суб'єкта. Тріадичний мімезис акцентує увагу не тільки на розумінні репрезентативних відносин між рухом тіла і об'єктом, дією і подією до якої вона відноситься, але й на усвідомленні, що такі репрезентативні відносини можуть бути використані комунікативно. Трикомпонентна схема мімезису, запропонована Дж. Златевим [418, с. 229], дозволяє трактувати репрезентативні (знакові) відносини комунікативно, за умови, що знак має однакове значення як для адресата, так і для адресанта.

З точки зору інтерсуб'єктивності соціальна взаємодія включає «обмін досвідом», тобто «обмін і розуміння емпіричного змісту» [417, с. 1]. Такий обмін приймає форми спільної інтенційності й спільної афективності [393, с. 249], де перше передбачає «обмін інформацією з іншим агентом про наміри і переконання себе та інших» [223, с. 132], а друге – «одночасне узгодження емоцій з емоціями, проявленими іншим агентом у поведінці» [223, с. 132].

Відповідно, у кінодискурсі механізм спільного формування емоцій автором і глядачем є дієгетично опосередкованим і може бути формалізованим в умовиводах:

Я знаю, що це означає емоцію;

Я очікую, ви знаєте, що це означає емоцію;

Я очікую, ви знаєте, що я знаю, що це означає емоцію.

З однієї сторони, колективний автор, ґрунтуючись на власній картині світу, приписує знаку певний смисл, з іншої, він очікує, що глядач на основі своїх ментальних уявлень адекватно інтерпретує емотивність знаку, а також визначить загальний дискурсивний контекст актуалізації емоції. Глядач ідентифікує знак, як його бачить автор, і водночас визначає соціальні й культурні аспекти, пов'язані з автором. Поєднання поглядів колективного автора і реципієнта відбувається за допомогою камери, яка фокусує їхню спільну увагу відповідно до інтенції автора. Тож камера виступає не «механічним інструментом візуальної і кінетичної перцепції (...), а суб'єктом, що здатен спрямовувати і виражати перцепцію» [221, с. 37],

утілюючи інтенцію автора. Зокрема, камера фокусує увагу на таких невербальних знаках візуального модусу кінодискурсу, як погляд, поза, жест, посмішка та ін., що належать І. І. Сєряковою, до ядра і приядерної зони семіотичного поля невербальної комунікації [154, с.102].

Спираючись на класичну теорію спільної уваги, М. Тернер стверджує, що ми поєднуємо велику ментальну мережу того, що відбувається, з класичною спільною увагою, щоб утворити бленд змішаної класичної спільної уваги [404, с. 3]. Теорія змішаної класичної спільної уваги (*blended classic joint attention* [404]) виходить з існування спільної уваги між комунікантами, котрі перебувають у різних просторових і часових умовах [404, с. 3].

У кінодискурсі спільна увага є двонаправленою, оскільки «кожен агент знає про досвід інших, навіть якщо вони не усвідомлюють взаємного досвіду» [223, с. 120]. Відповідно, творці фільму поділяють спільну інтенцію для конструювання смислу, інтендованого в сценарії; колективний реципієнт, множинний і віддалений у часі та просторі, з різними властивими йому соціокультурними характеристиками, намагається реконструювати цей смисл на основі спільних знань. Бленд змішаної класичної уваги в кінодискурсі утворюється саме через віддаленість комунікацій, під час якої відбувається (ре)конструювання смислів. «Ми можемо приписати ментальні стани (які ми визнаємо, можуть відрізнятися від наших) іншим людям; ми можемо передбачити, як ці ментальні стани можуть змінитися у відповідь на різні речі; і ми можемо використовувати приписані ментальні стани для прогнозування або осмислення поведінки» [346, с. 60].

Наше розуміння інтерсуб'єктивного механізму (ре)конструювання спільного емотивного смислу в кінодискурсі через спільну увагу, фокусовану камерою, що поєднує погляд глядачів і точку зору автора, графічно подано на рис 2.2.

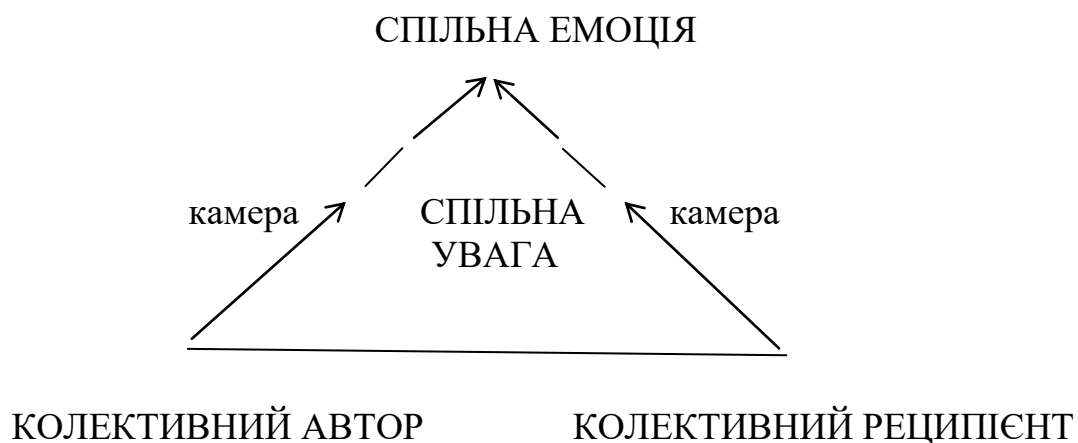


Рис. 2.2. Інтерсуб'єктивна модель (ре)конструювання
емотивного смислу в кінодискурсі

Отже, засадничим принципом смислотворення в кінодискурсі вважаємо потенційну інтерсуб'єктивність. Інтерсуб'єктивний простір утілесненого знання відіграє вирішальне значення в (ре)конструюванні емоції в кінодискурсі. Негативні емотивні смисли утворюються за сценаріями спільної уваги, що забезпечені кінематографічним потенціалом камери.

2.2. Семіотичні ресурси конструювання емоцій у кінодискурсі

Семіотичні ресурси кінодискурсу містять засоби, залучені колективним автором для конструювання негативних емоцій. Емоція, яка існує в кінодискурсі як цілісний аудіовізуальний образ, сконструйована через поєднання елементів трьох різних семіотичних ресурсів: вербального, невербального і кінематографічного. Кожен семіотичний ресурс володіє набором властивих тільки йому специфічних засобів, котрі мають потенціал емотивного смислотворення. Завданням цього підрозділу є виділити засоби, які використовуються колективним автором для втілення негативної емоції в художніх кінофільмах.

2.2.1. Вербальний семіотичний ресурс

Вербальний складник – номінації негативних емоцій – слугує основою конструювання смислів кінодискурсу і водночас задає спрямування його інтерпретації реципієнтом, знімаючи множинність прочитань. Емотивний смисл, за О. Філімоновою, являє собою неподільну тріаду оцінної, емоційної і реляційної складових [174, с. 155]. На думку В. І. Шаховського, не існує універсальних правил мовної реалізації емоцій, але можливо виділити типовий інвентар мовних засобів, характерних для комунікативної реалізації емоції [184, с. 141]. Відповідно, кожна емоція вирізняється специфічним вербальним профілем.

Динамічність художнього кіно зумовлює динамічність вербального простору [252, с. 83], тому емоції в кінодискурсі, в основному, реалізовані у формі кінодіалогу, чия важлива роль у реалізації емоцій у кінодискурсі зазначена багатьма дослідниками [38; 69; 222; 300 та ін.). Серед функцій кінодіалогу виділяють його здатність спрямовувати, орієнтувати реципієнта [300, с. 39] і створювати у глядачів ілюзію реальності, котра полягає у відчутті «підслуховування» приватної розмови [222, с. 55–60]. Кінодіалог, за С. Козлофф, тільки імітує природній діалог, тому що він орієнтований саме на глядача, а не на екранного співрозмовника [300, с. 39]. В основі побудови кінодіалогу лежать соціально-когнітивні процеси: колективний автор створює кінодіалог із урахуванням своєї картини світу, на якій ґрунтується процес конструювання смислу в кінодискурсі [222, с. 55–60]. Кожне слово в драматичному діалозі несе подвійне «навантаження»: з однієї сторони, воно актуалізує своє фактичне (денотативне) значення, з іншої, воно додає інформації про характер персонажа, який його вживає [252, с. 82].

Емоційна функція є однією з функцій мови, і тому діалогічне мовлення персонажів фільму, безумовно, реалізує широкий спектр емоцій і покликане викликати подібні емоції в глядачів. До основних характеристик кінодіалогу можна віднести лаконічність, зумовлену обмеженістю певними часовими

рамками звучання, динамічність, емоційну тональність і органічну вплетеність у структуру кінотексту, поєднання аудіального і візуального модусів.

Вербальний семіотичний ресурс кінодискурсу представлений засобами мовного і мовленнєвого рівня і представлений у кінофільмі в персонажному мовленні.

Мовна актуалізація емоцій у кінодискурсі містить лексичні одиниці різної частиномовної приналежності, котрі 1) виражають емоції (вигуки, емоційно-оцінні прикметники і прислівники тощо, (напр; *Argh!*, *confounded*, *honey*, *sweetheart*); 2) описують емоції (*happy*, *glad*, *anxious*), 3) називають емоції (*fear*, *anger*, *distress*) [185, с. 34]. Вербалізація емоцій може відбуватися лексичним одиницями, котрі експліцитно не реалізують сему емоції в своєму семантичному значення, а містять сему негативної оцінки, що зумовлює імпліцитну актуалізацію негативної емоції. Оцінну сему, слідом за В. І. Шаховским [184], розуміємо як мікрокомпонент слова, що бере участь у реалізації його аксіологічної функції, тобто кваліфікації предмету або його властивостей, як «хороші» або «погані» по відношенню до соціальної норми.

У прикладі з кінофільму «Adaptation» Кауфман страждає через складнощі з написанням кіносценарію на основі книги Орлін про орхідеї. Він дивиться на фотографію жінки і розмовляє з нею, відмічаючи свою нікчемність, що викликає у нього відразу. Емоція відрази експліцитно реалізована дескриптивним прикметником *repulsive*:

Then: Kaufman is alone in bed. He looks at the still smiling photo. It somehow seems sleepy now.

KAUFMAN I don't know how to do this. I'm afraid I'll disappoint you. You've written a beautiful book. I can't sleep. I'm losing my hair. I'm fat and repulsive – (Adaptation).



У наступному прикладі емоцію гніву реалізовано вживанням вульгаризму у вербальному мовленні персонажу. Містер Хіллер, батько

сімейства, застав коханця в своїй служниці Розі. Він розгніваний непристойною поведінкою дівчини, що реалізовано прокляттям *Goddamn you*.

Rose stands sheepishly by the dining room table, half-crying as she adjusts her dress. Daddy sits in his dining room chair. Daddy is glaring at her.

DADDY Goddamn you, girl! You've made me make a fool out of myself, damn your hide, but let me tell you I am standing at the pass of Thermopylae and I won't budge! (Rambling Rose)

Синтаксичний рівень репрезентації представлений засобами експресивного синтаксису, «предметом вивчення якого є лінгвістичні основи виразного мовлення» [3, с. 7]. Синтаксичний рівень актуалізації емоцій у кінодискурсі містить номінативні й еліптичні речення, нерелевантні повтори, паралельні, інвертовані й парцельовані конструкції, обірвані речення (термін А. Загнітко [50]). Уживання неповних речень, парцельованих конструкції слугує виділенню емоційної інформації, маркуючи стан душевного хвилювання індивіда; повтори, інверсія та паралельні конструкції інтенсифікують негативну емоцію, зазначаючи смисловий центр висловлення. Обірвані речення, за А. Загнітко, є конструкціями, що є незавершеними в силу певних ситуативно-прагматичних чинників. Такі речення є незакінченими в змістовому і структурному аспектах, їхня нереалізація визначена позамовними чинниками. Віднесення таких утворень до контекстуально неповних мотивується тим, що вся інформація компенсується контекстом [50].

У наступному прикладі емоція страху, яку відчуває служниця містера Хіллера Роза, актуалізована еліптичним реченням, що маркує емоційний стан дівчини, викликаний звинуваченням у її непристойній поведінці.

ROSE (feebly, she is terrified) There ain't nobody here, Mr. Hillyer! Honest, there ain't!

DADDY Where is he? Where have you got him hid? (Rambling Rose)

Наступний приклад ілюструє вживання «обірваного» речення, котре демонструє емоційний стан персонажа. Грейс, дівчинка-підліток, котра втратила ногу через нещасний випадок, звинувачує свою матір у егоїзмі, що обурює жінку. Разом із невербальним (спотворене гнівом обличчя) і кінематографічним (середній план) компонентами, гнів актуалізовано вербально синтаксичними засобами репрезентації.

GRACE NO, YOU STOP IT! Stop pretending like you care! Like this really isn't about you and Tom.

ANNIE (angry) WHAT?! How can you – (Horse Whispere).

На мовленнєвому рівні експліцитна актуалізація емоції відбувається експресивними висловленнями, котрі спрямовані на здійснення регуляції емоційної і соціальної сфер діяльності учасників комунікації. Висловлення, спрямовані на актуалізацію емоцій, відносять до експресивних мовленнєвих актів, метою яких є «передати психологічний стан» мовця [153, с. 183].

У наступному прикладі гнів персонажа реалізовано експресивними висловленнями: Дороті Парсон сердиться на свого чоловіка через його байдужість до самогубства їхньої доньки.

DOROTHY I'm losing my mind. Our daughter is gone and I miss her and I'm angry (Gothika).

Наше уявлення про елементи вербального семіотичного ресурсу кінодискурсу представлено в табл. 2.1.

Табл. 2.1

Вербальний семіотичний ресурс кінодискурсу

Рівень репрезентації	Одиниця
Мовний рівень репрезентації	
Лексичний	Лексичні одиниці, які виражають, називають, описують, непрямо реалізують емоції.
Синтаксичний	Номінативні, еліптичні, парцельовані, інвертовані, «обірвані» речення, нерелевантні повтори.
Мовленнєвий рівень репрезентації	
Дискурсивний	Прямі й непрямі експресиви.

Емоція, актуалізована засобами вербальної семіотичної системи, не може бути аналізована в ізоляції від контексту. Урахування засобів невербальної і кінематографічної семіотичних систем дозволить адекватно розпізнати смисл емоції.

2.2.2. Невербальний семіотичний ресурс

У центрі уваги кінофільму як аудіовізуальної форми мистецтва перебуває людина, зокрема її тіло. Це зумовлює «антропоморфічність» кінодискурсу, де всі події розглядають через рухи тіла людини, утілюючи їх [221, с. 36]. Утілення, за А. Дамасіо, ґрунтується на образах, які існують у свідомості людини. Форма цих образів є неважливою: вони можуть бути утворені за допомогою кольорів, рухів, голосу чи слів. Вони базуються на сенсорному сприйнятті світу і тому нерозривно пов'язані з тілесністю [239]. Це впливає на залучення невербальних засобів актуалізації негативних емоцій.

Невербальні знаки актуалізації емоцій в кінодискурсі означають емоцію в тексті кіносценарію і в дієгетичному просторі кінофільму. Первинний семіозис або означування відбувається в тексті кіносценарію, де «невербальні знаки отримують лінгвальну інтерпретацію» [154, с. 37] в ремарках сценариста як «бажаний невербальний контекст персонажного дискурсу» [154, с. 38]. Вторинне означування має місце в кінофільмі, коли емотивні смисли конструюються на екрані за допомогою певних засобів невербальної комунікації: жестів, міміки, рухів тіла, змін голосу, погляду, вегетативних проявів. Невербальний семіотичний ресурс актуалізації негативних емоцій в англomовному кінодискурсі представлений фонаційними, мімічними і кінесичними засобами.

Фонаційні компоненти становлять комунікативно значуще інтонаційне оформлення вербальних висловлень. Певні емоції та ілюкції конвенційно пов'язані зі звучанням голосу [158, с. 38], і зміни голосу маркують зміни психологічного стану [72, с. 217]. Фонаційні прояви негативних емоцій у

кінодискурсі представлені змінами в гучності голосі (пониження/підвищення), його тону (жалібний, нещасний, сердитий тощо) і темпу мовлення (повільний, задумливий тощо).

У прикладі Енні вирішила пізно ввечері послухати по радіо розповідь хлопчика про батька, котрим Енні зацікавилась. Вона соромилася перед своїм нареченим і сховалася в шафі, роблячи вигляд, що збирається подзвонити своїй подрузі. Коли її наречений відкрив шафу, Енні була налякана, що актуалізовано вербально і невербально – фонаційним компонентом (пронизливий крик).

*ANNIE AS THE BROOM CLOSET
DOOR OPENS.*

*SHE SCREAMS. #пронизливо
кричить# It's Walter.*

*WALTER Miss Scarlett. In the broom
closet. With the radio.*



*ANNIE (to Becky) I gotta go. I'll see you at work. (she hangs up, turns off
radio) Walter, you scared me. Don't ever do that again (Sleepless in Seattle).*

Мімічні засоби актуалізації негативних емоцій зосереджують увагу на виразі обличчя і рухах частин обличчя – брів, очей, губ. Рухи обличчя трактують як мімічно-кінесичні засоби, здатні актуалізувати емоції [158, с. 36]. Обличчя людини – це «місце симптоматичного вираження почуттів, внутрішнього стану і міжособистісних відносин» [72, с. 165]. Міміка складається з дискретних виразів обличчя, а фізіологічна дискретність міміки відповідає мовній [72, с. 166]. Мімічні ознаки базових емоцій включають три автономні зони обличчя: зона брів і чола, зона очей (очі, повіки, перенісся) і зона нижньої частини обличчя (ніс, щоки, рот, щелепи, підборіддя) [55; 196]. На думку І. І. Сєрякової, ключова роль серед мімічних засобів належить погляду, оскільки «очі не тільки бачать, але і реалізують думку й емоцію, вони активні навіть тоді, коли людина мовчить і контролює свої міміку і рухи» [155, с. 86]. Кожна емоція володіє своїм специфічним інвентарем

мімічних засобів у кінодискурсі, котрі визначені емпіричним шляхом через аналіз ілюстративного матеріалу і зазначені у невербальному профілі кожної емоції.

У наступному прикладі з кінофільму «Ghost» Карл намагається провести незаконну фінансову операцію в банку, у якому він працює. Але рахунок, де знаходились чотири млн. дол. раптово виявився закритим. Карл починає панікувати, оскільки від успіху операції залежить його життя. Його обличчя спотворене від страху. Мімічні засоби разом із кінесичними (його рухи неконтрольовані, він хапається за голову, агресивно б'є по столу, кружляє по кімнаті) спільно актуалізують емоцію страху.

*Panicked, Carl jumps up.
#спотворене від страху обличчя – рот
напіввідкритий, губи викривлені, м'язи
обличчя напружені, очі широко
розплющені, брови підняті# He moves
quickly, erratically around the office and
then back to the computer. He punches the keys over and over. The same answer
appears on the screen. The account is closed (Ghost).*



У прикладі з фільму «Chernobyl» інженер ЧАЕС Акимов наполягає на проведенні робіт у насосному відділенні, не довіряючи словам свого колеги Столярчука, що відділення зруйноване. Він наказує молодому спеціалісту Топтунову спуститися у відділення разом із ним. Топтунов відчуває жах через імовірність загинути, що реалізовано мімічно – заціпенілим обличчям і нерухомим поглядом.

AKIMOV Then help us.

*STOLYARCHUK Help you do what?
Pump water into a ditch? THERE'S
NOTHING THERE. (to Toptunov) Leonid –
I'm begging you.*



Toptunov is terrified. #заціненіле обличчя, нерухомий погляд# But Akimov is his boss. His mentor. He averts his eyes. He has no choice. (Chernobyl).

Кінесичні засоби передають найтонші відтінки ставлення, оцінки, емоцій [135, с. 54]. Кінесичні засоби актуалізації негативних емоцій у кінодискурсі включають характерні позу і рухи тіла, пов'язані з негативною емоцією і специфічні для неї рухи руками, пальцями рук, плечима, головою, ногами, всім тілом. Ілюстративний матеріал свідчить, що негативна емоція має два протилежні прояви – вона або спонукає людину до активних дій (наприклад, страх змушує втікати, гнів спонукає людину до агресивних дій), або, навпаки, позбавляє її можливості рухатись (наприклад, сильне відчуття страху змушує людину заціпеніти, людина, яка відчуває сум, зазвичай, нерухома).

У наступному прикладі, Уляна Хомюк прийшла до секретаря мінського обкому партії Гараніна й розповіла про аварію на ЧАЕС. Вона відчуває страх за людей, які проживають у Мінську й знаходяться під впливом високих доз радіації. Її страх реалізовано напруженою нерухомою позою.

And I know that if you don't immediately issue iodine tablets and then evacuate this city, hundreds of thousands will get cancer, and god only knows how many will die. #м'язи руки напружені, вона сильно стискає папку, поза напружена#



For a moment, her fear rattles him. But only for a moment (Chernobyl).

Приклад ілюструє актуалізацію страху кінесичними компонентами – активними рухами тіла, спрямованими на позбавлення від причини страху. Ода Мей, псевдомедіум, з якою Сему вдалося налагодити контакт, дізнається, що їй загрожує смертельна небезпека. Вона вирішує рятуватися втечею й біжить по коридору, хаотично розмахуючи руками.

INT. APARTMENT HALLWAY – NIGHT

Oda Mae and the others hurry into the hall. @біжить по коридору, хаотично розмахує руками# They rush down the corridor and knock loudly on a neighbor's door. A WOMAN opens it a crack.



ODA MAE Emergency! Let us in!

WOMAN Who you kiddin'?

The Woman slams the door and locks it shut. Oda Mae looks frightened (Ghost).

Окремою групою невербальних проявів негативних емоцій в кінодискурсі є вегетативи (термін див. [131], котрі означають вегетативні реакції комуніканта, що перебуває під впливом емоції [131, с. 24]. Вегетативним компонентом, характерним для актуалізації негативних емоцій, є збліднення або почервоніння обличчя, плач людини, потовиділення, фізіологічні реакції організму, відчуття холоду або жару тощо.

У наступному прикладі Сем бачить, що привида злочинця Уїллі, котрий щойно загинув, забрали чорні ефемерні істоти. Він відчуває холод, переживаючи жах.

With a loud, terrifying shriek, the dark forms swoop down and grab hold of Willie. Sam freezes. #Сем заціненів від жаху# In an instant they are dragging Willie, kicking and screaming, down through the sewer grates into the bowels of the earth.



ANGLE Sam backs against a wall in absolute horror (Ghost).

У межах комунікативного акту невербальні знаки виконують три інструментальні функції: функцію доповнення вербального знаку, функцію протиставлення вербальному знаку і функцію заміщення вербального знаку

[154, с. 125]. Невербальні знаки в кінодискурсі можуть вступати у відносини доповнення, протиставлення і заміщення з вербальними знаками і у відносини доповнення і протиставлення зі знаками кінематографічної семіотичної системи.

2.2.3. Кінематографічний семіотичний ресурс

Кінематографічний семіотичний ресурс представлений технічними засобами кінематографії, котрі беруть участь у конструюванні й актуалізації негативної емоції в кінофільмі, до яких відносимо план, ракурс, звукові й світлові ефекти.

Під кінематографічним планом розуміють масштаб зображення в кінокадрі. Вибором плану режисер здійснює своє трактування епізоду або частини сценарію, а також формує ритм цієї дії. Плани розрізняють по крупності на: дальній – показані людина на повний зріст і навколишнє його середовище, при цьому провідне значення має показ цього середовища; загальний – людина на весь зріст; середній – людина до колін або до пояса; крупний – голова людини; детальний – певна деталь. У процесі зйомки вибір планів досягається наближенням або віддаленням апарату по відношенню до об'єкту, що знімають або, при незмінній відстані між апаратом і об'єктом, використанням об'єктивів із різною фокусною відстанню. Зйомка з руху (наїзд, від'їзд) або зйомка об'єктивом зі змінною фокусною відстанню дозволяє плавно переходити на плани різної крупності [421].

Спроможність плану актуалізувати емоції персонажа зазначена багатьма дослідниками кіно. Так, Ж. Делез зазначав, що дальній план стосується переважно образів-перцепцій, середній план – образів-дій, а крупний план – образів-емоцій. Але в той же час, кожен з цих образів-рухів являє собою певну точку зору на цілий фільм, певну манеру уловлювання цілого, яке стає афективним у крупному плані, активним – у середньому плані й перцептивним – у множинному плані [42, с. 123]. З огляду на це, релевантними для реалізації емоцій у кінодискурсі є середній, крупний і

детальний плани, котрі уможливають акцентування увагу на мімічних і кінесичних проявах емоцій.

Крупний (close up, CU, close on) і детальний (extreme close up, ECU, XCU) плани є найбільш типовими засобами кінематографічної семіотичної системи, залученими для реалізації емоції в кадрі. Різноманітність терміна «крупний план» підтверджено поєднанням у ньому, окрім імпліцитного значення масштабування (укрупнення), семантики великого (крупного) розміру виділеного об'єкта, ще й акцентуванням на значущості виокремленого в епізоді фільму [119, с. 23]. Детальний план акцентує увагу на деталях (напр. на переляканих очах кіногероя, його тремтячих руках тощо), надаючи їм особливого значення в певному епізоді.

Негативна емоція виступає центром уваги всієї мізансцени кінофільму, і тому актуалізація емоційності досягається використанням крупного плану суб'єкта в момент переживання емоції. Обличчя героя, показане крупним планом, виділяє, підкреслює його емоції. П. Уорд зазначає, що крупний план дає більше інформації, ніж загальний план того ж об'єкта й емоційна значимість крупного плану набагато сильніша [170, с. 162]. Крупний план – це завжди конкретизація об'єкта, точна його характеристика, що дає можливість подивитися у внутрішній світ героя, відчувати його переживання, вловити найтонші нюанси внутрішнього життя людини. Глядач має можливість вдивитися у вигляд обличчя, спіймати погляд і через нього зрозуміти чим на теперішній момент живе герой, що його хвилює й засмучує [39, с. 5–9]. Крім того, крупний план «об'єктивує ментальні процеси уваги, які відбуваються у свідомості глядача» [356, с. 20], привертаючи увагу реципієнтів до важливості емоційних переживань в певному епізоді кінооповідання. Так, у прикладі з кінофільму «Source Code» Колтер відчуває сум, коли дзвонить з минулого батькові, з яким він не зміг попрощатися в іншому житті. Його сум актуалізовано крупним планом.

COLTER Dad, don't hang up. We're going to talk. I need your help @крупний план@ (Source Code).



Середній план, хоча і не володіє високим ступенем виразності, є достатньо дієвим для втілення дій [136, с. 15], характерних для утілення негативних емоцій. Ілюстративний матеріал свідчить, що середній план характерний для конструювання емоцій гніву, страху і відрази, але досить нетиповий для реалізації суму. У наступному прикладі Брайєн відчуває гнів, коли бачить, що його син порушує домашнє правило і грає у комп'ютерні ігри у будній день. Його емоційний стан актуалізовано середнім планом.

JAKE Hi Dad!

TONY Hi, Mr. J.

BRIAN (angry) Jake, you know it's a weekday. What are you doing playing video games?! @середній план@ (Little Men)



Використання дальнього плану для актуалізації негативних емоцій зумовлено необхідністю зобразити персонажів на місті дії і продемонструвати роль персонажа в цьому місті. Зазвичай, дальній план ілюструє колективну негативну емоцію, як у наступному прикладі, коли жителі міста Прип'ять відчувають страх через термінову евакуацію.

ON THE STREETS – people are being lined up to board buses. Scared, but compliant. @дальній план@ Like livestock (Chernobyl).

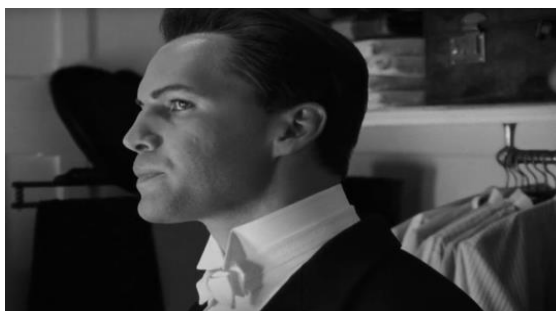


Ракурс зйомки трактовано як нахил оптичної осі при зйомці, коли об'єкт, знятий знизу, зверху або збоку, фіксований на площині плівки в скороченій по вертикалі перспективі. Ракурс використовується для художньої монтажної композиції, дозволяючи суміщати точку зйомки оператора з точкою зору персонажа, висловлювати авторську ідею, підкреслювати динаміку дії, показувати на екрані міміку й емоції персонажів [421]. Ракурс як семіотичний ресурс є дієвим засобом посилення сприйняття глибинного смислу зображення, реалізованого в кадрі. За допомогою ракурсної зйомки можна надати емоційний пояснюючий епітет до подій, що відбуваються, а також до поведінки персонажа або його психологічного стану [39, с. 6–8]. «Зняті в ракурсі жести і рухи набувають особливої сили і виразності, справляють враження, несуть підвищене емоційне навантаження» [39, с. 10]. Для актуалізації негативних емоцій характерними є боковий, верхній, нижній ракурс, суб'єктивна камера, зйомка через плече, голландський кут.

Боковий ракурс зображає героя під гострим кутом, акцентуючи увагу на його психоемоційному стані. За допомогою бокової ракурсної зйомки творці фільму інтенсифікують природність емоції героя, створюють відчуття присутності в ситуації. У прикладі з кінофільму «Titanic» Кел, заможний фінансист, відчуває гнів через усвідомлення, що його наречена покинула його через кохання до незаможного хлопця. Його емоційний стан актуалізовано боковим ракурсом.

INT. CAL AND ROSE'S SUITE

Cal stands at the open safe. He stares at the drawing of Rose and his face clenches with fury @боковий ракурс@ (Titanic).



Верхній і нижній ракурси демонструють важливість емоцій персонажа в певній ситуації, верхній – зображає його засмученим, розгубленим, зляканим тощо (Кулешов, с. 228), а нижній – акцентує увагу на силі емоції, надаючи їй вагомості [39, с. 10; 104, с. 228].

Наступний приклад ілюструє вживання верхнього ракурсу в кінофільмі «Chernobyl». Пожежники міста Прип'ять, серед яких присутній Василь Ломаченко, були викликані на гасіння пожежі на ЧАЕС. Василь отримав наказ від свого командира піднятися на дах палаючого реактора. Він із острахом дивиться на пожежних, котрі сидять на землі й не мають сили піднятися. Василь відчуває небезпеку, але не розуміє її джерела, що лякає його. Верхній ракурс акцентує увагу на стані страху Василя.

*Pravik emerges from the darkness.
Face darkened with soot. Or something
else...*

*PRAVIK We've done all we can from
the perimeter. We have to start making our
way to the roof.*



*Vasily glances again at the sick firefighter. Then back to the Chief. Scared.
#перелякане обличчя# @середній план, верхній ракурс, недієгетична музика@
(Chernobyl).*

Ще одним кінематографічним прийомом актуалізації негативних емоцій в кінодискурсі, є зйомка через плече. Під час зйомки такого типу використовують ширококутовий об'єктив, який створює ефект, що один комунікант на передньому план здається більшим і вищим, ніж інший [157], завдяки чому створюється ефект домінування. Зйомка через плече демонструє бажання героя домінувати в ситуації спілкування. У наступному прикладі Сем розлючений на іншого привида через його небажання поділитися секретами існування у фізичному світі. Ракурс «зйомка через плече» ілюструє об'єкт гніву і визначає його домінуючу роль у комунікативній ситуації:

Unable to frighten him, the Ghost kicks Sam in the stomach. Sam recoils, feeling it, but gets back up again. He is angry now. He begins raging at the other Ghost. @ракурс «зйомка через плече»@ The Ghost is shocked (Ghost).



Використання суб'єктивної зйомки (P.O.V.) уможливлює побачити дійсність через погляд кіногероя. Цей ефект досягається не тільки в момент зйомки суб'єктивною камерою, але й послідовністю кадрів: кадр (а) – герой дивиться; кадр (б) – ми бачимо, що він бачить; кадр (в) – ми бачимо реакцію героя [437]. Суб'єктивна камера «імітує і матеріалізує ментальні процеси, які відбуваються у свідомості глядача» [356, с. 20]. Цей прийом інтенсифікує емоцію, змушуючи глядачів пережити ті самі емоції, котрі в момент розвитку дії відчуває герой, тимчасово ототожнити глядача з персонажем [157, с. 38].

У сцені з кінофільму «Chernobyl» повідомлення про пожежу на атомній станції та велику кількість постраждалих змушує жителів міста зібратися біля лікарні. Військові мають наказ не пропускати жителів до рідних в лікарню, що викликає обурення серед людей. Колективний гнів реалізовано невербально й кінематографічно. Невербальний компонент представлений просодичним елементом – криками розлючених людей і кінесичним – їхніми агресивними рухами, спрямованими на військових. Ракурс натовпу людей представлений прийомом «суб'єктивна камера»:

212 EXT. HOSPITAL FRONT DOORS – CONTINUOUS 212

A MOB of angry people are yelling and pleading with: @ракурс «суб'єктивна камера»@ A LINE OF MILITARY POLICE, some with guns, some holding clubs.

HOSPITAL SOLDIER We are at capacity. Please disperse! (Chernobyl)



Ще одним видом ракурсу, залученого для актуалізації негативних емоцій є голландський кут (Dutch angle / Dutch tilt) – такий спосіб побудови кадру, коли камера розташована під нахилом відносно лінії горизонту і/або нижньої сторони кадру. Голландський кут створює відчуття напруги, реалізує сильний негативно-емоційний стан персонажа, наприклад, страх, сум'яття, гнів тощо, коли персонаж виходить за рамки звичного емоційного стану, а також надає реалізації емоцій динамічного характеру [420].

У кінофільмі «Titanic» голландський кут акцентує увагу на атмосфері жаху, яка панує серед пасажирів судна, що тоне:

PANIC IS SETTING IN around the remaining boats aft. The crowd here is now a mix of all three classes. @ракурс «голландський кут»@ Officers repeatedly warn men back from the boats. The crowd presses in close (Titanic).



Світлові ефекти. Світло є активним елементом композиції, формоутворюючим і естетичним фактором кадру, оскільки кадр – це передусім світло-тональна або світло-кольорова картина [39, с. 11]. Світлові ефекти дозволяють створити певну атмосферу, розставити акценти і реалізувати різні відтінки емоцій. Експресивність і емоція кадру залежать від кольору, його яскравості й насиченості [62], тому світло відіграє важливу роль у реалізації негативних емоцій.

Для актуалізації негативних емоцій характерне вживання тьмяного світла: сутінків, ночі, синього світла тощо. Тьмяне світло уповільнює час і дозволяє акцентувати увагу на емоційному стані персонажа [62]. Використання гри світла й тіні актуалізує деструктивний характер негативної емоції. Обличчя героя ніби «розділене» світлом навпіл – на світлу і темну частини. Таким чином автор намагається реалізувати внутрішній стан суб'єкта негативної оцінки – темна сторона метонімічно реалізує емоцію зі

знаком мінус, світла – демонструє сподівання подолати перешкоди на шляху до гармонізації внутрішнього стану й стосунків із комунікантом.

У прикладі з кінофільму «Sleepless in Seattle» Джона, маленький син Сема, який залишився без матері, з жахом дивиться на те, як його батько цілує іншу жінку. Його емоційний стан інтенсифіковано грою світла і тіні:

INT. HOUSEBOAT - NIGHT

Jonah has snuck downstairs and is peeking out the window at them. Victoria runs her finger down Sam's arm. Jonah is horrified. @світловий ефект – гра світла і тіні@ (Sleepless in Seattle).



Звукові ефекти. Звукові ефекти допомагають розкрити прихований глибинний сенс зображення, зосередити увагу на найбільш важливих композиційних і смислових компонентах кадру, актуалізувати й акцентувати емоцію [39, с. 271]. «Вся звукова партитура диктує рішення образотворчого ряду, його мальовничий і темповий колорит, його ритмічний малюнок» [39, с. 59]. Звукові ефекти можуть бути умовно поділені на 4 групи: 1) голосові ефекти, 2) шуми, 3) паузи, 4) музичні ефекти.

Використання голосу за кадром (O.S. (off screen) і V.O. (voice over)) слугує об'єктивації та інтенсифікації емоції, яку автор візуалізує на екрані.

У сцені з кінофільму «Panic Room» Мег Олтман відчуває страх, коли в її будинок вночі вдираються злодії. Вона пробралася до спальні взяти ліки від діабету для доньки і ціпеніє від страху, коли чує голос одного із злочинців, якому вдалося проникнути в кімнату і зачинитися там із дівчинкою. Закадровий голос злочинця слугує інтенсифікації емоційного стану.

Finally, a VOICE comes over the house's intercom system.

RAOUL (O.S.) (calmly) If you leave the house, we'll kill her.

Meg sobs.

RAOUL (O.S.) If I see a uniform in the house, we'll kill her.

MEG Oh... oh...

RAOUL (O.S.) You understand?

ON THE MONITORS, Meg looks up at the camera in the master bedroom. She nods, terrified (Panic Room).



Додатковим засобом підсилення емоційного стану героя слугують закадрові та внутрішньокадрові шуми і драматична пауза. Драматична пауза (*beat*) слугує засобом інтенсифікації емоції, надаючи їй більшої виразності через створення саспенсу. Необхідність шумових ефектів пов'язана з потребою надати подіям фільму більшої реалістичності [113, с. 76]. У ситуаціях актуалізації негативної емоції в якості закадрових шумів використовують звуки природнього лиха, гул комах, стукіт, звук роботи технічних засобів тощо.

У наступному прикладі внутрішньокадровий шум сигналу годинника про низький рівень цукру в крові дитини маркує причину страху Мег і інтенсифікує її емоцію:

A sudden BEEPING sound tears her attention away. Still holding Sarah, she pulls her back, off her shoulder. Her face is completely white, her lips blue, her eyes rolled back into her head. The BEEPING



sound grows louder, she checks Sarah's wristwatch, the reading is dire: 57. Meg GASPS, horrifies.

MEG Oh God, oh my God... (Panic Room).

Музика є одним із базових каналів комунікації, засобом конструювання емоцій, переживань. У випадку, коли ресурси мови є недостатніми для вираження, музика спроможна генерувати найтонші відтінки значення, не тільки актуалізувати емоції, але й викликати їх, виконуючи експресивну функцію. Музика як семіотичний ресурс є системою знаків і правил їх

комбінацій між собою для передачі, обробки й зберігання інформації та конструювання смислів.

У сучасному кінодискурсі музика посилює відчуття реальності при зануренні в фільм, забезпечує формальну і ритмічну цільність і безперервність між кадрами; передає наративні сигнали (сигналізує про «суб'єктивну» камеру, позначає декорації і персонажів, ілюструє події фільму), зберігаючи технічну функцію – робить непомітним технічний апарат недієгетичної музики, маскує побічні шуми. Дослідники єдині в думці, що кіномузика конструює смисл емоції та одночасно виступає символом емоцій – встановлює специфічний настрій і надає виразності, привертає увагу до подій на екрані через структурну й асоціативну узгодженість, за допомогою асоціації в пам'яті людини музика інтегрується з фільмом і уможливорює символізацію минулих і майбутніх подій [235, с. 258; 273, с. 73].

У кінодискурсі музика представлена як дієгетична або недієгетична в залежності від форми реалізації в кадрі (235, с. 253; 273, с. 197). Дієгетична музика/музика на екрані/внутрішньокадрова музика має подвійну форму існування – вона звучить як в реальному світі, так і в світі кінофільму і є частиною кінооповідання; її чують персонажі й вона відіграє певну роль у кінооповіданні. Недієгетична музика/музика поза екраном/позакадрова музика спрямована тільки на глядацьку аудиторію, вона інтенсифікує емоцію на екрані, здійснюючи вплив на чуттєву сферу глядача. Теорія фільму зазвичай відносить видуманий, охудожнений світ фільму до дієгезису, в той час як недієгезис включає об'єктивний світ аудиторії глядачів, виробників фільму, технічні аспекти фільму [235, с. 253; 113, с. 72].

Згідно моделі взаємозв'язку музики і кіно, запропонованої Н. Куком [237, с. 22], музика може перебувати з іншими засобами кінофільму в відносинах відповідності, комплементарності або контрадикторності (conformance, complementation, contest). Кінозасоби знаходяться у відносинах відповідності, якщо музика втілює смисл зображення, а зображення втілює смисл музики; у відносинах контрадикторності, якщо між смислом,

створеним зображенням і музикою існує протиріччя. Відносинам комплементарності характерна певна взаємодія музики й зображення, при цьому кожен із кінозасобів конструює смисл своїм особливим способом [237].

Емоції, викликані музикою, виникають у результаті комплексної взаємодії між музикою, глядачем і ситуацією [293, с. 7]. У той час, як музика здатна актуалізувати емоції, екран здатен представити об'єкт на котрий ця емоція спрямована [237; 320, с. 224].

Роль музики в актуалізації емоцій в кінодискурсі важко переоцінити:

1. Музика контролює емоційний відгук – емоції, створені музикою, здійснюють вплив на аудиторію.

2. Емоції викликають інтерес, а музика скеровує інтерес глядачів на необхідний фокус (подію або персонажа).

3. Певна музика стимулює виникнення певних емоцій.

4. Музика робить внесок у відчуття реальності оповідання, акцентує важливі події.

5. Зміна ситуації викликає емоції, музика створює слухове оточення, котре постійно змінюється і передає сподівання та прихований контекст, що також є джерелом емоцій.

6. Емоції, генеровані музикою, залежать від властивостей самої музики і виникають незалежно від свідомості глядачів [235, с. 264].

Сказане доводить факт, що музика в кінофільмі конструює смисл через генерування емоцій, «накачує» глядача певними емоціями» [127, с. 13]. Спроможність музики конструювати емоції в кіно пов'язана з її асоціативним характером. Завдяки своїй виразності кіномузика викликає в слухача асоціації з подіями, переживаннями або відчуттями, створюючи певну атмосферу, і допомагає зрозуміти метафори кінофільму, інтенсифікуючи їхній смисл. Музика й емоція знаходяться в нерозривній єдності. Музика поглиблює емоційну виразність образу: вона викликає в глядача почуття реальності, впливаючи на нього емоційно; виступає у функції емоційного

коментаря, коментуючи почуття героїв фільму для глядача; сигналізує про емоційні реакції або позначає поступове наростання/ослаблення почуттів. Музика, за допомогою емоцій, об'єднує дієгетичний світ фільму з реальним світом глядачів, сприяючи їх зануренню в уявний світ і збагачуючи емоційний досвід.

У фільмі-катастрофі «Titanic» для актуалізації страху персонажів було залучено дієгетичну і недієгетичну музику різної тональності. Недієгетична музика фільму, створена Дж. Р. Хорнером, відрізняється використанням кельтських мотивів і є, зазвичай, нелінійною, з різкою зміною тону. Разом із тим, дієгетична музика фільму, а саме гра оркестру лайнера, виконує як функцію інтенсифікації емоції: з одного боку, посилює емоцію в епізоді катастрофи корабля, коли музиканти усвідомлюють свою неминучу загибель і виконують музичний твір «Nearer, My God, to Thee», а з іншого, музика вступає в контрадикторні відносини з емоціями пасажирів у епізоді евакуації в ніч загибелі, коли музиканти виконують веселу мелодію «Alexander's Ragtime Band».

The young steward backs away, actually stumbling on the stairs. YOUNG STEWARD Sorry, mum. Let me go and find out. The jumpy piano rhythm of «Alexander's Ragtime Band» comes out of the first class lounge a few yards away. Band leader WALLACE HARTLEY has assembled some of his men on Captain's orders, to allay panic (Titanic).

Отже, кінематографічний семіотичний ресурс уключає засоби конструювання негативних емоцій: 1) план, 2) ракурс, 3) світлові ефекти, 4) звукові ефекти. Зазначені засоби здатні інтенсифікувати негативну емоцію, зменшити характер її прояву, доповнити або уточнити її. Кінематографічні засоби є невід'ємним компонентом утілення емоції в кінодискурсі, оскільки вони забезпечують реалізацію комунікативного впливу на реципієнта.

2.3. Емоції як результат концептуального блендингу в кінодискурсі

Когнітивно-семіотичне тлумачення конструювання емотивного смислу в кінодискурсі ґрунтується на теорії концептуальної інтеграції [256], відповідно до якої когнітивні операції, що відбуваються в людському мозку, зв'язують мову й мислення, уможливлюючи створення різного роду значень: від найпростіших понять до складних теорій. Це дозволяє створювати нові смисли на основі вже наявних, що полягає в породженні нового смислу інтегрального ментального простору (blending space), або бленда, на ґрунті декількох базових ментальних просторів (input spaces). Бленд являє собою якісно нове утворення, синтез структур, що належать базовим просторам. Наслідком спроможності до інтеграції мислення стає виникнення мистецтва, релігії, науки, а також поява мови [256].

Утворення смислу бленда досягається проекцією та взаємодією елементів всередині та між вхідними просторами, завдяки чому створюється значення, яке виходить за межі того, що утворене кожним вхідним простором. «Концептуальний блендинг не є композиційним алгоритмічним процесом ... Бленди непередбачувані через структурні особливості вхідних просторів. Навпаки, вони мотивовані такою структурою, знаходячись у гармонії з незалежною фоною та контекстною структурою» [255, с. 136]. Хоча запропонована Ж. Фоконьє і М. Тернером теорія зображає конструювання як статичну схему, вона може бути залучена для відображення процесу конструювання смислу в мультимодальному дискурсі, коли смисл утворюється семіотично різними елементами, оскільки «всякий рух у світі складається зі статичних моментів, що безперервно змінюють один одного» [136, с. 23].

Застосовуючи теорію ментальних просторів і концептуальної інтеграції до мультимодальних дискурсів, кожен семіотичний ресурс розглядають як ментальний простір. Такими є вербальний, візуально-просторовий і аудіальний вхідні простори в друкованих книжках, піснях, он-лайн наративах

[337, с. 116], а також у фільмах [345; 363]. «Ментальні простори – це малі концептуальні контейнери, побудовані так, як ми думаємо і говоримо, для цілей конкретного розуміння і дії» [255, с. 134]. У кінодискурсі кожен семіотичний ресурс теж справедливо розглядати як окремий вхідний простір, чийі смисли інтерпретуються й обробляються різними способами, а надалі перехреснюються й змішуються один з одним за допомогою перехресного мапування, що сприяє утворенню глобального бленду. За аналогією слушно вважати, що розгортаючись, мультимодальний кінодискурс утворює різні ментальні простори, котрі є вхідними просторами – частковими структурами для локального розуміння. Цей процес уключає активізацію загального ментального простору (загальні знання колективного відправника про певні емоції та можливі шляхи їх вираження). Інформація з кожного ментального простору проектується в змішаний простір, де вона перехреснюється і взаємодіє, створюючи змішаний простір. Цей емерджентний змішаний простір має новий зміст, відмінний від інформації, що міститься у вхідних просторах. Динамічний характер кінодискурсу зумовлює постійне формування змішаних просторів, провокуючи появу залежних від ситуації емерджентних блендів емотивного смислу.

У нашій роботі когнітивні процеси конструювання негативних емоцій у кінодискурсі витлумачуємо в термінах концептуальної інтеграції. Семіотичні ресурси, котрі використовують для конструювання емотивного смислу, створюють окремі вхідні простори:

- вербальний вхідний простір (переважно акустичний модус) уключає емотивні вербальні засоби всіх рівнів: вигуки, емотиви, лексичні одиниці з позитивним/негативним відтінком, експресивні мовленнєві акти тощо;

- невербальний вхідний простір (візуальний та/або акустичний модус) об'єднує мімічні, кінесичні та просодичні засоби: жести, міміку, зміни тону голосу, що реалізують фізичні та фізіологічні особливості кожної емоції.

- кінематографічний вхідний простір (візуальний та/або акустичний модус) поєднує в собі немовні кінематографічні засоби конструювання

емоцій – план, ракурс камери, світлові ефекти, музика й шуми, залучені для створення міметичного ефекту.

Загальний простір охоплює соціальні та культурні знання про емоції, котрі поділяють колективний автор і реципієнт (глядачі). Загальний простір служить основою для інференційного умовиводу і містить інформацію, що уможливорює перехресне мапування вхідних просторів. На запропонованій схемі конструювання негативної емоції в кінодискурсі (рис. 2.3) загальний простір, котрий містить загальні знання про емоцію, є базою для формування емерджентного смислу і зрозташований внизу схеми.

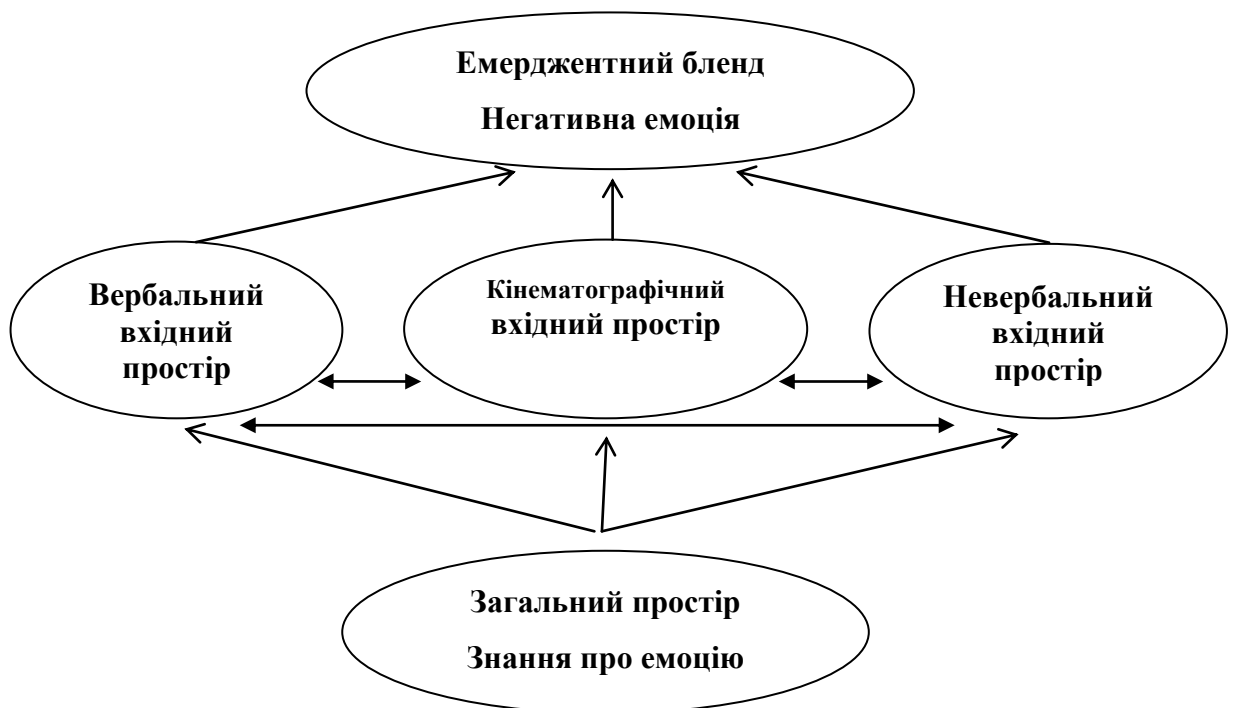


Рис. 2.3. Негативна емоція як емерджентний конструкт у кінодискурсі

Емерджентний бленд виникає в результаті інтеграції емотивних смислів, утворених у трьох вхідних просторах. Вибір значущих елементів у вхідних просторах для перехресної інтеграції активується в загальному просторі. Кількість емерджентних блендів може бути незліченною, оскільки будь-яка зміна жестів, музики, тону голосу, мови, камери тощо здатна змінити емотивний смисл, утворюючи новий ментальний простір.

Як зображено на рис. 2.3. кожен семіотичний ресурс містить емоційні сигнали, але спільний емотивний смисл конструюється в емерджентному

бленді в результаті їхньої взаємодії. Отже, у когнітивно-дискурсивному ракурсі емоції в кінодискурсі розуміємо як *емерджентний дискурсивний динамічний конструкт, єдність вербального, невербального і кінематографічного, закорінена в семіотичній природі кінодискурсу.*

2.4. Моделі мультисеміозису негативних емоцій у кінодискурсі

Мультимодальний підхід до аналізу кінодискурсу дозволяє виявити моделі комбінування й взаємодії модусів і семіотичних ресурсів у процесі актуалізації негативних емоцій. На думку Дж. Бейтмена і К. Шмідта, виявлення принципів комбінаторики є ключовим питанням мультимодального аналізу, що дозволяє пролити світло на те, як утворено смисл у кінофільмі [215, с. 90].

Наші дані про актуалізацію негативних емоцій у кінодискурсі дозволяють виявити певні конструктивні патерни, що відрізняються своїми параметрами. Найважливішими ознаками цих моделей комбінування семіотичних ресурсів у кінодискурсі є, з одного боку, одночасне залучення мінімум двох семіотичних ресурсів конструювання емоції, а з іншого, семіотична специфіка кіно зумовлює той факт, що різносистемні семіотичні засоби утворюють комбінації, котрі можна звести до певних комбінаторних моделей мультимодального втілення емоцій.

Моделі мультисеміозису негативних емоцій у кінодискурсі розрізняємо за **статичним і динамічним принципами**. Статичний критерій дозволяє виділити моделі за параметрами кількості, якості, промінантності різних семіотичних елементів актуалізації емоцій у кінодискурсі, а динамічний – за параметром часу появи на екрані різносистемних семіотичних засобів актуалізації негативних емоцій.

За параметром **кількості** виділяємо двокомпонентні й трикомпонентні комбінаторні моделі. Комбінаторний принцип полягає в здатності кіно поєднувати засоби трьох семіотичних систем: вербальної, невербальної й

кінематографічної або двох семіотичних систем: невербальної та кінематографічної для актуалізації негативної емоції, оскільки аудіовізуальний образ, реалізований невербальною семіотичною системою є невід'ємною частиною мистецтва кіно. Залучення однокомпонентних моделей є теоретично можливим, але проаналізований ілюстративний матеріал не містить зазначеної моделі, що свідчить про її нетиповість. Це можна пояснити тим фактом, що емоція в кінодискурсі утілеснена, а її актуалізація потребує щонайменше комбінації елементів невербальної й кінематографічної семіотичних систем.

Трикомпонентна комбінаторна модель уключає елементи трьох семіотичних систем: вербальної + невербальної + кінематографічної, комбінація яких сприяє актуалізації негативної емоції, що можна відобразити формулою:

[V + NonV + Cin].

У наступному епізоді з кінофільму «Ghost» емоція страху актуалізована комбінацією елементів вербальної, невербальної й кінематографічної семіотичних систем. Сем, який після раптової смерті став приви́дом, відчуває страх, перебуваючи в нематеріальному стані. Він має першу зустріч з потойбічною субстанцією, що жахає його. Його емоційний стан актуалізовано комбінацією елементів трьох семіотичних систем: вербальної (вигук *Oh God*), невербальної, представленою мімічними компонентами (спотворене від страху обличчя, відкритий рот, переляканий погляд) і кінетичним компонентом (поза – заціпенів від страху), а також кінематографічної – крупним планом і ракурсом «суб'єктивна камера».

SAM'S P.O.V. as the stretcher begins to roll right through him. @ракурс «суб'єктивна камера»@ The penetration of his physical space is horrifying to Sam. He stands, almost paralyzed, as the body of the Orderly intersects with his. #спотворене обличчя, відкритий рот,



переляканий погляд, тіло заціпеніло від страху# @крупний план@ It is a stunning moment of extraordinary strangeness as we witness the atoms and molecules of the Orderly's body passing through his. It is like a glimpse of ultimate chaos, the universe within.

Then, in a flash, the Orderly has passed through, but Sam is still shaking. He stares up at the ceiling.

SAM Oh God, help me (Ghost).

Двокомпонентна комбінаторна модель містить комбінацію елементів двох семіотичних систем для актуалізації негативної емоції: невербальної + кінематографічної, що можна зобразити як

[NonV + Cin].

В епізоді з фільму «The Bodyguard» комбінація елементів невербальної й кінематографічної семіотичних систем актуалізує емоцію відрази. Відома співачка Рейчел всю ніч святкувала свій успіх. Вона відчуває перед своїм охоронцем Френком провину за непристойну поведінку. Рейчел відчуває відразу до себе й до їжі, що реалізовано невербально – мімічним (викривлені губи) і кінесичним (понура хода) компонентами, а також кінематографічно – середнім планом і боковим ракурсом. Вжиті одночасно, ці засоби підвищують емоційну напругу епізоду.

130 INT. PRESIDENTIAL SUITE – KITCHEN – DAY 130 Frank is sitting at the kitchen table eating a sandwich. Behind him, in the dining room, a Cuban maid has set a place with breakfast. She is pouring orange juice as Rachel walks in.



Rachel sits down at the table as though the walk in had been a terrible effort. @понура заходить на кухню@ She looks at the breakfast with distaste #викривляє губи# @середній план, боковий ракурс@ and picks up the coffee. Frank continues to eat. Rachel looks at him (The Bodyguard).

За параметром проміантності виділяємо також паритетні/непаритетні моделі, котрі містять комбінації елементів, що належать до однієї семіотичної системи (напр., у різновиді комбінаторної моделі [мімічний компонент + план, ракурс, голосові ефекти, світло, музика] п'ять компонентів належать до кінематографічної семіотичної системи, у різновиді [мімічний, кінесичний компоненти + план] два компоненти належать до невербальної семіотичної системи тощо. Накопичення декількох елементів однієї семіотичної системи в межах одного різновиду забезпечує проміантність цієї семіотичної системи. Це дає нам підстави виокремити моделі актуалізації негативних емоцій, котрі включають як рівнозначне вживання елементів семіотичних систем, що рівною мірою слугують означуванню емоції (паритетна модель), так і непаритетність – домінування елементів однієї з семіотичних систем (непаритетна модель) із превалюванням однієї з семіотичних систем – вербальної, невербальної або кінематографічної. Відповідно, це зумовлює домінування одного з модусів – аудіального або візуального.

Наступний приклад ілюструє реалізацію паритетної моделі актуалізації страху в кінофільмі «Panic Room». Мег, молода жінка, яка переїхала в новий будинок зі своєю донькою-підлітком, побачила, що в будинок проникли злодії. Мег з донькою встигли сісти в ліфт, щоб дістатись до «панічної» кімнати, де вони могли сховатись від злочинців. Проїжджаючи в ліфті повз злочинця, Мег відчуває сильний страх. Її обличчя й тіло заціпеніло від страху, крупний план і дієгетична музика спільно актуалізують емоцію, котра була утілена паритетним використанням невербальних і кінематографічних елементів у різновиді мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект.

He bangs on the button, hoping the elevator will stop. As Meg and Sarah drop fully into view, he stands there, eye to moving eye with her for a moment. But the elevator doesn't stop, it keeps going down.



INT. ELEVATOR – NIGHT

Meg stands frozen, terrified, staring at Junior as they move past him. #обличчя й тіло заціненіли від страху# @крупний план, недісгетична музика@ (Panic Room).

Наступний приклад ілюструє непаритетну модель із превалюванням елементів кінематографічної семіотичної системи. Академік Легасов очікує перельоту в Чорнобиль для огляду атомної станції після аварії. Дивлячись на реактор, котрий димить, він відчуває сильний страх, актуалізований мімічно – переляканим поглядом і кінематографічно – середнім планом, ракурсом «зйомка через плече» й звуковим ефектом – внутрішньокадровим шумом працюючого гелікоптера.

BY THE HELICOPTER – Legasov looks out toward the reactor. #переляканий погляд# @середній план, ракурс «зйомка через плече», звуковий ефект – внутрішньокадровий шум працюючого гелікоптера@ Acid fear in his stomach. THEN: one of the SOLDIERS from the helicopter approaches. Nods at Legasov to follow (Chernobyl).



За параметром **якості** виділяємо односпрямовану або конвергентну й різноспрямовану або дивергентну моделі. Успішність емоційного впливу на глядача залежить від емоційної узгодженості між контекстом кінооповідання і різними кінозасобами. Як стверджує К. Плантінга, фільм є гібридним мистецтвом, яке зміщує композиційні елементи – колір, звуки разом із рухом, ритмом задля реалістичного відтворення світу [359, с. 253].

Конвергентна модель уключає комбінацію елементів семіотичних систем, котрі актуалізують однаковий негативний емотивний смисл, що уточнює, доповнює і/або інтенсифікує актуалізовану емоцію.

В епізоді з кінофільму «Pearl Harbor» хлопчики Денні й Рейф грались далеко від дому, коли до них прибіг розгніваний батько Денні. Він почав сварити і бити хлопчика через його відсутність вдома. Це налякало його

товариша. Рейф заціпенів від страху, він часто дихав, але не міг вимовити ні слова, його обличчя напружене від страху. Недієгетична музика, що супроводжує епізод, змінює своє звучання від тихої до напружено голосною, що інтенсифікує емоцію страху. Середній план дає можливість прослідкувати реалізацію невербальних компонентів.

DANNY'S FATHER You no count boy! Johnson come lookin', said he'd pay a dime for you to shovel his pig shed, and I can't find you no place.

DANNY Daddy, I told you I was comin' here.



His father slaps him off his feet. Rafe is so horrified he can't get a sound out. #Рейф не може вимовити ні слова від страху, його поза напружена й нерухома, обличчя заціпеніло# (@середній план, недієгетична музика@ Danny isn't even surprised (Pearl Harbour).

Елементи дивергентної моделі вступають у певне протиріччя, актуалізуючи різний емотивний смисл, що слугує зниженню інтенсивності негативної емоції, демонструючи контрадикторні відносини між елементами різних семіотичних систем.

У наступному прикладі емотивний смисл утворено фонаційним компонентом невербальної семіотичної системи – сердитим голосом, і контрастної до нього недієгетичної музики, котра зменшує інтенсивність гніву, отже змінюючи тон розмови. В епізоді фільму «Groundhog Day» Ларрі розлючений на Риту й гнівається через її незгоду. Лірична пісня «*I Can not Get Started With You*», що є недієгетичною й звучить поза екраном, зменшує інтенсивність гніву:

RITA There's something so familiar about this. Do you ever have deja vu?

Phil smiles. Then Larry enters.

LARRY irate, to Rita #середньо звертається до Pumu# I don't believe it. Someone bought every distributor cap in this town. We're going to be stuck here all night.

Over Phil's sympathetic look we hear the song, "I Can't Get Started With You" (Groundhog Day).

У наступному прикладі з кінофільму «The Bodyguard» створенню дивергентного смислу слугують мімічний і кінесичний компоненти, а також дієгетична музика. Рейчел, відома співачка, дізнається, що їй загрожує смертельна небезпека й хвилюється за своє життя. Вона змушена виступати на сцені клубу, оскільки відмова від виступу може зіпсувати її репутацію. Рейчел відчуває страх, котрий актуалізовано мімічно – напружене обличчя (вона пильно вдивляється в натовп радісних людей) і кінесично – її пальці тремтять. Разом з тим, вона намагається приховати емоцію, що сприяє створенню дивергентного смислу: Рейчел весело посміхається, звертаючись до глядачів і намагається міцно тримати мікрофон. Весела дієгетична музика пісні, яку починає співати Рейчел, також контрастує з її емоційним станом, демонструючи, що співачці вдалося приховати негативну емоцію. Середній план акцентує увагу на мімічних і кінесичних проявах прихованої емоції.

The crowd roars its approval. Frank nervously scans the room. Rachel smiles and moves along the stage. #пильно дивиться в зал# MUSIC starts in the b.g. Masking obvious fear, she starts to sing. As she takes one hand from the microphone, her fingers tremble. #пальці Рейчел тремтять# @середній план@ She clasps it again to hide her anxiety #міцно тримає мікрофон# (The Bodyguard).



З точки зору **динаміки** появи окремих семіотичних засобів на екрані комбінаторні моделі мультимодальної актуалізації негативних емоцій розмежовуємо на синхронні та консеквентні відповідно до одночасної або послідовної реалізації різносистемних семіотичних засобів.

Характерною особливістю синхронної моделі є одночасне залучення кількох односистемних або різносистемних елементів у процесі актуалізації емоції в кінодискурсі, що надає емоції більш інтенсивного характеру. Так, емоцію гніву синхронно актуалізовано за допомогою компонентів різних семіотичних систем в епізоді з фільму «Sleepless in Seattle». Сем, успішний банківський працівник, втрачає дружину через раптову хворобу. Він часто сумує на роботі, що спонукає його колег допомогти йому. Чергова допомога викликає в нього напад гніву, реалізований синхронною комбінацією елементів трьох семіотичних систем. Вербальний компонент представлений номінативними реченнями, невербальний компонент реалізований підвищеним голосом, напруженим від гніву обличчям і різкими рухами, кінематографічний компонент – середнім планом.

On Sam's face. It's hard to imagine Rob being any more uptight than he is. Sam takes some business cards out of his shirt pocket and reads them off.

SAM Hypnotherapy...Shiatu
Massage... Loss of Spouse support
groups...Single parent discussion
nights...Parents without partners. (starts
riffling, angry) #підвищений голос,
напружене обличчя, різкі рухи#



@середній план@ Partners without parents. People who need people. Guys who go into the woods, beat drums and bond. Get a shrink. Hug a friend. Hug yourself.

He stops, realizing that everyone in the room is staring at him (Sleepless in Seattle).

Консеквентна модель відрізняється послідовним залученням елементів різних семіотичних систем, котрі посилюють динамічний характер епізоду й слугують розвитку саспенсу. Так, емоція гніву послідовно реалізована в епізоді фільму «Music of the Heart», де гнів утворено послідовністю мультимодальних семіотичних ресурсів. Нік просить маму дозволити її другу

Брайану жити з ними й дбати про їхню сім'ю. Він сердиться, розуміючи, що матір не погоджується з ним:

NICK I wanna go to Brian's! #Нік підвищує голос#

ROBERTA Stop whining, and get your violin. Get your violin

(...) Nick opens his violin case, takes out the violin and angrily starts playing, loudly and roughly. @дісгетична музика@

ROBERTA What the hell are you doing?

NICK The problem with you is you're mean to everybody and then they don't want to be with you! #Нік кричить на Роберту# @середній план@



ROBERTA I've heard just about enough from you, young man. Now set your violin up properly and start practicing.

Nick throws the bow against the floor. #Нік кидає смичок# @середній план, боковий ракурс@

NICK I hate the violin! #Нік кричить на Роберту, у нього спотворене обличчя#

ROBERTA You pick that violin up right now and don't you ever ever –

Nick throws the violin down even harder, then yells at Roberta before she can even respond. #Нік кидає скрипку, хаотично розмахує руками, кричить на Роберту#

NICK It's all your fault! You made Daddy leave and you're gonna make Brian leave too! You're gonna be all alone and I'll have to take care of you! #Нік кричить на Роберту, у нього спотворене обличчя# @середній план@

Roberta's speechless (Music of the Heart).

У наведеному епізоді емоція гніву реалізована засобами трьох семіотичних систем, що використані послідовно: елементом кінематографічної семіотичної системи – голосною і грубою музикою скрипки, середнім планом і боковим ракурсом; елементами вербальної

семіотичної системи – прикметником *mean*, що передає негативне оцінювання характеру Роберти і експресивних висловлень; а також елементом невербальної семіотичної системи – жестом відштовхування. У подальшому вербальний простір гніву розширений дієсловом *hate*, що вказує на негативне ставлення Ніка до позиції Роберти, а невербальна семіотична система підкріплена хаотичними жестами, фонаційним (підвищений голос) і мімічним (спотворене обличчя) засобами. Послідовна модель актуалізації емоції дозволяє надати ситуації напруженої інтенсивності і підтримувати її протягом усього епізоду.

Отже, виокремлено вісім конфігурацій семіотичних ресурсів актуалізації негативних емоцій у кінодискурсі: три- / двокомпонентні комбінаторні, конвергентні / дивергентні, синхронні / консеквентні, паритетні / непаритетні моделі. Вони демонструють парадигматичні принципи поєднання семіотичних ресурсів кінодискурсу.

2.5. Матеріал і методика дослідження актуалізації негативних емоцій в англomовному кінодискурсі

Методика дослідження негативних емоцій в англomовному кінодискурсі, його процедура й послідовність етапів зумовлені характером емпіричного матеріалу дослідження, метою та завданнями роботи. *Емпіричний* матеріал дослідження дібрано з сучасних автентичних англomовних художніх фільмів (1990–2019 років) різних жанрів, а саме драм, комедій, мелодрам, кримінальних драм, фільмів-жахів, трилерів, бойовиків, фантастичних фільмів, фільмів-катастроф, історичних драм. Матеріал дослідження – епізоди актуалізації емоцій гніву, страху, суму й відрази – був відібраний методом суцільної вибірки з художніх кінофільмів і відповідних кіносценаріїв, що містили вербальні індикатори емоцій.

Згідно когнітивно-дискурсивного підходу до аналізу негативних емоцій в англomовному кінодискурсі, процедура дослідження, включає чотири етапи.

Перший етап аналізу передбачає визначення теоретико-методологічної й категорійно-поняттєвої бази дослідження. Проведено критичний аналіз поняття «емоція» з позицій філософії, психології й лінгвістики зі залученням загальнонаукових методів, а саме: аналізу й синтезу – для реєстрації й опису мовних фактів, їх теоретичного узагальнення на основі методологічних положень; індукції – задля відбору й узагальненням конкретних фактів із подальшим переходом від фактів до сутностей; дедукції, завдяки якому певні припущення постулюють сутності й встановлюються відповідності; узагальнення, абстрагування і формалізації. Уточнені поняття «кінодискурс», «кінотекст» і «кіносценарій», визначені когнітивно-семіотичні й комунікативні властивості кінодискурсу задля подальшого виявлення особливостей конструювання емотивного смислу, визначені поняття «мультимодальність» і «мультисеміозис» як способів актуалізації негативних емоцій у кінодискурсі, виділені загальні принципи конструювання емотивного смислу в кінодискурсі.

Згідно з когнітивно-прагматичними засадами дослідження [190; 228; 377; 386] комунікативні властивості емоцій у кіно ґрунтуються на концептуальних ознаках. Тому *другий етап* присвячено виявленню концептуальних особливостей негативних емоцій гніву, страху, суму й відрази в аспекті їх поняттєвих, ціннісних і образних характеристик.

Концепт емоції (у термінології М. О. Красавського «эмоциональный концепт» [71]) – це «етнічно, культурно зумовлене складне структурно-сміслові інтегративне, ментальне, як правило, лексично та/або фразеологічно вербалізоване утворення, що базується на поняттєвій основі, включаючи в себе, окрім поняття, образ, оцінку, культурну цінність, і функціонально заміщує людині у процесі рефлексії та комунікації однопорядкові предмети (у широкому смислі слова), які викликають

пристрасне ставлення до них людини» [71, с. 59]. На цьому етапі ознаки концептів емоцій ГНІВУ, СТРАХУ, СУМУ й ВІДПРАЗИ встановлюються через аналіз їхніх складників, притаманних цим концептам як соціально-культурним утворенням, тобто поняттєвого, ціннісного, образного складників [65; 71; 176; 183].

Поняття (концепти), пов'язані зі знаком, за М.В. Нікітіним, є семантичними одиницями – значеннями або їхніми частинами (семами) [137, с.90]. У семіотичному вимірі концептуальні зв'язки зводяться до відношення між двома сторонами знаку – десигнатором і десигнатом (значенням) [137, с. 705]. Тож структура концепту актуалізується в значенні мовного знаку – лексеми, причому ядро концепту виявляється в прямому значенні його імені, а інші (периферійні) елементи – у лексичних дериватах, фразеологізмах тощо [137, с. 729].

У нашій роботі виявлення поняттєвих ознак здійснено за мовними даними номінації аналізованих концептів. За М. О. Красавським, основою концепту емоції є безпосередньо сама емоція; її найменування є номінацією концепту емоції [71, с. 350]. Як зазначає В. І. Шаховський, емоційний стан гніву, страху тощо не може вважатись поняттєвим, однак його мовне утілення є осмисленим і кодифікованим, тобто належним до поняттєвого рівня свідомості [185, с. 57]. При цьому, на думку С. Жаботинської, континуальність психологічної природи робить емоції неподільними на внутрішні ознаки і тим самим проблемними для опису. У побутовому трактуванні сутність конкретної емоції визначається не формулою «Це є ...», а формулами «Це коли ...» і «Це як ...» [47, с. 49]. Особливість концептів емоцій – у нерозривності емоційного й оцінного значень їх номінацій [71, с. 60; 185, с. 56], тож в нашій роботі ГНІВ, СТРАХ, СУМ і ВІДПРАЗА характеризуємо за поняттєво-ціннісним і образним складниками.

Номінації концепту згруповані навколо його імені – мовного знаку, що співпадає з домінантою відповідного синонімічного ряду й свідчить про приналежність до певної лінгвокультури [28, с. 142; 146, с. 23]. Лексичні

одиниці, що належать до певного лексико-семантичного поля, слугують індикаторами негативних емоцій у кіносценарії та дозволяють об'єктивно виявити певну негативну емоцію в кінофільмі. Проведений на цьому етапі дефініційно-компонентний аналіз англomовних номінацій концептів ГНІВ, СТРАХ, СУМ, ВІДРАЗА розкриває поняттєво-ціннісні ознаки концепту через методикy виділення інтенціоналу – змістового ядра лексичного значення та імлікаціоналу – периферійних семантичних ознак, що оточують ядро [137, с. 105]. Вони пов'язані родo-видовими відношеннями і задаються гіперсемою (архісемою) та гіпосемами (диференціальними ознаками) лексем. Гіперсема – родова ознака – відповідає імені концепту, а гіпосеми – видові ознаки – конкретизують його значення. Це уможлиблює моделювання лексико-семантичних полів, які структурують смисловий простір номінацій емоцій на рівні слів. Когнітивно-семантичний аналіз лексем на позначення негативних емоцій, відібраних з англomовних лексикографічних джерел, уможлиблює встановлення імен емоцій, якими виявились *anger (n.)*, *fear (n.)*, *sad (adj.)* і *disgust (n.)*. Аналіз лексикографічного матеріалу засвідчує, що семантичний простір номінацій кожного з цих концептів емоцій структурований ЛСП з домінантою, представленою іменем концепту з семантичними розширеннями, об'єднаними у радіально-ланцюжкові мікрополя.

Вивчення концептуалізації негативних емоцій також включає виявлення концептуальних метафор і метонімії, де ГНІВ, СТРАХ, СУМ, ВІДРАЗА виступають цільовими концептами в кінодискурсі. «Метафора сама по собі не створює концептів особливого типу, але аналогічно формує, прояснює і виражає один концепт через інший» [137, с.759]. Метафоризація є переносною номінацією аналогового, а метонімізація – субститутивного типу, результатом перехресного мапування області цілі й джерела [209; 299; 317]. При цьому в нашому дослідженні кінодискурсу ці процеси виявились нерідко поєднаними у так званій метафтонімії – метафора на основі метонімії й метонімія на основі метафори [168; 279].

Специфічна мультисеміотичність кінодискурсу акцентує здатність концепту бути позначеним різними знаками – вербальними, невербальними та кінематографічними. Відповідно, для інтегрального розуміння певного концепту емоції залучено аналіз його образного складника не тільки за вербальними даними, але й за виявленими у нашому матеріалі концептуальними метафорами й метоніміями негативних емоцій, котрі зазнали первинного семіозису в тексті кіносценарію (вербально) і вторинного – на екрані (утілені невербально акторами у знаках кінесици, просодици, міміки або відповідними кінематографічними засобами). Зокрема, актуалізовані невербально й кінематографічно концептуальні метафори і метонімії емоцій демонструють утілення і закоріненість у фізіологічних, психологічних і поведінкових проявах емоцій (таких як вираз обличчя, крик, ридання, темрява тощо), реалізованих на екрані за участі візуального і аудіального модусів.

На *третьому* етапі нашого аналізу визначаємо вербальний, невербальний та кінематографічний профілі досліджуваних емоцій, залучаючи методики прагмалінгвістичного аналізу дискурсу. Профіль розуміємо як сукупність типових засобів кожного семіотичного ресурсу, характерних для певної емоції в кінодискурсі. Вербальний профіль емоції в кінодискурсі визначений конфігурацією лексичних, лексико-граматичних і синтаксичних засобів, невербальний – набором фонаційних, кінесичних, мімічних засобів, кінематографічний профіль, відповідно, уключає засоби нелінгвальної природи, характерні для смислотворення в кінодискурсі – план, ракурс, звукові й світлові ефекти. На цьому етапі для проведення аналізу в якості емпіричного матеріалу використовуємо англійські художні фільми різних жанрів та їхні кіносценарії.

У тексті кіносценарію відбувається первинний семіозис негативної емоції, де характерні особливості кожного семіотичного ресурсу набувають мовної інтерпретації в коментарях сценариста як інтендований контекст, що дозволяє нам уважати кіносценарій засобом графічної фіксації фільму. Тому

первинна актуалізація негативної емоції відбувається в тексті кіносценарію через вербалізацію емоцій у персонажному мовленні, а також через авторський коментар, який містить опис невербальних дій і особливостей залучення кінематографічних засобів. Вторинний семіозис відбувається в дієгетичному просторі фільму, де емоція актуалізується на екрані за допомогою поєднання вербальних, невербальних та кінематографічних семіотичних ресурсів.

На цьому етапі відбираємо приклади негативної емоції, інтендованої сценаристом у кіносценарії й відповідно актуалізованої в кінофільмі. Наявність у кінофільмі певних розбіжностей і змін порівняно зі сценарієм, котрі не змінюють інтендованого емотивного смислу, демонструють колективне авторство кіно. Оскільки актуалізація емоції в кінодискурсі є результатом творчої діяльності колективного автора, яка виходить за межі літературного сценарію, наведений у дисертаційній праці ілюстративний матеріал забезпечено дослідницьким коментарем – результатом спостереження за розгортанням кінодискурсу, в якому зазначено невербальні дії персонажа в кадрі й кінематографічні засоби актуалізації емоцій. У коментарі невербальні дії за традицією позначено знаком ##, кінематографічні засоби – знаком @@.

Четвертий етап уключає виявлення й аналіз механізму мультисеміозу негативних емоцій, реалізованого вербальними, невербальними та кінематографічними семіотичними ресурсами за посередництвом візуального і/або аудіального модусів. Для цього, відібраний ілюстративний матеріал доповнено коментарем щодо невербальних і кінематографічних дій, що дає змогу прослідкувати характер комбінування елементів трьох семіотичних систем, а також супроводжено фотографічним зображенням сцени з кінофільму, котра візуально репрезентує актуалізацію негативної емоції.

Із застосуванням когнітивно-прагматичних і лінгвосеміотичних параметрів мультимодальної актуалізації гніву, страху, суму й відрази в роботі виділено моделі їх реалізації за статичним і динамічним критеріями.

Статичний критерій дозволяє виділити моделі за параметрами кількості (двокомпонентні й трикомпонентні комбінаторні моделі), якості (конвергентні й дивергентні) комбінації різних семіотичних елементів актуалізації емоцій у кінодискурсі та промінантності (паритетні й непаритетні моделі). Динамічний критерій уможлиблює виділення синхронних/консеквентних моделей.

На цьому етапі лінгвосеміотичне моделювання слугує виявленню закономірностей конструювання негативних емоцій у кінодискурсі й встановленню основних тенденцій взаємодії різносеміотичних ресурсів.

Висновки до розділу 2

1. У кінодискурсі вербальні, невербальні й кінематографічні знаки негативних емоцій є конвенційними, інтенційними і мотивованими. Іntenційність кінознаку полягає в тому, що він уможлиблює виявлення наміру автора і підпорядкований певним конвенціям, які існують у суспільстві. Значення кінознаку опосередковане лінгвокультурою певної мовної спільноти, він є довільним по відношенню до того, що він означає у кінофільмі.

2. Смыслотворення в кінодискурсі здійснюється за інтерактивним принципом, що зумовлено активною роллю колективних автора й реципієнта кінодискурсу, які пов'язані спільною картиною світу. Між автором і віддаленим реципієнтом кінодискурсу наявна специфічна «потенційна» інтерсуб'єктивність – система внутрішніх і зовнішніх міжособистісних зв'язків, що включає спільну увагу, інтенцію й емоцію, котрі пов'язують колективних автора й реципієнта. Колективний автор, ґрунтуючись на власній картині світу, приписує знаку емотивний смисл, очікуючи від глядача його адекватної інтерпретації. Поєднання поглядів колективного автора і реципієнта відбувається за допомогою камери, котра фокусує їхню спільну увагу відповідно до інтенції автора. Саме спроможність учасників

комунікації в кінодискурсі до опосередкованої взаємодії, в основі якої лежить потенційна інтерсуб'єктивність, є запорукою успішного (ре)конструювання емотивних смислів у кінодискурсі.

3. Прагмасеміотична модель комунікації в кінодискурсі є складною системою, що включає опосередковану й відкладену в часі взаємодію колективного автора й колективного реципієнта, уможливлену спільністю картин світу й спрямовану на (ре)конструювання смислів у процесі інтеграції вербального, невербального й кінематографічного семіотичних ресурсів за посередництвом візуального й аудіального модусів. Успішність кінокомунікації ґрунтується на спільній для колективного автора й колективного реципієнта картини світу.

4. У когнітивно-дискурсивному ракурсі емоції в кінодискурсі розуміємо як емерджентний дискурсивний динамічний конструкт, єдність вербального, невербального й кінематографічного, закорінена в семіотичній природі кінодискурсу. Конструювання емоцій у кінодискурсі є ментальною діяльністю приписування учасниками комунікації емотивного значення мовним і немовним одиницям у певній комунікативній ситуації. Основними принципами конструювання емоцій в кінодискурсі є динамічність, інтерактивність, утілення, інтерсуб'єктивність і мультисеміотичність.

5. Когнітивно-семіотичне тлумачення конструювання емотивного смислу в кінодискурсі ґрунтується на теорії концептуальної інтеграції, відповідно до якої кожен семіотичний ресурс можна розглядати як ментальний – вхідний простір. Інформація з кожного ментального простору проектується в змішаний простір, де вона перехрещується й взаємодіє, створюючи змішаний простір, у якому відбувається формування емерджентних блендів емотивного смислу.

6. Емоція існує в кінодискурсі як цілісний аудіовізуальний образ і утворюється як результат взаємодії трьох семіотичних ресурсів: вербального, невербального й кінематографічного. Вербальний семіотичний ресурс кінодискурсу містить засоби мовного й мовленнєвого рівня та представлений

в кінофільмі в персонажному мовленні. Невербальний семіотичний ресурс уключає фонаційні, мімічні й кінесичні засоби, котрі спроможні вступати у відносини доповнення, протиставлення й заміщення з вербальними засобами та у відносини доповнення й протиставлення з кінематографічними засобами. Кінематографічний семіотичний ресурс містить план, ракурс, світлові та звукові ефекти.

В англomовному кінодискурсі емоції гніву, страху, суму, відрази мають відмінні прагмасеміотичні профілі – вербальний, невербальний, кінематографічний, котрі є сукупністю засобів певних семіотичних ресурсів характерних для актуалізації кожної окремої негативної емоції.

7. Актуалізація негативної емоції в кінодискурсі відбувається відповідно до моделей мультисеміозису негативних емоцій, виокремлених за статичним і динамічним принципами. Статичний критерій зумовлює виділення моделей за параметрами кількості, якості й проміантності різних семіотичних елементів актуалізації емоцій у кінодискурсі. За параметром кількості виокремлено двокомпонентні й трикомпонентні комбінаторні моделі. За параметром якості – односпрямовану або конвергентну й різноспрямовану або дивергентну моделі. За параметром проміантності елементів однієї з семіотичних систем розмежовано паритетні й непаритетні моделі мультисеміозису негативних емоцій. За динамічним параметром – за часом появи окремих семіотичних засобів актуалізації емоцій на екрані – моделі розподіляємо на синхронні та консеквентні відповідно до одночасної або послідовної реалізації різносистемних семіотичних засобів.

8. Методика аналізу негативних емоцій в англomовному кінодискурсі, його процедура й послідовність етапів відповідають когнітивно-прагматичним засадам дослідження, характеру емпіричного матеріалу, меті та завданнями роботи й включає чотири етапи. Перший етап аналізу передбачає визначення теоретико-методологічної й категорійно-поняттєвої бази дослідження. Другий етап присвячено виявленню концептуальних ознак негативних емоцій гніву, страху, суму й відрази – їх поняттєвих, ціннісних і

образних характеристик. На третьому етапі встановлено вербальний, невербальний та кінематографічний профілі досліджуваних емоцій. Четвертий етап уключає виявлення й аналіз механізму мультисеміозу негативних емоцій, реалізованого вербальними, невербальними та кінематографічними семіотичними ресурсами за посередництвом візуального і аудіального модусів, що слугує виявленню основних тенденцій взаємодії різносеміотичних ресурсів.

Провідні положення цього розділу висвітлено у таких публікаціях автора: [73; 76; 77; 80; 85; 91; 95; 97; 98; 99; 308; 309; 310; 311].

РОЗДІЛ 3

КОГНІТИВНО-КОМУНІКАТИВНИЙ І СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ГНІВУ

У цьому розділі моделювання механізмів мультимодальної актуалізації емоції гніву в англomовному кінодискурсі ґрунтується на виявленні концептуальних (поняттєвих, образних, ціннісних) ознак гніву й виопрацюванні його вербального профілю в мовленні та структуруванні конфігурацій невербального й кінематографічного профілю, що уможливорює з'ясування характеру взаємодії різних семіотичних засобів конструювання гніву в художньому кінодискурсі.

3.1. Концептуальні ознаки ГНІВУ

Концептуалізація емоцій мовними, немовними й кінематографічними засобами полягає в їх поняттєвій класифікації як одному з провідних процесів пізнавальної діяльності людини, спрямованому на виділення мінімальних одиниць людського досвіду в їх ідеальному змістовому представленні [422, с. 93]. Концептуальні ознаки ГНІВУ як соціально та культурно зумовленого концепту розкрито в сукупності його складників – поняттєвого, ціннісного, образного (Карасик).

Поняттєво-ціннісний складник концепту ГНІВ. За лексикографічними даними британських й американських джерел (LDCE, MED, OLD, CFEDT, CDO, CEDT, MWDT, EOLD, AHDEL), концепт ГНІВ в англійській мові вербалізовано іменником *anger*, прикметником *angry*, дієсловом *anger* і прислівником *angrily*; які разом із похідними утворюють ядро семантичного простору номінацій емоції гніву. Основним засобом номінації концепту є його ім'я – знакове утворення, що фіксує концепт не лише як концептуальну структуру, але і як «згусток культури» у свідомості мовців [165, с. 43].

Семний (компонентний) аналіз засвідчує поєднання емотивних та оцінних сем у поняттєвому змісті номінацій концепту. За узагальненими даними аналізу лексикографічних джерел [426; 430; 431; 437; 438; 439; 440; 442; 445], значення іменника *anger* містить три семи:

- сильне емоційне відчуття незадоволення, викликане реальною чи уявною образою, загрозою; гнів;
- стан сильного гніву, люті;
- агресивність, войовничість, викликана фізичним або моральним насильством (уособлення одного з гріхів).

Дієслово *anger* має два базові значення:

- змусити когось сердитись;
- відчувати гнів, лють.

Прикметник *angry* містить три семи:

- сердитий; який відчуває або демонструє гнів;
- лютий, бурхливий, дикий (про природу, погоду);
- сильно запалений, болючий.

Прислівник *angrily* має три значення:

- сердито, демонструючи гнів у ставленні до когось;
- бурхливо (про погоду, море тощо);
- болюче.

Отже, об'єм концепту ГНІВ утворюють п'ять сем, більшість із яких представлено іменником *anger*, який слугує іменем концепту.

Словникові дефініції розкривають не лише логіко-предметний зміст імені емоції, але й відображають усталену у свідомості образ-схему концепту ГНІВ, що охоплює причини виникнення емоції (малефактивні вчинки стосовно мовця):

A feeling of displeasure resulting from injury, mistreatment, opposition, etc., and usually showing itself in a desire to fight back at the supposed cause of this feeling [444]

та наслідків переживання емоції (певні дії мовця):

A strong feeling that makes you want to hurt someone or be unpleasant because of something unfair or unkind that has happened [432];

A strong feeling against someone who has behaved badly, making you want to shout at them or hurt them [433].

Аналіз дефініцій дає підставу також виокремити родову ознаку концепту ГНІВ, яка вказує на відповідну денотативну сферу свідомості людини – «емоція/почуття», що належить категорії ЕМОЦІЯ. Видові ознаки слугують для конкретизації значення лексеми *anger* і включають:

– аксіологічну ознаку – «негативна оцінка» (*be unpleasant; unfair or unkind; behaved badly; bad and unfair; have done something bad to you or been unkind to you; has treated you badly or unfairly*): суб'єкт гніву негативно оцінює дії об'єкта, які вважає образливими, несправедливими, нечесними;

– градуальну ознаку – «інтенсивність емоції» (*strong feeling; feeling of great annoyance or antagonism; intense emotional state of displeasure*): гнів характеризується як сильна емоція або почуття, що охоплює людину;

– каузативну ознаку – «причина емоції» (*as the result of some real or supposed grievance; resulting from injury, mistreatment, opposition; because of something unfair or unkind that has happened*): причиною гніву можуть бути реальні або ймовірні дії об'єкта, спрямовані на спричинення суб'єкту моральної або фізичної шкоди;

– ідентифікаційну ознаку – «об'єкт гніву» (*someone; someone or something, cause of this feeling*): гнів спрямований на об'єкт, дії якого слугують причиною його виникнення;

– статичну ознаку – «стан» (*a feeling of great annoyance or antagonism, an intense emotional state of displeasure, a feeling of displeasure*): суб'єкт почуває себе незадоволеним, роздратованим;

– вендетивну ознаку – «відплата» (*you want to hurt someone; making you want to shout at them or hurt them; wanting to hurt or criticize someone; makes you want to hurt them or shout at them; desire to fight back*): відчуття гніву суб'єктом викликає бажання змусити об'єкта страждати. Більшість

дефініції містить у своєму складі дієслово *to hurt*, яке реалізовує спрямування відплати саме на завдання фізичної або моральної шкоди об'єктові гніву.

Отже, гнів визначаємо як сильний емоційний стан суб'єкта, викликаний малефактивними діями об'єкта, які призводять до бажання відплати, націлене на спричинення фізичної або моральної шкоди об'єктові гніву.

Лексико-семантичне поле «Anger». Лексичні засоби номінації гніву як інтендованої колективним автором емоції можуть бути систематизовані у вигляді лексико-семантичного поля (ЛСП) – ієрархічної структури одиниць, об'єднаних інтегральною семою. За даними лексикографії, семантичний простір концепту ГНІВ структурований ЛСП із домінантою, представленою іменем концепту – полісемантичною лексемою *anger* із семантичними розширеннями, утвореними значенням іменника й об'єднаними у дві групи:

- 1) група, об'єднана гіперсемою «лють», уключає значення «інтенсивний емоційний стан незадоволення»;
- 2) група, об'єднана гіперсемою «роздратування», містить значення «відчуття незначного гніву, викликане дратівливими діями».

Значення лексеми *anger* і її синонімів *angriness*, *annoyance*, *chafe*, *choler*, *dander*, *displeasure*, *enragement*, *exasperation*, *furor*, *fury*, *grudge*, *ill temper*, *indignation*, *infuriation*, *irritation*, *irateness*, *irascibility*, *ire*, *lividity*, *lividness*, *madness*, *outrage*, *pique*, *rage*, *resentment*, *spleen*, *tantrum*, *umbrage*, *vexation*, *wrath*, *wrathfulness* [426; 430; 431; 437; 438; 439; 440; 442; 443; 444; 445] утворюють негативний кластер «гнів», компоненти якого пов'язані образ-схемою концепту ГНІВ: за Ю. Апресяном, вони поєднані ідеями того, що відбувається чи відбулося щось погане, та бажанням зробити щось недобре, щоб це зупинити [7, с. 43].

ЛСП «Anger» інтегровано єдиною архісемою «гнів» і диференційовано двома гіперсемами, кожна з яких об'єднує декілька розширень, утворюючи радіально-ланцюжкові мікрополя «Rage» й «Annoyance», структуровані за принципом центр–периферія та мотивовані центральним членом.

Мікрополе «*Rage*» умотивоване гіперсемою «відчуття інтенсивного гніву» (*a feeling of intense anger* [443]) і містить синоніми *anger, angriness, choler, furor, fury, ill temper, indignation, infuriation, irateness, ire, lividity, lividness, madness, outrage, rage, spleen, wrath, wrathfulness* тощо. До складу мікрополя входять два розширення «*Fury*» і «*Madness*», мотивовані відповідними семами.

Розширення «*Fury*» умотивоване семою «лють, неконтрольований і деструктивний гнів» (*intense, disordered, and often destructive rage*) [440]. До його складу включено номінації гніву, значення яких зумовлено значенням інтенсивних нетривалих нападів гніву – *anger, indignation, ire, outrage, rage, tantrum, wrath* тощо.

Розширення «*Madness*» містить когнітивні ознаки, поєднані семою «шаленство, невгамовна лють» (*frenzy; ungovernable rage* [443]) й утворює синонімічний ряд *anger, angriness, exasperation, furor, fury, indignation, infuriation, irateness, ire, lividity, lividness, wrath*.

Мікрополе «*Annoyance*» умотивоване гіперсемою «гнів, викликаний певним роздратуванням» (*anger produced by some annoying irritation*) [440] та формує синонімічний ряд *anger, annoyance, chafe, choler, dander, displeasure, enragement, exasperation, fury, grudge, irascibility, irritation, resentment, spleen, vexation* тощо. До складу мікрополя входять два розширення «*Exasperation*» і «*Vexation*», мотивовані відповідними семами.

Розширення «*Exasperation*» містить лексичні одиниці, умотивовані семою «почуття сильного роздратування» (*the act of exasperating or the state of being exasperated; irritation; keen or bitter anger* [443]); це лексеми зі значенням роздратування, озлобленості: *anger, annoyance, fury, chafe, choler, dander, irascibility, irritation, vexation* тощо.

Розширення «*Vexation*» містить номінації, поєднані семою «досада, стан роздратування чи занепокоєння» й утворює синонімічний ряд *annoyance, displeasure, enragement, exasperation, grudge, resentment, irritation,*

pique, *spleen*, компоненти якого містять значення незадоволення, придушеного гніву та обурення.

Окремі розширення мікрополів частково накладаються одне на одне, утворюючи зони перетинів і переходів (рис. 3.1).

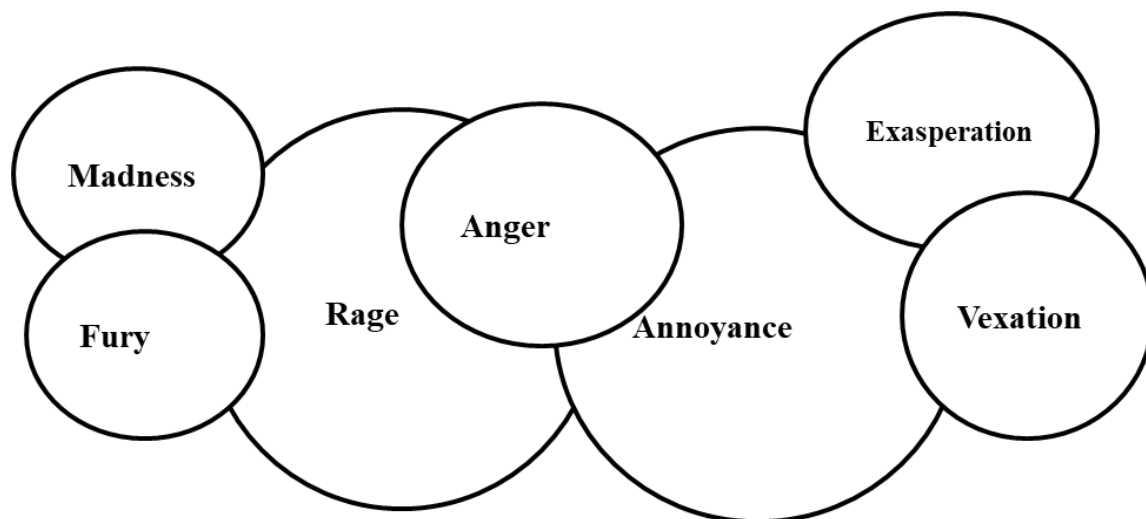


Рис. 3.1. Лексико-семантичне поле «Anger»

Образно-ціннісний складник емоції ГНІВ. Теорія концептуальної метафори ґрунтується на аналоговому умовиводі, сутність якого полягає в осмисленні явищ одного роду в термінах явищ іншого роду, що дає змогу пояснити, яким чином відбувається перехресне мапування елементів значень ДЖЕРЕЛА на ЦІЛЬ. У сучасній когнітивній лінгвістиці метафору розуміють як ментальну операцію, яка є способом пізнання, категоризації, концептуалізації, оцінки й пояснення світу. Метафори слугують для маніфестації емоцій [184, с. 15] і є засобом концептуалізації емоцій у мові. Концептуальна метафора як інструмент пізнання спроможна перетворювати абстрактні поняття, які існують у свідомості людини, на матеріальні моделі, котрі відображають навколишній світ.

У кінодискурсі емоції зазнають первинної та вторинної метафоризації, що пов'язано з наявністю двох рівнів семіозису в цьому типі дискурсу. Первинна метафоризація відбувається в тексті кіносценарію за допомогою лінгвальних засобів, коли автор інтендує метафору, яка в подальшому знаходить мультимодальну актуалізацію в кінофільмі. Вторинна метафоризація відбувається в дієгетичному просторі кінооповідання, для

реалізації котрої залучені вербальні, невербальні й кінематографічні знаки, різноманітні комбінації яких спроможні конструювати емотивний смисл на екрані. Вторинна метафоризація актуалізується на екрані засобами вербальних, невербальних і кінематографічних семіотичних систем.

Як зазначає А. Дамасіо, особливістю метафоризації емоцій у кінодискурсі є візуалізація її проявів, що реалізовано в утілесненні емоцій на екрані, оскільки «емоції укорінені в тілі» [239]. Актуалізація емоцій у кінодискурсі відбувається крізь призму тіла людини й фізіологічних процесів із залученням засобів невербальної семіотичної системи, що в поєднанні із засобами вербальної й кінематографічної семіотичних систем утворює мультимодальний бленд, що актуалізує метафоричне значення в кінодискурсі. Матеріал дослідження свідчить, що основними засобами актуалізації гніву є невербальні, що демонструє тенденцію до домінування утілеснення негативної емоції на екрані.

Метафоричний підхід до вивчення емоції ГНІВ ґрунтується на теорії фізіологічних ефектів гніву, який проявляється почервонінням обличчя, підвищенням температури, пульсу й кров'яного тиску тощо [316, с. 495]. Досліджуючи метафори, що описують емоції, З. Кьовечеш виокремлює основні або загальні метафори, які становлять основу для другорядних – емоційно-специфічних метафор – і таким чином кількість метафор не може бути обмежена певними типами. Незважаючи на універсальність фізіологічних проявів, на основі яких будується більшість специфічних метафор емоцій, існує велика кількість не універсальних концептуальних метафор емоцій [299, с. 13–20].

Система концептуальних метафор в англомовному кінодискурсі містить як універсальні конвенційні метафори, так і специфічні, характерні для цього типу дискурсу. За нашими даними, спектр корелятивних доменів, що мапуються на референт ГНІВ в англомовному кінодискурсі, охоплюють домени КОНТЕЙНЕР, РЕЧОВИНА, СИЛА, ЖИВА ІСТОТА, ПРОСТІР та їх перетини. У процесі мапування корелятивних доменів на референт

відбувається розщеплення концептуальної метафори [47; 317], коли під час проєкції одного й того самого корелятивного домену на один і той самий референтний простір може утворитися не одна, а декілька автономних концептуальних метафор.

У домені КОНТЕЙНЕР онтологічна метафора відображає мапування емоції гніву на контейнер. Лінгвальними індикаторами цього типу метафор є фрагменти текстів кіносценарію, наприклад: *anger on his face, anger welling up, filled with anger*. Відповідно до змісту контейнера метафора може розщеплюватися на ГНІВ Є ВСЕРЕДИНІ, наприклад: *anger and anguish in her voice, anger in his eyes*.

На перетині доменів КОНТЕЙНЕР, РІДИНА утворено метафору ГНІВ Є КОНТЕЙНЕР ІЗ КИПЛЯЧОЮ РІДИНОЮ – конвенційну метафору, джерело якої звернене до фізіологічних симптомів гніву, наприклад: *her eyes are burning with anger, blood boiling, the anger rising inside his body is coming to a boiling point*. Під контейнером розуміють тіло людини, а під киплячою рідиною – сильні переживання, які відчуває особа. Вони настільки сильні, що людина може втратити контроль над собою й «вибухнути». У наступному прикладі температура гніву як рідини в душі Джорді «наближається» до точки кипіння. Джорді Веса – слідчий, котрий займається справою вбивць-іммігрантів, відчуває гнів через популяризацію засобами масової інформації одного з убивць, Еміла, який убив товариша Джорді. Метафору гніву актуалізовано в кінофільмі «Fifteen Minutes» через обличчя Джорді, спотворене гнівом. У нього міцно стиснуті губи й сердитий погляд із-поміж насуплених брів.

The TAXI DRIVER looks in the rearview mirror.

TAXI DRIVER I can't believe this guy got off. Unbelievable.

Jordy takes out money. All he's got is fifty bucks and he crams it into the slot. JORDY Whatever's leftover, keep.

Jordy exits the cab. The anger rising inside his body is coming to a boiling point. #міцно стиснуті губи, сердитий погляд, насуплені брови# (Fifteen Minutes).

Наступний приклад ілюструє актуалізацію метафори ГНІВ Є ВСЕРЕДИНІ у сцені з кінофільму «Robin Hood, The Prince of Thieves». У сцені розмови молодої дворянки Маріан Дюбуа й Робіна з Локслі, майбутнього Робін Гуда, Маріан незадоволена бажанням брата бути під захистом Робіна, якому вона не довіряла. Метафора невербально актуалізована підвищеним голосом і невдоволеним обличчям.

EXT. DUBOIS MANSION – DAY Rock-strewn hills. Grazing sheep. Sun peeking through clouds. Robin and Marian walk. Anger and anguish in her voice. #підвищений голос, невдоволене обличчя #

MARIAN Why would he wish me to be protected by the boy who burned my hair when I was a child?

ROBIN We were together five terrible years in a Saracen prison. MARIAN How do I know you didn't abandon him there to save your own skin. Robin hands her Peter's ring. She is shocked (Robin Hood, The Prince of Thieves).

У домені ЖИВА ІСТОТА утворення метафори-персоніфікації відбувається шляхом перехресного мапування властивостей живої істоти й характеристики емоції. Відбувається розщеплення метафори на ГНІВ Є СУПЕРНИК, ГНІВ Є ДИКА ТВАРИНА та ГНІВ Є КОМАХА.

Метафора ГНІВ Є СУПЕРНИК актуалізує спробу людини боротись із проявами свого гніву, її бажання «придушити» його. Ця метафора відбиває негативно оцінний характер гніву, адже його прояв у суспільстві засуджується. У наступному прикладі Барбара не може потрапити додому, тому що їй не відчиняють дверей, що викликає в неї лют, котру вона намагається контролювати.

INT. BASEMENT/JOSH'S HOUSE -- CONTINUOUS Barbara at the door, talking relentlessly. She's struggling to stay in control of herself, rage growing, her voice an octave lower.

BARBARA... and if I have to do this all night and all the next day and all the next night I'll keep going and I'll never stop calling you until you open this (Paranormal).

Метафора ГНІВ Є ДИКА ТВАРИНА ґрунтується на уподібненні стану людини в гніві до поведінки диких тварин, акцентуючи увагу на агресивності їхньої поведінки, що може проявлятися у здатності гніву змушувати особу рухатися, виконувати певні дії. Емоція гніву проявляється у жестах, міміці, неконтрольованих рухах, як у наступному прикладі, де персонаж поводить себе як розлючений лев через насмішку тих, хто оточує людину.

EXT. PLAYGROUND (SAME) Spellbound, Danny slams down the winning Pog. Methodically, he dumps the money in his Halloween bag and begins to walk away. Ian sees red. Written across Danny's last Pog: " DIE, FAT ASS. "

IAN You crazy little freak!!!

Ian goes berserk, leaping out at Danny like an enraged lion. The kids cheer him on as a full-fledged playground brawl ensues (Halloween 6: The Curse of Michael Myers).

Метафора ГНІВ Є КОМАХА зумовлена здатністю комах до нав'язливості, агресії. Асоціація гніву із шершнем (*bites into his neck*) у наступному прикладі демонструє небезпеку спілкування з людиною в гніві:

Frost SCREAMS as Sex Machine grabs hold of him and BITES into his neck. The group tries to PULL the TWO men apart. Jacob gets his arm around Sex Machine's neck and tries pulling. Sex Machine takes his teeth out of the biker's neck and SINKS them in Jacob's arm. Jacob SCREAMS and lets go. Seth, Kate and Scott react to Jacob being bit. Sex Machine GRABS Jacob and TOSSES him effortlessly over the bar, CRASHING into a shelf full of liquor bottles. Frost HOPS around the room, mad as a hornet, holding his bleeding neck (From Dusk Till Dawn).

Асоціація гніву із силою є конвенційною для емоцій у цілому. Тому метафора ГНІВ Є СИЛА конвенційна й походить із психологічних проявів гніву, коли особа відчуває свою силу протистояти небажаним для себе діям і водночас має знижений поріг відчуття небезпеки. Гнів спроможний

виснажити, зруйнувати, зашкодити людині. У домені СИЛА відбувається розщеплення метафори на ГНІВ Є РУЙНІВНА СИЛА (*devastating anger* (Detroit Rock City)), ГНІВ Є СТИХІЯ (*storm of guilt raging* (Jurassic Park 3)), ГНІВ Є ПОТОЙБІЧНА СИЛА, ГНІВ Є БІЛЬ, ГНІВ Є БОЖЕВІЛЛЯ.

Метафора ГНІВ Є ПОТОЙБІЧНА СИЛА ґрунтується на сприйнятті гніву як болісного відчуття, що змушує людину страждати, але водночас лякає своєю невизначеністю й наслідками. Відповідно до цих уявлень виникає асоціація з пеклом, у якому перебуває особа, відчуваючи гнів, як у ситуації з кінофільму «Tremors»: групу людей, серед яких був Мелвін Плаг, оточили підземні монстри. Люди розробили план, як обманути їх і вибратись із пастки. Під час їхньої втечі Мелвін намагався вистрелити в одного з монстрів, але зброя, котру дав його товариш, була пошкоджена, що викликало його гнів. Семантичну опору зазначеної метафори знаходимо в лексемі *demon*, що пов'язує негативний емоційний стан персонажа з потойбічними силами.

VAL LET'S DO IT!

Earl lets out a war wild WHOOP. It's infectious. CRANE UP with them as everyone piles out of the semi trailer like soldiers out of a trench -- they charge across no-man's-land. Melvin runs like a demon. He tries to shoot at the first thing he sees but the gun just clicks over and over – empty.

MELVIN Burt, you bastard!

Enraged, he doubles his speed, trying to overtake Burt (Tremors).

Поняття болю становить ключове питання у виникненні та реалізації гніву, адже його причиною є страждання, які викликають фізичний або моральний біль людини, а вона намагається відплатити об'єктові гніву. Тому метафора ГНІВ Є БІЛЬ реалізовується за допомогою лексичних одиниць, котрі номінують почуття болю *hurt*, *pain*, або дескриптивно, через опис фізичних проявів відчуття болю. У наступному прикладі Брюс описує своє почуття гніву, зазначаючи, що воно є причиною його страждань.

CHASE You want me close but you won't let me near. What's the terrible, dark secret you're protecting everyone from? In the mirror they are half in shadow, half in light.

CHASE In a sense we are all two people. The side we show in daylight. And that side we keep in shadow.

BRUCE Rage. Anger. Passion. Pain.

He pulls her to him (Batman Forever).

Метафора ГНІВ Є БОЖЕВІЛЛЯ також підкреслює агресивність і небезпечність людини в гніві:

GEORGE Everything about you is my business. What you smoke, what you swallow, what you sniff, it's all my business.

Sam slams his fists against his own chest, maddened.

SAM I've been using since I was twelve! You're all so unbelievably stupid. You didn't give a shit about anything I did until now! (Life As A House)

У домені РЕЧОВИНА відбувається розщеплення метафори на ГНІВ Є ХОЛОДНА РЕЧОВИНА, ГНІВ Є ВОГОНЬ (*fires with wrath* (The Boondock Saints)) та ГНІВ Є ГАЗОПОДІБНА РЕЧОВИНА.

Метафора ГНІВ Є ВОГОНЬ концентрує увагу на інтенсивності й силі гніву, а також небезпеці, котру має вираження гніву для оточення. Ця метафора ґрунтується на фізіологічних проявах гніву. Дж. Лакофф і З. Кьовечеш припускають, що на Землі не існує культури, у якій концептуалізація гніву не була б пов'язана з підвищенням температури й кров'яного тиску (Лакофф, с. 307; Kovecses). Метафора горіння може сполучатись із назвами органів людини, які асоціюються з почуттями – серце, обличчя, голова – *face flush with anger*, або речами, котрі дотичні до них. Так, у наступному прикладі емоцію гніву реалізовано за допомогою фразеологізму *hot under the collar*, образна основа якого – у підвищеній температурі тіла людини, що переживає гнів. Джин Хілл, учителька, яка каже, що вона була свідком убивства президента Дж. Кеннеді, розповідає слідчим, що секретна служба змусила її дати неправдиві свідчення:

LAWYER That doesn't make sense, Mrs. Hill. We have the man that killed the President.

JEAN HILL No, you don't!

JEAN HILL He kept trying to get me to change my story about the shots. He was getting hot under the collar, and telling the woman not to write when he wanted.

JEAN HILL Look, do you want the truth, or just what you want me to say?

LAWYER I want the truth (JFK).

Метафора ГНІВ Є ХОЛОДНА РЕЧОВИНА відображає асоціації з фізіологічними властивостями людини, коли гнів буває настільки сильним, що позбавляє особу можливості рухатись, – і вона ціпеніє:

The man falters, then gets off the horse with a frown. Shestan grabs the girl by her arm. Agnes tries to resist him, by evading his grip, but Shestan grasps her foot, and tries to place it on the stirrup. Motions her to get on the horse. She doesn't move.

CUTE Get on the horse, kid. It's for your own good. Your daddy won't say anything.

Shestan looks at the girl, then at her father frozen in anger, and finally greets him, placing the palm of his right hand over his heart (The Dark Year).

Метафора ГНІВ Є ГАЗОПОДІБНА РЕЧОВИНА реалізовує здатність людини швидко позбавитись емоції гніву, що демонструє короткочасний та імпульсивний характер гніву. У наведеній ситуації Меліна відчуває гнів через довгу відсутність Куейда, яку вона пов'язала з його загибеллю. Але її гнів швидко проходить, що актуалізовано метафорою *wrath evaporates* у тексті кіносценарію.

MELINA You son of a bitch! You're alive! Quaid is stunned. MELINA (CONT'D) I thought Coahaagen tortured you to death!

QUAID I guess he didn't.

MELINA You couldn't get me a message? You never wondered what happened to me?

Melina's tone of voice and bearing are suddenly completely different: intelligent, dignified. Quaid doesn't know what to say. He looks at her, guilty yet innocent. Seeing Quaid's lost expression, Melina's wrath evaporates (Total Recall).

У домені ПРОСТІР відбувається утворення орієнтаційної метафори ГНІВ Є ВГОРІ й ГНІВ Є ВНИЗУ. Ці метафори пов'язані з просторовою орієнтацією концепту [316, с. 15], що відображає когнітивний зв'язок між емоцією та вертикальним положенням тіла в просторі [229, с. 179–185]. Метафора ГНІВ Є ВГОРІ співвідноситься із типовими асоціаціями переживання гніву, котрий з'являється у свідомості та поступово зростає, захоплюючи психомоторну діяльність людини. У наступному прикладі Малколм відчуває, що його лють збільшується, коли містер Воглер втручається в його відносини з нареченою:

VOGLER You should ask her. She makes the plans. I'm going to go in now. He tramps inside. The screen door bangs.

MALCOLM I felt like you didn't give me a chance to say what I wanted to say.

Pauline hits him in the chest and starts to walk away. Malcolm comes after her, his rage growing.

MALCOLM I want to punch that guy in the nose! (Margot At The Wedding).

Набір відповідностей метафори ГНІВ Є ВНИЗУ представляє асоціації, пов'язані із намаганням подолати або приховати гнів. У наведеному прикладі, Сем, який став приви́дом після раптової смерті, намагається навчитися долати свій гнів.

Sam tries to kick it back and misses. The Ghost laughs. Sam gets angry. He tries again and falls on his head. The Ghost laughs louder. Now Sam is really angry. We see him forcing the anger down into his stomach. He holds still for a moment and then kicks at the can with all his might. To his shock and amazement, it sails right through the Ghost's head (Ghost).

У цьому домені виділяємо орієнтаційну метафору ГНІВ Є ПЕРЕПОНА, що відображає бажання людини відмежуватися за допомогою гніву від

страждань. Гнів асоціюється з блокуванням, коли суб'єкт використовує гнів як захисний механізм:

MARCEL Pink panther, black panther. Who gives a shit? And I don't remember asking you a God Damn thing, you little turd.

RAYMOND There's no reason to be abusive. You're projecting your anger on me as a defense mechanism (Spree).

Наші дані про метафоричну концептуалізацію ГНІВУ подано в табл. 3.1.

Табл. 3.1

Спектр концептуальних метафор ГНІВ

Корелятивний домен	Концептуальна метафора
КОНТЕЙНЕР	ГНІВ Є ВСЕРЕДИНІ
РЕЧОВИНА	ГНІВ Є ВОГОНЬ
	ГНІВ Є ГАЗОПОДІБНА РЕЧОВИНА
	ГНІВ Є ХОЛОДНА РЕЧОВИНА
РЕЧОВИНА В КОНТЕЙНЕРІ	ГНІВ Є КОНТЕЙНЕР ІЗ КИПЛЯЧОЮ РІДИНОЮ
ЖИВА ІСТОТА	ГНІВ Є СУПЕРНИК
	ГНІВ Є ДИКА ТВАРИНА
	ГНІВ Є КОМАХА
СИЛА	ГНІВ Є БІЛЬ
	ГНІВ Є ПОТОЙБІЧНА СИЛА
	ГНІВ Є СТИХІЯ
	ГНІВ Є РУЙНІВНА СИЛА
	ГНІВ Є БОЖЕВІЛЛЯ
ПРОСТІР	ГНІВ Є ПЕРЕПОНА
	ГНІВ Є ВГОРІ
	ГНІВ Є ВНИЗУ

Кінодискурс також містить лінгвальні й нелінгвальні засоби, котрі слугують створенню образності на основі суміжності понять. Іконічні та

індексальні знаки, до яких відносять жести, міміку, маніпуляцію з предметами, вибухи, стихійні лиха тощо, становлять лексику кінематографу [156, с. 18]. Зазначені кінематографічні засоби здатні створювати концептуальні метонімії, що допомагають глядачу реконструювати емотивний смисл, адже смисл метонімічного образу полягає в тому, що в дії вже міститься причина.

Під концептуальною метонімією розуміємо пізнавальний процес, у якому одна концептуальна єдність забезпечує ментальний доступ до іншої концептуальної єдності в межах одного концептуального домену, причому концептуальні метафори й метонімії перехресжуються, адже метонімія мотивує метафору [299, с. 248]. Концептуальні метонімії можуть мати нелінгвальну реалізацію, як, наприклад, у мультиплікаційних фільмах, оголошеннях, графічних зображеннях [299, с.10]. Кінодискурс можна розглядати як середовище актуалізації концептуальних метонімії, утворених візуально кінематографічними та іншими ресурсами – індексальними знаками емоцій. За К. Крісті, цільовий концепт у кіно метонімічно сигналізують жести, сцена, рухи камери, позавербаліка (одяг) й інші індексальні знаки – джерело концептуалізації [233, с. 111–130].

За нашими даними, для цільового концепту ГНІВ джерелом є концепти домену ЛЮДИНА, пов'язані здебільшого з фізіологічними та поведінковими проявами людини, котра відчуває гнів. Зокрема, вважається, що в ролі корелятивів референта ГНІВ виступають субдомени ОБЛИЧЧЯ, ГОЛОС і ТІЛО ЛЮДИНИ – найбільш розгалужені через низку фізіологічних проявів емоцій. Царина цілі в таких метоніміях сигналізована компонентами царини джерела як невербально (просодика, кінесика), так і кінематографічно (світло, рух камери), візуальним та аудіальним модусами.

У межах корелятивного субдомену ОБЛИЧЧЯ концептуальна метонімія СПОТВОРЕНЕ ОБЛИЧЧЯ ЗАМІСТЬ ГНІВ постає результатом перехресного мапування, у якому беруть участь окремі ознаки корелята, відповідні фізіологічним проявам людини в стані гніву: насуплені брови, широко розплющені очі (*eyes grow wide, filled with anger*), напружені губи, спазм (*spasm of anger*) тощо. Метонімічне мапування цих ознак на

цільовий концепт викликає ментальну активацію ГНІВУ. Такі метонімії актуалізовані на екрані невербально й утілюються візуальним модусом. Наприклад:

ROY *Aw, he won't hear anything.*

Again he pulls her toward him; again she turns her head from the kiss. Then it happens. A spasm of anger passes across his face and he shoves Caroline away from him. It's a hard shove, but nothing that could really hurt her. Violence has happened before between these two, and they recognize it. Caroline is immediately on guard, and Roy is apologetic (This Boy's Life).

SUSAN *Did something happen? What's –*

Matthew's hands suddenly TIGHTEN ON HER SHOULDERS. His eyes grow wide, filled with anger, as he whispers fiercely –

MATTHEW *She doesn't love me... she never loved me...*

Susan watches as he repeats himself, over and over. Growing scared, she finally SHAKES HIM.

SUSAN *What are you talking about?*

Matthew slowly looks up. Malice on his face. He steps forward. Susan backs away (The Grudge).

У межах субдомену-джерела ГОЛОС виокремлюємо концептуальні метонімії: КРИК ЗАМІСТЬ ГНІВ, і МОВЧАННЯ ЗАМІСТЬ ГНІВ, що пов'язано з властивістю людини втрачати здатність говорити в стані інтенсивного гніву, наприклад:

EDWARD AND WILL *We were part of the same equation.*

Will reaches the door, where his mother intercepts him.

SANDRA *Honey, it's still your night.*

Will can't articulate his anger. He just leaves. (Big Fish)

CUT TO: iNT. CASTLE. – DAY. ALSEMERIO strides through the castle shouting with anger.

ALSEMERIO *I'll be your go-between now! Rehearse your scene of lust so you'll be perfect when you come to perform it in hell! (The Changeling)*

У межах корелятивного домену ТІЛО виділяємо концептуальну метонімію АГРЕСИВНІ РУХИ ЗАМІСТЬ ГНІВ. Зображення на екрані бійки, особи, котра руйнує речі навколо себе, розмахує агресивно руками, слугують метонімічними індикаторами гніву. У наведеному прикладі Сем виявляється свідком проникнення вбивці в помешкання своєї нареченої Моллі та відчуває лють, що реалізується агресивними рухами:

Sam goes wild. He shoots at the man with all his might, attacking him unceasingly, but with no effect (Ghost).

Домен ТЕМРЯВА – один із найбільш поширених джерел метонімічної ментальної активації ГНІВУ. Метонімія ТЕМРЯВА ЗАМІСТЬ ГНІВ є типовим знаком-символом негативної емоції. Вона активується семіотичними ресурсами кінематографії. В епізодах реалізації гніву темрява (зйомка вночі або на заході сонця) метонімічно передає стан, у якому перебуває людина під час переживання гніву, підкреслюючи деструктивний характер емоції. У наведеному прикладі метонімію ГНІВ Є ТЕМРЯВА реалізовано на екрані синім світлом місячного світла, вербалізованого в сценарії словосполученням *blue moonlight*. Вона супроводжується концептуальною метонімією ГНІВ Є БУРЧАННЯ:

Blue MOONLIGHT bathes the moors, creating stark, frightening shadows. An expression of ANGER and ANNOYANCE cover Indiana's face. He GRUMBLES to MacGowan (Indiana Jones and the Monkey King).

Наші дані про концептуальну метонімію ГНІВ відображено в табл. 3.2.

Табл. 3.2

Спектр концептуальних метонімії ГНІВ

Корелятивний субдомен	Концептуальна метонімія
1	2
Домен – джерело ЛЮДИНА	

Продовження Табл. 3.2

Корелятивний субдомен	Концептуальна метонімія
1	2
ОБЛИЧЧЯ	СПАЗМОВАНЕ ОБЛИЧЧЯ ЗАМІСТЬ ГНІВ
	РОЗШИРЕНІ ОЧІ ЗАМІСТЬ ГНІВ
ГОЛОС	КРИК ЗАМІСТЬ ГНІВ
	МОВЧАННЯ ЗАМІСТЬ ГНІВ
	БУРЧАННЯ ЗАМІСТЬ ГНІВ
ТІЛО	АГРЕСИВНІ РУХИ ЗАМІСТЬ ГНІВ
Домен – джерело КУЛЬТУРНІ СИМВОЛИ ГНІВУ	
ТЕМРЯВА	ТЕМРЯВА ЗАМІСТЬ ГНІВ

У кінодискурсі концептуальну метонімію гніву означено первинно в тексті кіносценарію (за допомогою графічної фіксації метонімії сценаристом) і вторинно – на екрані (через гру акторів або відповідні кінематографічні ресурси), хоча первинний та вторинний семіозиси смислу, зазвичай, дещо відрізняються в окремих деталях [233, с. 111–130].

Отже, концептуальні метафори й метонімії гніву ґрунтуються на фізіологічних, психологічних і поведінкових проявах емоції. У художньому кінодискурсі їх реалізація відбувається засобами вербальної, невербальної й кінематографічної семіотичних систем за участі візуального та аудіального модусів.

3.2. Особливості актуалізації гніву в кінодискурсі

Дискурсивна реалізація емоцій у кіно відбувається за допомогою комбінаторики певних засобів вербальної, невербальної й кінематографічної семіотичних систем. Для виокремлення й узагальнення цих засобів потрібне залучення поняття профілю, котрий розуміємо як сукупність типових засобів кожної семіотичної системи, характерних для актуалізації певної емоції в кінодискурсі. Вербальний профіль емоції в кінодискурсі визначається конфігурацією лексичних, лексико-граматичних і синтаксичних засобів, невербальний – набором фонаційних, кінесичних, мімічних засобів;

кінематографічний профіль, відповідно, уключає засоби нелінгвальної природи, властиві смислотворенню в кінодискурсі.

Для визначення моделей дискурсивної актуалізації емоцій потрібно виявити особливості профілювання вербальних, невербальних і кінематографічних семіотичних систем.

3.2.1. Вербальний профіль емоції гніву

Гнів у кінодискурсі актуалізовано за допомогою різнорівневих мовних і мовленнєвих засобів. Мовний рівень представлено лексичними й синтаксичними засобами, мовленнєвий – засобами дискурсивної репрезентації, які прямо або непрямо реалізують емоцію в кінодискурсі.

Лексичні засоби актуалізації гніву представлено лексемами різної частиномовної приналежності, які

– містять сему гніву у своїй семантичній структурі та називають емоцію гніву *rage, shock, outrage, annoyance, wrath, fury* тощо. У сцені з кінофільму «The Cable Guy» Чіп Дуглас, який працює кабельником, завів дружні стосунки зі Стівеном. Але ця дружба була занадто нав'язливою для Стівена. Спроба позбавитися дружніх відносин викликає лють у Чіпа. Його емоційний стан експліцитно реалізовано іменником на позначення гніву *wrath*:

CABLE GUY Well now I'm going to have to hurt you. I'm going to take away what you hold dearest in the world.

STEVEN (VO) I swear to God, if you touch –

CABLE GUY Could you hold on a second, I've got call waiting. It'll just be a sec.

He clicks over. Steven just sits there, waiting. Waiting some more. Then the Cable Guy clicks back.

CABLE GUY Sorry about that. Where was I? Oh yeah. You're going to feel my wrath (The Cable Guy).

– містять сему гніву у своїй семантичній структурі й описують емоцію гніву *irate, angry, outraged, furious, mad* тощо. Наприклад, Сем, котрий став приви́дом після смерті, намагається навчитися пересувати предмети та гнівається на іншого приви́да через невдачу. Його гнів актуалізовано дескриптивно:

SAM How do you focus?

GHOST I don't know how you focus! You just focus!

With surprising energy, the Ghost flicks a bottle cap and sends it shooting across the subway platform.

GHOST (continuing) It's all in the anger. You got ta direct it. You got ta channel it.

SAM I'm angry all the time. It doesn't do a thing (Ghost).

– містять сему негативної оцінки у своїй семантичній структурі й виражають емоцію гніву. Цю групу становлять вигуки, характерні для емоційно навантаженого стану суб'єкта мовлення: *arrgh, grr, huh, uh, for God's sake, Jesus Christ, oh Jesus*, як у наступному прикладі, де Вітті, представник мафії, описуючи свій стан психотерапевту Бену, виражає гнів:

Ben nods in encouragement.

SINDONE What kind of feelings?

VITTI I feel very angry, you know. Very, uh, enraged. Mad. Real mad (Analyse This).

До лексичних засобів імпліцитної реалізації гніву відносимо лексичні одиниці різної частиномовної приналежності із семою негативної оцінки, а саме: *loser, maniac, monster, idiot, fool, freak, stupid, crazy, idiotic, filthy, selfish, brute, ungrateful, foolishly* тощо; лайливі слова і вульгаризми *shit, fuck, bitch, nigger, bastard, pissant, bullshit, son of a bitch, prick, kike, turd, fag* тощо; прокльони *dammit, goddamned, hell, goddammit* тощо. Потрібно відзначити вживання лексичних засобів, які не актуалізують емоцію гніву, але слугують засобом інтенсифікації емоції. До них відносимо лексичні інтенсифікатори,

котрі маркують градуальний характер гніву: *so, such, very, really, too*. Розглянемо приклади:

DINNER JACKET Every second I am becoming more outnumbered.

VIRGIL (whispering) Who's this?

FRANK He said he got here first.

VIRGIL That's bullshit.

RUSTY Hey. Mouth.

VIRGIL This is our goddamned job!

He sounds as angry as a guy who's whispering can sound (Ocean's Twelve).

У наведеному прикладі Вірджіл, член злочинного угруповання, сердиться через претензії багатія, якого обібрали дванадцять поплічників Оушена. Його гнів актуалізовано вульгаризмами.

У наступному прикладі гнів Вітті, колишнього мафіозі, актуалізовано лексемою із семою негативної оцінки й вульгаризмом.

PATTY The pressure – it's awful. For instance, a lot of people think, now that you're out, you're going to try and take the family back from me. But I said, no, Paul would never do that. (smiling) By the way, how are Marie and the kids? Still in Ohio? In Shaker Heights? At 1356 Locust?

Vitti explodes, reaches across the counter and grabs her by the shoulders.

VITTI (enraged) You even go near them, you crazy bitch – (Analyse That).

Синтаксичний рівень репрезентації представлено засобами експресивного синтаксису, «предметом вивчення якого є лінгвістичні основи виразного мовлення» [3, с. 7]. Систему синтаксичних засобів вербалізації гніву в кінодискурсі становлять номінативні речення з негативно забарвленими лексичними одиницями; еліптичними реченнями, нерелевантними повторами, інвертованими й паралельними конструкціями, які, виконуючи експресивну функцію, непрямо реалізують емоцію.

Уживання номінативних речень слугує виокремленню емоційної інформації, як це проілюстровано в наступному прикладі, де Вел шаленіє від

гніву, викликаного небезпекою для життя. Його емоційний стан утілено номінативним реченням, що містить вульгаризм.

With vicious, powerful jerks the creature yanks his man mangled body down. The last thing we see is his foot, now folded back past his head, and he's gone. Val is wild with helpless anger.

VAL Son of a bitch! Son of a bitch! The floor bulges up in another place! A second creature! (Tremors).

Повтори окремих лексичних одиниць, словосполучень або речень слугують відокремленню смислового центру висловлення, підсилюючи інтенсивність емоції або сигналізуючи про емоційний стан персонажа, як відбувається в прикладі:

INT. MERCEDES-BENZ ML320 - CONTINUOUS Carolyn drives, her face resolute.

CAROLYN I refuse to be a victim. I refuse to be a victim. I refuse to be a victim... (angry) Lester, I have something I have to say to you... (American Beauty).

Інвертовані, паралельні, парцельовані, еліптичні конструкції надають висловленню емоційно-експресивного забарвлення, сприяючи виділенню певного елементу. Їх уживання є результатом сильних емоцій, що спонукають індивіда акцентувати увагу на важливій для нього інформації.

У сцені з кінофільму «Autumn In New York» Шарлотта дізнається, що її коханий велелюбний і готовий фліртувати з будь-якою жінкою. Вона розгнівана через його поведінку, що актуалізовано номінативними реченнями:

CHARLOTTE (exploding) HEY!

Her anger startles him. She skates over quickly and skids to an abrupt stop.

CHARLOTTE It's not! It's adult! It's revenge! And if you think it's bad not knowing what I did – well, it's even worse knowing exactly what you did! She turns and skates away (Autumn In New York).

У наступному прикладі гнів Віллі реалізовано парцельованим реченням. Він дізнається, що звинувачений у вбивстві Кроуфорд подав позов проти нього. Це викликає в нього сильне роздратування.

LOBRUTO Have you been home at all today, Willy?

Willy looks down at himself: he's unshaven, in the same rumpled clothes he wore to court yesterday. Exasperated:

WILLY No – I've been trying to get some-

LOBRUTO There's a court order out against you.

WILLY What?

LOBRUTO A restraining order (Fracture).

Мовленнєвий рівень репрезентації гніву представлений прямими експресивами, а також імперативними й питальними висловленнями, котрі непрямо реалізують експресивну функцію. У наступному прикладі власне експресиви представлені номінативними реченнями, що містять негативно забарвлену емотивну лексику.

SERAFINE Oh shit! He must have heard us. Gaston sees them, gives them the finger and tears off down the street.

ANDY Dammit! C'm on!

They run to Serafine's Vespa – the tires are slashed. Enraged, she kicks it over.

SERAFINE That bastard! Fuck! (An American Werewolf In Paris)

Непрямі експресиви представлені імперативними й питальними висловленнями. Типовим для актуалізації гніву є риторичне питання, прагматичне значення якого полягає в передачі несхвалення та/або недоцільності дій, думок, властивостей суб'єкта. Експресивна енергія риторичних питань виникає внаслідок протиріччя між синтаксичною формою та комунікативним змістом, що полягає в оцінюванні висловленого судження, а не у формально інформаційному запиті [60, с. 66]. Володіючи високим ступенем виразності, риторичне питання посилює негативний зміст,

прихований у висловленні. Для актуалізації гніву властиві спеціальні *wh*-питання, мета яких – емоційний запит про причини. Наприклад,

ANDY In an underground club? I'd like to see that.

He shoves the book in his back pocket. Serafine's emphatic.

SERAFINE I'm serious. There's nothing for you down there. It's dangerous.

ANDY Come on. I'm from New York – the "shoot me" state. Don't wait up.
He starts for the door, She spins him around by the sleeve.

SERAFINE (suddenly quite angry) What good can you do? Why are you being so fucking stupid? (An American Werewolf In Paris).

Характерною рисою мовлення суб'єкта в ситуації гніву є вживання питань-перепитувань як реактивних висловлень на спричинення суб'єкту страждань.

VITTI I feel very angry, you know. Very, uh, enraged. Mad. Real mad.

Thumbs up from Ben.

SINDONE So why you telling me?

VITTI Why am I telling you? Like you had nothing to do with it? (Analyse This).

Імперативні висловлення в комунікативній ситуації гніву відзначаються високою емоційною напруженістю й представлені наказовими реченнями у стверджувальній і заперечній формах, котрі реалізують бажання суб'єкта зупинити дії, що завдають йому страждань. Накази характеризуються вживанням граматичних та синтаксичних структур, властивих розмовному варіанту англійської мови.

HANA I don't know what that means.

CARAVAGGIO (shrugs) Ask him. Ask your saint who he is. Ask him who he's killed.

HANA (furious) Please don't creep around this house (The English Patient).

Наші дані про вербальний профіль емоції гнів у кінодискурсі узагальнено в табл. 3.3.

Табл. 3.3

Вербальний профіль емоції гнів у кінодискурсі

Рівень репрезентації	Засоби репрезентації
МОВНИЙ РІВЕНЬ	
Лексичний	• Лексеми – номінації емоції гніву різної частиномовної приналежності; • вигуки; • лайливі слова, словосполучення, вульгаризми; • лексичні одиниці різної частиномовної приналежності з семою негативної оцінки.
Синтаксичний	• Еліптичні речення; • номінативні речення; • інвертовані конструкції; • паралельні конструкції; • нерелевантні повтори; • парцеляція.
МОВЛЕННЄВИЙ РІВЕНЬ	
Дискурсивний	• Прямі експресиви; • непрямі експресиви.

Отже, вербальний профіль емоції гніву представлений засобами мовного й мовленнєвого рівнів. На мовному рівні для актуалізації гніву властиві лексеми – номінації емоції гніву різної частиномовної приналежності, вигуки, лайливі слова та вульгаризми, лексичні одиниці із семою негативної оцінки, лексичні засоби інтенсифікації, а також еліптичні й номінативні речення, інверсія та повтори. Засоби дискурсивної репрезентації гніву, що є елементами мовленнєвого рівня, представлені прямими експресивами, імперативними й питальними висловленнями, які непрямо реалізують експресивну функцію. Елементи мовного та мовленнєвого рівнів спільно залучені в процес конструювання емоції в кінодискурсі.

3.2.2. Невербальний профіль емоції гніву

Невербальні знаки актуалізації емоцій в кінодискурсі означають емоцію в тексті кіносценарію й у дієгетичному просторі кінофільму. У кіносценарії «невербальні знаки отримують лінгвальну інтерпретацію» [154, с. 37] в ремарках сценариста як «бажаний невербальний контекст персонажного дискурсу» [154, с. 38]. У кінофільмі персонажі реалізують емоцію на екрані за допомогою жестів, міміки, рухів тіла, змін голосу, погляду, вегетативних проявів. Тому наведений ілюстративний матеріал містить фрагменти кіносценарію та кінематографічний коментар щодо невербальних дій персонажів.

Невербальне утілення гніву в кінодискурсі ґрунтується на фізіологічних особливостях прояву емоції, пов'язаними з активізацією рухової діяльності людини. Очевидно, ці «психомоторні засоби використовуються для розрядки емоційної напруги, яка виникає в емоціогенних ситуаціях, ... а також і для того, щоб показати своє ставлення, почуття до тієї чи іншої людини, висловити свою емоційну оцінку того, що відбувається» [135, с. 42]. Невербальний профіль актуалізації гніву містить фонаційні, мімічні, кінесичні компоненти, а також вегетативні прояви.

Фонаційні компоненти актуалізації гніву реалізовано змінами в гучності голосу, у його силі й тону, темпові мовлення. Людина, яка відчуває гнів, підвищує голос, кричить або, навпаки, шепоче чи втрачає здатність говорити. Голосовий діапазон актуалізації гніву градує від найнижчого до найвищого: *irate whisper, cry, fierce shout, scream, shriek, yell, roar in anger, speechless with rage, can't articulate his anger*. Для дескрипції тону голосу суб'єкта в гніві, його фізичного й психічного стану в кіносценарію залучено прикметники та прислівники із семою гніву *angry, furious, outraged, irritable, cold, hard (voice, tone)* і дієслова, які акцентують увагу на змінах голосу в межах діапазону: *voice rises in anger, so outraged his voice gets loader, voice gets hard and cold*. Наприклад, у фільмі «Ghost» Сем відчуває гнів, коли бачить замовника свого вбивства й

колишнього колегу Карла. Його емоційний стан актуалізовано фонаційно – пронизливим криком:

Carl is on the street heading back to his car. Sam is beside him, yelling right into his face. He is screaming and cursing at the top of his lungs but Carl doesn't hear him.

SAM You fucker! You mother fucker! I had a life, Goddamn you. I had a life! (Ghost).

Зміни голосу суб'єкта є маркерами зміни комунікативної ситуації гніву залежно від інтенсивності передачі гніву та етапу розгортання ситуації гніву. Важливим просодичним засобом утілення гніву є короткочасне комунікативне мовчання, яке простежуємо коли суб'єкт відчуває сильне хвилювання, перебуваючи під впливом емоції гніву, як у такому прикладі:

KENNY – Jesus, Mary and Joseph. I told you how stupid it was to float the Lippman article! But you wouldn't listen to me. What if there hasn't been a coup at all? What if it's you two who invited that second letter by raising the possibility of a trade?

Bobby is speechless with rage (Thirteen Days).

Мімічні прояви гніву містять зміни погляду й рух очей; рухи губами та бровами, спотворення обличчя й вегетативні прояви. Гнів завжди супроводжується змінами в погляді. Зазвичай, людина фокусує погляд на об'єктові гніву, адресуючи йому своє висловлення. Для актуалізації гніву характерне розширення очних щілин і «виблискування очей», пов'язаних зі швидким рухом очних яблук [66, с. 81]. Очі людини, яка відчуває гнів, можуть бути широко розплющеними, виблискувати, інколи наливаються гнівом, зіниці розширені, у декого звужені [58]. К. Ізард відзначає, що погляд суб'єкта не обов'язково фіксовано на об'єкті гніву, він може його відвести, щоб знизити інтенсивність гнівної міміки [55].

Отже, до основних характеристик погляду можна віднести його фіксованість, блиск, рух очей. Семіотичне означування в кіносценарії погляду людини, котра відчуває гнів, відбувається за допомогою лексичних одиниць, які доповнюють нейтральне значення лексеми *look: a look of angry, fierce look, look angrily*. Фіксованість погляду реалізовується семантикою

відповідних дієслів (*stare, gaze*) або нейтральним дієсловом із зазначенням емоції (*eyes are locked to the road with fierce determination*). Блиск гнівного погляду може реалізовуватися дієсловом *glare*, що експлікує емоцію гніву. Очі зазвичай «палають» від гніву, а гнів є тією «речовиною», котра «переповнює» їх: *eyes are burning with anger, eyes grow wide, filled with anger*. Гнів може «осліпити» людину: *anger blinds you*. У наступному прикладі Сем, перебуваючи в себе вдома, бачить свого вбивцю, який намагається проникнути у квартиру, і відчуває лют, реалізовану поглядом:

Suddenly, there is a SOUND at the door. Sam's eyes shoot up. The door begins to open. Sam stands up. His face begins to tighten. We know instantly that something is wrong. His eyes fill with a fury we have not seen before. (Ghost)



У прикладі з кінофільму «Titanic» емоцію гніву, котру відчуває Роза, реалізовано лютим поглядом, адресованим стюарду.

ROSE Worse I'm afraid.

She shows him her engagement ring. A sizable diamond.

JACK Gawd look at that thing! You would have gone straight to the bottom.

They laugh together. A passing steward scowls at Jack, who is clearly not a first class passenger, but Rose just glares at him away (Titanic).

Іншим мімічним проявом гніву в кінодискурсі є характерні рухи губами, які зазвичай стискаються: *pressed her lips, clench the teeth*. Міцно стиснуті губи й зуби універсальний засіб актуалізації гніву. Такі мімічні особливості є результатом соціалізації і являють собою модифікацію вродженої мімічної реакції гніву, що полягає у вискалюванні зубів [55]. Намагання контролювати гнів виявляється в покусуванні губ (*he bites his lower lip in anger*), зменшення інтенсивності гніву може виражатися розслабленням щелеп (*jaw works forward in anger, jaw drops*). Гнів здатен спотворювати обличчя людини: змінюється форма рота, обличчя викривляється тощо: *he grimaces in anger, he grins in anger,*

face contorted with rage and anger. У наступному прикладі гнів реалізовано прикушуванням губ Сmekером, який роздратований діями напарника:

SMECKER (sighs) What's the body count?

Smecker is annoyed. He slaps Reuben semi-gently once on his exposed cheek. Reuben closes his eyes and holds even tighter.

SMECKER Uh, huh.

He bites his lower lip in anger and smack Reuben again on the same cheek, hard. Reuben jumps to a sitting position holding his cheek (The Boondock Saints).

Мімічні вегетативні прояви полягають у зміні кольору обличчя, що може червоніти або біліти: *flush with anger, pale with anger*. У наступному прикладі Вілкокс Хіллер розсердився через слова брата, у яких він зневажливо відгукується про жінку, котру Вілкокс кохав у дитинстві. Цей гнів реалізовано вегетативними проявами.

DAVE WILKIE (another little smile) She used to call me Mr. Right. Remember that, Buddy?

WILLCOX HILLYER (he is pale with anger) Yeah, I remember it.

Willcox picks up galley sheets, half turns away (Rambling Rose).

Гнів змушує людину рухатися часто хаотично й без певної мети, що зумовлює залучення кінесичних засобів для актуалізації гніву в кінодискурсі. Людина відчуває потребу в рухах для того, щоб дати розрядку гніву або спрямувати його на відповідний об'єкт. Як зазначає І. М. Колегаєва, удар є проявом гніву однієї людини стосовно іншої, що є фактом загальнолюдської поведінки, незалежно від цивілізаційних норм і приписів [67, с. 59]. Ілюстративний матеріал свідчить, що кінесичні прояви характерні на етапі, коли суб'єкт шукає «вихід» своєму гніву, що проявляється в активних рухах, агресивній дії в ставленні до об'єкта гніву або неживого об'єкта: *he jumps up in a total rage, enraged he doubles his speed, he slams the door, enraged he punches her in the stomach*. У наступному прикладі розлючений Сем нападає на свого кривдника.

Sam goes wild. He shoots at the man with all his might, attacking him unceasingly, but with no effect. His hands and feet pass right through him.



*SAM You motherfucking bastard!
What the hell are you doing here? What are you doing? (Ghost).*

Група кінесичних засобів уключає також вегетативні прояви гніву. Людина може пітніти від гніву, її трусить, її кров «кипить» або, навпаки, вона «замерзає»: *tremble with anger, shake head, hands shake, tremors of anger, sweating, convulsing, with blood boiling, frozen in anger*. Гнів може «переходити» з однієї частини тіла в іншу, спричиняючи конвульсії тіла: *anger jumps from the jaw into his shoulders and arms*. Значення гніву експлікується номінацією гніву або виводиться з контексту ситуації. Наприклад, Едлай Стівенсон, політичний діяч США періоду Карибської кризи, відчуває гнів, розмовляючи з послом Радянського Союзу. Його емоційний стан актуалізовано вегетативними проявами.

INT. U.N. SECURITY COUNCIL CHAMBERS – CONTINUOUS But Adlai's tremors are not tremors of fear. They are tremors of anger. His voice goes hard and cold.

ADLAI All right, sir. Let me ask you one simple question. Do you, Ambassador Zorin, deny that the U.S.S.R. has placed and is placing medium and intermediate range missiles and sites in Cuba? Yes or no – don't wait for the translation – yes or no? (Thirteen Days).

Отже, як свідчить аналіз ілюстративного матеріалу невербальний профіль емоції гніву представлено мімічними, фонаційними й кінесичними компонентами, які актуалізують гнів у кінодискурсі через апеляцію до фізіологічних і вегетативних проявів емоції.

Наші дані про невербальні засоби актуалізації гніву в кінодискурсі, що становлять невербальний профіль цієї емоції, відображено в табл. 3.4.

Табл. 3.4

Невербальний профіль емоції гніву

Компонент невербальної системи	Невербальний знак	Характеристика невербального знака
Мімічний	Погляд	• Направленість (зміни погляду/рух очей); • тип погляду (фокус на об'єкті гніву); • характер погляду (блиск, «палання»); • тривалість погляду (пильний).
	Обличчя	• Спотворення обличчя; • стискання губ; • вискалювання зубів; • покусування губ; • розслаблення щелеп; • нахмурювання брів; • зміна кольору (почервоніння/побіління).
Фонаційний	Голос	• зміни гучності (підвищення/крик/шепіт); • зміни тону (сердитий/лихий/холодний); • зміни темпу мовлення (швидкий).
	Значиме мовчання	• Короткочасна паузація; • короткочасне оніміння.
Кінесичний	Рухи тіла	• Агресивні рухи тіла; • конвульсивні рухи тіла ; • вегетативні прояви гніву – тремтіння, пітніння, відчуття холоду або жару.

3.3.3. Кінематографічний профіль емоції гніву

За допомогою кінематографічних засобів світ постає перед нами не хаотичним нагромадженням окремих предметів, а єдиною цілісною системою завдяки виявленню зв'язків між явищами й окремими елементами всередині кожного з них [39]. Авторській думці, яка перебуває в постійному русі, повинен бути знайдений образотворчо-звуковий еквівалент [39]. Звукотворчий кінообраз – це поліфонічне поєднання рядів – образотворчих і звукових [136], які, сполучаючись зі звуковим текстом, відеорядом та невербальними засобами, спроможні створювати емотивні смисли. До найбільш дієвих кінематографічних засобів актуалізації емоції гніву відносимо зміни плану, ракурс, звукові й світлові спецефекти.

Гнів як «сильна» емоція виступає центром уваги всієї мізансцени, і тому актуалізація емоції досягається використанням, передусім, залученням різних типів плану суб'єкта в момент переживання емоції. Для втілення гніву характерне вживання детального, крупного й середнього планів. Обличчя героя, показане крупним планом, виділяє та підкреслює його емоції. П. Уорд зазначає, що крупний план дає більше інформації, ніж загальний того самого об'єкта й емоційна його значимість крупного плану набагато більша [170, с. 162]. На думку Л. Кулешова, подвійні та потрійні знаки оклику в тексті кіносценарію сигналізують про зростаюче укрупнення планів і голосове й інтонаційне посилення [104, с. 331]. У наступному прикладі негативний емоційний стан персонажа фільму «Ghost» реалізовано фонаційно, мімічно та кінематографічно – укрупненням плану. Сем відчуває гнів через власну безпомічність урятувати Моллі від убивці Уїлла.

Willie grabs a bottle of wine from the nightstand and lies down. After a moment he reaches over and takes Molly's photo from the drawer. He studies it slowly. Sam stands



by the door in a state of motionless rage. There is nothing he can do.

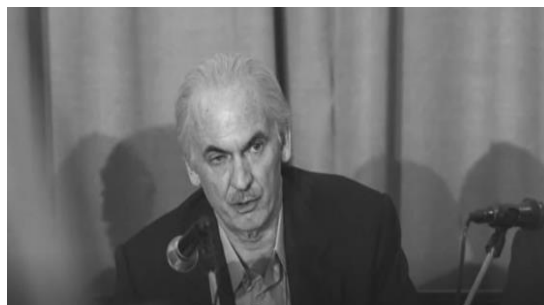
SAM (continuing) Stay away from her! @крупний план@ (Ghost).

Оскільки емоційний стан гніву вирізняється частотним залученням кінесичних невербальних засобів, одним із характерних типів плану для втілення гніву є середній план. Як відомо, він виділяє та акцентує особливості дії й стану персонажа, показуючи його в оточенні та взаємодії з частиною місця дії [104, с. 22]. Середній план уможливорює простежувати кінесичні прояви гніву. У наведеному прикладі заступник головного інженера ЧАЕС Дятлов відчуває гнів через звинувачення в неправильних діях під час аварії, що реалізовано середнім планом у поєднанні з мімічними й кінесичними проявами.

535 INT. TRIAL ROOM - DAY 535

CLOSE ON: Dyatlov. Hair thinner, moustache weaker... but in his eyes, the same burning anger. @середній план@

Legasov looks back from his board. Did he hear that right? (Chernobyl).



Ракурс – важливий елемент актуалізації гніву в кінодискурсі. За допомогою ракурсної зйомки у творців фільму з'являється можливість виокремити істотну рису героя, акцентувати увагу на важливому моменті оповідання, дати підказку для сприйняття тих моментів, котрі зі звичайного погляду не прочитуються [39]. Характерними типами ракурсу для актуалізації гніву є зйомка через плече, зйомка суб'єктивною камерою, боковий і нижній ракурси.

Зйомка через плече створює ефект домінування, оскільки під час зйомки такого типу застосовують ширококутовий об'єктив, за допомогою якого один комунікант на передньому плані здається більшим і вищим за іншого [157]. Такий прийом демонструє бажання героя в гніві домінувати в ситуації спілкування. Боковий ракурс використовують для посилення сприйняття глибинного смислу, закладеного в кадрі. Так досягається

реалізація природності емоції персонажа, а також створюється можливість для глядача відчувати себе присутнім у ситуації. Зйомка суб'єктивною камерою залучає глядача до переживання емоції, інтенсифікуючи актуалізацію гніву й даючи змогу побачити ситуацію очима персонажа. Нижній ракурс не є типовим у ситуаціях актуалізації гніву. Водночас, його застосування привертає увагу до емоційного стану персонажу, зазначає важливість гніву в певній комунікативній ситуації, надає йому більшої інтенсивності тощо.

Наступний приклад ілюструє використання ракурсу «зйомка через плече» для актуалізації гніву, коли скінхед Біллінгз замовив некошерну їжу в кошерному ресторані й розлютився, що йому відмовили. Ракурс «зйомка через плече» створює ефект його домінування в ситуації.

BILLINGS What the hell do you have?

FIRST WAITER That's what the menus are for.

He smiles. Billings glares. @зйомка через плече@



O.L. Roast beef and Swiss (Believer).

У сцені з кінофільму «Beautiful Boy» нижній ракурс ужито для актуалізації гніву. Девід розмовляє з колишньою дружиною про їхнього сина, який страждає від наркозалежності. Вони звинувачують один одного у хворобі сина, що викликає в Девіда гнів.

ON DAVID: his eyes like black saucers of rage. @нижній ракурс@ All of a sudden he flings his phone across the lawn, into the trees beyond the yard.

DAVID (CONT'D) FUCK (Beautiful Boy).



Світло є дієвим засобом створення емотивних смислів у кінофільмі, оскільки кадр – це, передусім, світло-тональна або світло-кольорова картина [39]. Використання світлових ефектів для реалізації емоції гніву включає залучення тьмяного світла й техніки світлотіні, що дають змогу втілити деструктивний характер емоції гніву. Обличчя героя в гніві ніби «розділене» світлом навпіл – на світлу та темну частини. Так реалізовано внутрішній стан суб'єкта гніву – темна сторона метафорично передає емоцію зі знаком мінус, реалізуючи метонімію **ТЕМРЯВА Є ГНІВ** і підкреслюючи негативний емоційний стан персонажа, світла – демонструє сподівання подолати перешкоди на шляху до гармонізації внутрішнього стану й відносин з комунікантом. Наприклад:

INT. PEUGEOT – MOVING – NIGHT Raymond bites his lip nervously as he drives. Julien finds the whole thing amusing. Daniel leans forward.

DANIEL (to Raymond) You know what makes a good get away driver? (controlled anger) Being able to get away!

RAYMOND You're always pointing out my negative qualities. My analyst says positive reinforcement is a much more productive way of relating with people.

JULIEN Fine. Raymond, we'd like to commend you on how well you fucked up tonight (Crime Spree).

Звукові ефекти, характерні для актуалізації гніву, уключають закадровий голос, закадрові/внутрішньокадрові шуми, драматичну паузу та дієгетичну/недієгетичну музику.

Закадрові й внутрішньокадрові шуми є засобом уточнення та інтенсифікації емоційного стану персонажа. У комунікативних ситуаціях гніву як закадрові шуми використовують звук грому, дощу, стукіт тощо. Ці шуми сприяють нарощенню напруги в мізансцені, створюють ритм подій. Внутрішньокадрові шуми зазвичай підсилюють реалістичність подій на екрані, наприклад стукіт приборів під час обіду, дзвін розбитого посуду тощо. Так, у сцені з кінофільму «Chernobyl» як внутрішньокадровий шум

протягом всієї сцени чути звук працюючої сигналізації, що інтенсифікує негативну емоцію.

BRAZHNİK What about the fire?

Dyatlov looks back at him. Annoyed. @звук сигналу про надзвичайну ситуацію@

DYATLOV Call the fire brigade (Chernobyl).

У наступному прикладі гнів реалізовано закадровим голосом персонажа, котрий коментує його дії й емоції:

Nick, now alone, pen in hand, writes furiously.

NICK (V.O.) @закадровий голос@ and I was him too, looking up and wondering... (Gatsby).

Музичне рішення може бути тотожним відеоряду або контрастним [39]. Музичні та екранні образи, входячи у взаємодію, спроможні створювати емотивні смисли, характеризуючи персонажів, відображаючи їхні відносини, і викликати емоційний відгук у глядачів. Актуалізація гніву може бути досягнута залученням дієгетичної й недієгетичної музики, що відрізняється своїм прагматично-функціональним потенціалом. Дієгетична музика звучить у кадрі, часто слугуючи причиною гніву персонажа, у той час як недієгетична, закадрова, відіграє емпатичну роль, акцентуючи та уточнюючи негативний емоційний смисл. Для актуалізації гніву характерною є музика, яку її дослідники описують за допомогою прикметників «хвилююча, поривчаста, енергійна, бентежна» [254, с. 100; 273]. Це досягається, якщо музика швидка за темпом, чітка за ритмом, низька за висотою тону, складна за гармонією й спадна за мелодикою [254, с. 100].

У сцені з кінофільма «Titanic» Кел Гоклі розлючений через зраду нареченої. Він намагається застрелити коханих Розу та Джека, переслідуючи їх. Нелінійна поривчаста недієгетична музика протягом усієї сцени інтенсифікує негативний емоційний стан чоловіка.

Hockley comes in and runs to the railing. Looking down he sees them locked in their embrace. Lovejoy comes up behind Cal and puts a restraining HAND on him, but Cal whips around, grabbing the pistol from Lovejoy's waistband in one cobra-fast move.



@недієгетична музика@

He RUNS along the rail and down the stairs. As he reaches the landing above them he raises the gun. SCREAMING in rage, he FIRES (Titanic).

Наші дані щодо кінематографічного профілю емоції гніву наведено в табл. 3.5.

Табл. 3.5

Кінематографічний профіль емоції гніву

Компонент кінематографічної семіотичної системи	Кінематографічний знак (засіб)
План	• крупний план
	• детальний план
	• середній план
Ракурс	• боковий ракурс
	• зйомка через плече
	• нижній ракурс
	• суб'єктивна камера
Світлові ефекти	• тьмяне світло
	• гра світла і тіні
Звукові ефекти	• закадровий голос
	• драматичне мовчання/пауза
	• внутрішньокадрові і закадрові шуми
	• дієгетична/недієгетична музика

Засоби кінематографічної семіотичної системи в поєднанні з вербальними й невербальними актуалізують емоцію гніву в кінодискурсі, здійснюючи певний вплив на емоційну сферу глядачів.

3.3. Моделі мультисеміозису емоції гніву в кінодискурсі

Актуалізація гніву відбувається за поєднання елементів семіотичних систем кінодискурсу, що є результатом взаємодії двох протилежних тенденцій прагнення до індивідуального розвитку кожної семіотичної системи й бажання до їх органічного поєднання. Це досягається різними конфігураціями семіотичних ресурсів:

А. Комбінаторний принцип зумовлений здатністю знаків кінодискурсу вступати у взаємодію задля утворення негативно-емотивного смислу, що сприяє утворенню три- та двокомпонентної моделей.

А.1. Трикомпонентна комбінаторна модель актуалізації гніву включає компоненти трьох семіотичних систем:

**[вербальний + невербальний + кінематографічний]
[V + NonV + Cin].**

Аналіз матеріалу дає змогу видокремити різновиди цієї моделі, що відрізняються взаємодією засобів, зазначених у профілях:

- вербальний компонент + фонаційний, мімічний компоненти + план, ракурс;
- вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс ;
- вербальний компонент + фонаційний, мімічний компоненти + план, світловий ефект;
- вербальний компонент + фонаційний, мімічний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект;
- вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, світловий ефект;

- вербальний компонент + мімічний компонент + план, ракурс;
- вербальний компонент + мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс.

Розглянемо різновиди трикомпонентної моделі у взаємодії елементів семіотичних систем.

➤ **Вербальний компонент + фонаційний, мімічний компоненти + план, ракурс.**

Приклад із кінофільму «Beautiful Boy» ілюструє залучення трикомпонентної конвергентної консикветної моделі для актуалізації емотивного смислу. Нік, 18-річний наркозалежний юнак, звинувачує свого батька Девіда Джеффа в тискові на нього, що змушує його приймати наркотики. Це обурює Девіда, який намагається допомогти юнакові подолати залежність. Гнів Девіда актуалізовано вербально, за допомогою засобів мовної репрезентації емотивного смислу – на лексичному рівні через лексему-вульгаризм і вигук, на синтаксичному – неповними реченнями й повтором, а також використанням засобів мовленнєвого рівня – експресивів; невербально – за допомогою фонаційного елементу (підвищеного голосу), мімічного елементу (спотвореного гнівом обличчя); кінематографічно (середнім планом Девіда і його боковим ракурсом).

And now David loses it. He not only panics, but becomes furious.

DAVID Oh, it's us? We're the problem? No!! #кричить#

Nic runs out.

EXT. DRIVEWAY, SHEFF HOUSE - DAY

David chases out after him.

DAVID You are the one who is doing it!!! You're the one causing it and you're the only one who can stop it and FUCKING solve it!!! #Кричить, обличчя спотворене від гніву# @середній план, боковий ракурс@ (Beautiful Boy).



➤ **Вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс.** Наступний приклад зображує сцену з фільму «Beautiful Boy» під час зустрічі Ніка й Девіда в кафе. Нік живе окремо від сім'ї та знову приймає наркотики. Він просить у батька гроші, обіцяючи повернути їх. Девід намагається вмовити сина повернутись до нормального життя, чим викликає гнів юнака. Нік звинувачує батька в спробі контролювати його життя. Гнів персонажа актуалізовано мовним і мовленнєвим рівнями репрезентації – лексемою-вульгаризмом, неповним реченням, експресивними висловленнями; невербальними компонентами: фонаційним компонентом – Нік надривно кричить, мімічним – у нього спотворене від гніву обличчя, кінесичним – він гнівно вказує на батька, звинувачуючи його у своїй хворобі. Кінематографічно гнів актуалізовано за допомогою середнього плану й ракурсу «зйомки через плече»:

DAVID Yeah? And who are you Nic?

NIC (defiant) This is me. Here. This is who I am. You don't like what you see? You know, the more I think about it, Mom should have gotten custody. Because you always



got to be fucking controlling everything all the time. @середній план@

DAVID Nic, you're allowed to be mad at me. I made mistakes. I wish I hadn't, but I did. But what you are saying right now... it doesn't make any sense.

NIC You're doing it right now!!! You are controlling me right now!!! #Нік кричить, його обличчя спотворене, протягує руки до батька# @зйомка через плече@

David stayed calm until now, but loses his cool here...

DAVID This is not you. This is not you Nic. This is the drugs talking. (Beautiful Boy).

➤ **Вербальний компонент + фонаційний, мімічний компоненти + план, світловий ефект.** У наступному прикладі емоцію гніву актуалізовано в сцені розмови Ніка і його дівчини Лорен, у якої передозування наркотиків.

Сцена відбувається біля машини Ніка, 18-річного юнака, котрий також наркозалежний. Лорен ледве не вмерла від передозування наркотиків – і лікар невідкладної допомоги наполягає на її негайній госпиталізації. Лорен відчуває страх перед лікарнею й наполегливо просить Ніка відвідувати її там. Наполегливість Лорен викликає гнів Ніка, який усвідомлює свою жалюгідність і трагічність ситуації. Його гнів актуалізовано трикомпонентною моделлю, де вербальний компонент представлено лексемою-вульгаризмом та квеситивним висловленням, невербальний – фонаційним елементом – підвищеним голосом, і мімічним елементом – спотвореним обличчям, кінематографічний компонент – тьмяним світлом і середнім планом персонажа.



Nic nods. Lauren is crying.

LAUREN I love you. Come get me, Nic.

NIC I love you too.

LAUREN Please come get me. You promise?

Nic gets angry.

NIC Yes I said I will! What do you fucking want from me? #підвищує голос, його обличчя спотворене# @середній план, тьмяне світло@

Nic can't look Lauren in the eyes. This is the end, but Lauren is too fucked up to see that. (Beautiful Boy).

➤ **Вербальний компонент + мімічний компонент + план, ракурс.**

Наступний приклад ілюструє актуалізацію гніву в сцені з кінофільму «Chernobyl», у якій Глухов, бригадир шахтарів, залучених для рятувальної роботи на Чорнобильській АЕС, звертається до начальника радіометричної служби Пікалова з проханням забезпечити шахтарів вентиляторами через високу температуру під землею. Пікалов відмовляється, аргументуючи це небезпекою для життя. Усе це викликає в Глухова роздратування, яке

реалізовано за допомогою вербального компонента – лексеми-вульгаризму *fucking* й еліптичних речень. Невербальний компонент представлено мімічними елементами – насупленими бровами та пильним незадоволеним поглядом. Середній план шахтаря й ракурс «зйомка через плече» реалізують кінематографічний компонент. Зйомка через плече залучає в ситуацію об'єкт гніву, дії якого слугують причиною емоції.

PIKALOV, issuing commands to his radiometrists, looks over to see: this short, angry miner MARCHING toward him.

GLUKHOV We need fans. Thirty or forty.

PIKALOV For what purpose?

GLUKHOV What do you mean? What purpose? To dig your fucking tunnel, what else? #У Глухова насуплени брови, він пильно дивиться на Пікалова# @середній план, зйомка через плече@



One of Pikalov's men reacts, angrily, but Glukhov jabs his finger in the air at the soldier. (Chernobyl).

➤ **Вербальний компонент + фонаційний, мімічний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект.** Сцена з кінофільму «Rambling Rose» містить ситуацію актуалізації гніву за допомогою трикомпонентної моделі. Батько сімейства містер Хіллер чує вночі підозрілі звуки боротьби у дворі свого будинку. Вийшовши на ганок, він бачить бійку двох молодиків, розуміючи, що це відбувається через його служницю Розу. Хіллер обурений, що це відбувається на його подвір'ї й погрожує молодим людям зброєю. Гнів актуалізовано лексемами-вульгаризмами *hell, goddamn*, підвищеним голосом, спотвореним гнівом обличчям – у нього насуплени брови та сердитий погляд. Кінематографічно гнів реалізовано середнім планом, боковим ракурсом і недієгетичною нелінійною музикою.

EXT. BACK PORCH – NIGHT

CUT TO a shot from the POV of the children, on Daddy on the back porch as the lights blaze on. He wears his bathrobe and has a big shotgun in his hands. Now he speaks in a loud, clear and very angry voice.

DADDY All right, I have got a Parker shotgun here and it is loaded and the trigger is cocked and wherever you birds are and whatever you are doing you



had better get the hell out of here goddamned quick! #підвищений голос, насуплені брови, сердитий погляд# @середній план, боковий ракурс, недісгетична музика@ (Rambling Rose).

➤ **Вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, світловий ефект.** Наступний приклад ілюструє вживання трикомпонентної моделі, де актуалізація гніву відбувається послідовним залученням елементів усіх семіотичних систем: Нік збирається залишити свою родину, яка здогадується, що він знову став уживати наркотики. Його батько Девід і мачуха Карен намагаються зупинити юнака, що викликає в нього гнів. Він раптово шаленіє й звинувачує рідних у своїх проблемах. Гнів реалізовано послідовним комбінуванням елементів вербальної, невербальної та кінематографічної семіотичної систем: 1) вербальний компонент представлено вульгаризмами, вигуками й експресивними висловленнями; 2) невербальний – підвищеним голосом Ніка – він кричить на Карен, свою мачуху, потім – на батька; у нього спотворене від гніву обличчя; він агресивно відштовхує батька, який намагається його зупинити; 3) кінематографічний компонент представлений тьмяним світлом під час розмови Ніка з Карен, ракурсом «зйомка через плече»; середнім планом. Зазначені компоненти взаємодіють, створюючи смислові комбінації, надаючи динамічного та інтенсивного характеру актуалізації гніву.

This makes Nic freak out.

NIC (*screaming*) *I don't want your fucking help. Don't you understand that? No you don't? Jesus Christ, what the fuck is wrong with you then, huh? What the hell is wrong with you people? #спотворене обличчя# @тьмяне світло, зйомка через плече, середній план@*



Very aggressively he pushes David away.

NIC (CONT'D) *You people suffocate me!! You fucking suffocate me!!*
(Beautiful Boy).

➤ **Вербальний компонент + мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс.** У сцені з кінофільму «Chernobyl» лікар Ветрова, яка лікує чоловіка Людмили від променевої хвороби, робить Людмилі зауваження щодо її тривалого перебування в палаті чоловіка, що небезпечно для здоров'я жінки. Це викликає гнів Людмили, оскільки її чоловік не може обходитися без сторонньої допомоги. Людмила сердито розмахує руками, звинувачуючи персонал лікарні у бездіяльності. Гнів актуалізовано трикомпонентною моделлю, де вербальний компонент представлено нерелевантними повторами, неповними реченнями й інтерогативними висловленнями, котрі непрямо реалізують емоційний стан мовця. Невербальний компонент представлено мімічно (обличчям, спотвореним гнівом) і кінесично (хаотичними рухами руками). Кінематографічний компонент уключає середній план, що дає змогу прослідкувати жести персонажа й боковим ракурсом, що уможливорює зображення об'єкта гніву в кадрі.

VETROVA *Have you been here this whole time?*

LYUDMILLA *No one said I should leave.*

VETROVA *I did. Thirty minutes, I said!*



LYUDMILLA (anger) Well where have you been? When he's in pain? When his sores stick to his gown? When he soils himself five times a night – I've been taking care of him. Where have you been? #обличчя спотворене від гніву, Людмила розмахує руками# @ середній план, боковий ракурс@ (Chernobyl).

A.2. Двокомпонентна комбінаторна модель уключає елементи невербальної й кінематографічної систем, що підкреслює спрямованість на утілення емоцій у кінодискурсі. Гнів може бути актуалізовано

[невербально + кінематографічно]

[NonV + C].

Двокомпонентна модель актуалізації гніву в кінодискурсі включає такі чотирнадцять різновидів взаємодії семіотичних елементів:

- мімічний компонент + план;
- мімічний компонент + план, ракурс;
- мімічний компонент + план, світловий ефект;
- мімічний, кінесичний компоненти + план;
- мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс;
- мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект;
- мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект;
- мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект, світловий ефект;
- фонаційний, мімічний компоненти + план;
- фонаційний, мімічний компоненти + план, ракурс;
- фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект;
- фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план;
- фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс;
- фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект.

Розглянемо особливості актуалізації гніву різновидами двокомпонентної моделі.

➤ **Мімічний компонент + план.** Цей різновид двокомпонентної моделі реалізовано в сцені з кінофільма «Chernobyl», коли члени урядової комісії з ліквідації наслідків аварії на ЧАЕС Борис Щербина й Валерій Легасов намагаються переконати працівників Чорнобильської АЕС у необхідності спуститися під палаючий реактор і відкрити шлюзовий вентиль. Але працівники не погоджуються, аргументуючи це смертельною небезпекою. Це викликає роздратування Щербини, що актуалізовано комбінацією мімічних елементів (насуплених брів і пильного погляду) і кінематографічного (середнього плану його обличчя).

PLANT EMPLOYEE You don't need an exact number to know if it will kill us. But you won't even tell us that. So why should we do this? For what? 400 rubles?

SHCHERBINA You'll do it because it must be done.

Shcherbina slowly rises. Fixes his gaze on the men. His old gaze. His old anger and determination. The Ukrainian bull. #насуплені брови, пильний погляд# @середній план@



SHCHERBINA You'll do it because no one else can, and if you don't, millions will die. And if you tell me that's not enough, I won't believe you (Chernobyl).

➤ **Мімічний компонент + план, світловий ефект.** У сцені з фільму «Chernobyl» лікар Ветрова, яка лікує чоловіка Людмили від променевої хвороби, застає молоду жінку в палаті її чоловіка. Вона сердиться через це, оскільки це небезпечно для Людмили. Емоційний стан лікаря актуалізовано за допомогою мімічного елементу (заплющених очей) і компонентів кінематографічної системи (середнього плану й тьмяного світла).

LYUDMILLA *Please. It won't be much longer. (can barely say it) I don't want him to die alone.*

Vetrova closes her eyes. Angry at herself for this. Angry that this is happening at all. @середній план, тьмяне світло@
Then:



VETROVA *Stay on the other side of the plastic. Or I will have you removed by security (Chernobyl).*

➤ **Мімічний компонент + план, ракурс.** У сцені з кінофільму «Chernobyl» відбувається невеликий конфлікт між Валерієм Легасовим, заступником директора Інституту атомної енергії і членом урядової комісії з ліквідації катастрофи в Чорнобилі, та Борисом Щербиною, заступником Голови Ради Міністрів СРСР, який був головою урядової комісії з ліквідації наслідків аварії. Легасов, котрий усвідомлював, що зона зараження цезієм від аварії на ЧАЕС є набагато більшою, ніж повідомлялось в офіційній версії, звинувачує партійних функціонерів у невігластві. Борис Щербіна, зі свого боку, обурений цим звинуваченням. Його негативний емоційний стан реалізовано мімічно (насуплені брови, пильний погляд і міцно стиснуті губи). Середній план і зйомка через плече синхронно актуалізують емоцію гніву.

LEGASOV (*disbelief*) *Forgive me. Maybe I've spent too much time in my lab. Or maybe I'm stupid. But is this really how it all works? An uninformed, arbitrary decision that will cost who knows how many lives is made by some apparatchik? Some career Party man?*



SHCHERBINA (angered) *I am a career Party man. You should mind your tone, Comrade Legasov.* #насуплені брови, пильний погляд, міцно стиснуті губи# @середній план, зйомка через плече@ (Chernobyl).

➤ **Мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект.** У наступному прикладі проілюстровано актуалізацію гніву в сцені з кінофільму «Ghost», коли Сем зустрів іншого привида в потязі електрички, який був розлючений, вважаючи Сема своїм конкурентом. Його обличчя спотворене від люті, він агресивно поводить, намагаючись виштовхнути Сема з потягу. Недієгетична музика інтенсифікує негативну емоцію персонажа.

With unholy fury the New Ghost charges into Sam. #спотворене обличчя, агресивні рухи# @середній план, недієгетична музика@ The attack is so unexpected and ferocious that Sam has no



sense of how to defend himself. With unexpected power, the Ghost grabs hold of him and slams him into the subway door. Sam's head plows right through it (Ghost).

➤ **Мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс.** У сцені з кінофільму «Chernobyl» директор заводу Брюханов розлютився через невдалі випробування, проведені заступником головного інженера Дятловим. Заходячи в кабінет, він сердито дивиться на інженера, роздратовано розмахує руками, його хода швидка й нервова. Середній план і боковий ракурс уможливляють реалізацію гніву мімічним і кінесичним компонентами.

A simple room with a large oval conference table. Eighteen chairs. A few phones. On the walls, maps, schematics and emergency procedure posters. Bryukhanov sees Dyatlov waiting for them in the room.



#сердито дивиться на Дятлова, робить різкі рухи руками, швидко й нервово заходить у кімнату# @середній план, боковий ракурс@

BRYUKHANOV (pissed off) I take it the safety test was a failure?

Bryukhanov sits at the head of the table. Fomin takes a chair next to him – his sidekick – and scowls at Dyatlov (Chernobyl).

➤ **Мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект.** Зазначений різновид реалізований у сцені з фільму «Ghost», коли Сем, перебуваючи в безтілесному стані привида, відчуває гнів до свого колишнього друга Карла через його зраду й загрозу життю його дружини. Користуючись своїм специфічним станом, Сем нападає на Карла, завдаючи йому нищівних ударів. Гнів Сема реалізовано мімічно (його напруженим обличчям) і кінесично (агресивними рухами). Кінематографічний аспект актуалізації гніву в наведеній вище сцені включає середній план Сема, ракурс «зйомка через плече» та недієгетичну різку музику.

In a wild explosive fury, #напружене люте обличчя# @крупний план, зйомка через плече, недієгетична різка музика@ Sam charges at Carl and smashes at his gun.



The weapon flies out of Carl's hand. Empowered by an anger we have not seen before, Sam smashes into Carl with a violent force. Carl's body careens into walls and floorboards. Wiring snaps. Two-by-fours crack (Ghost).

➤ **Фонаційний, мімічний компоненти + план.** Сцена з кінофільму «Fifth Element» ілюструє залучення мімічного компонента (сердитого погляду спідлоба) та фонаційного (сердитого голосу), які поєднано з крупним планом обличчя персонажа. Дівчина-інопланетянка Лілу перебуває у групі науковців-землян, які проводять дослідження ДНК П'ятого Елементу. Лілу налякана атмосферою наукового центру, відчуваючи ворожість до людей. Спроба вчених тримати Лілу в полоні викликає у неї гнів.

GIRL (angrily) Teno akta chataman assin-omekta! #сердито говорить, звертаючись до генерала Манро, дивиться на нього сердито спідлоба# @крупний план@



Munro smiles safely behind his plate

glass window.

MUNRO (with a smile) You're gonna have to learn to communicate better than that angel if you want out (Fifth Element).

➤ **Фонаційний, мімічний компоненти + план, ракурс.** Сцена з кінофільму «Beautiful Boy» відбувається в автомобілі Девіда, коли він привозить сина, 18-річного Ніка, у реабілітаційний центр. Хлопець намагається вмовити батька відмовитися від цієї ідеї. Але Девід усвідомлює, що не зможе самотійно допомогти сину подолати наркозалежність і переконує Ніка звернутися до лікарів. Це викликає гнів хлопця, який агресивно кричить на батька. Крупний план акцентує увагу на емоційному стані хлопця. Боковий ракурс дає змогу зобразити об'єкт гніву – батька Ніка.

David looks at Nic, feels for him.

DAVID Let's just go inside.

NIC No.

DAVID They are professionals. Let's just listen to what they have to say.

In a split-second Nic just changes and becomes angry and aggressive. He screams out of frustration.

NIC Look I'm 18! You can't force me.
#спотворене обличчя, агресивно кричить#
@середній план, боковий ракурс@



David is taken aback. Nic's right, he no longer has a legal right to force Nic into rehab.

DAVID This got out of hand, right? Don't you think? Come on.

NIC Okay. I'm doing it for you (Beautiful Boy).

➤ **Фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект.** Наступний приклад ілюструє сцену розмови Девіда Шеффа зі своїм 18-річним сином Ніком, який лікувався від наркотичної залежності. Девід підозрює, що Нік знову почав уживати наркотики. Грубість Ніка, його небажання спілкуватися викликають обурення Девіда. Його гнів

актуалізовано підвищеним голосом, напруженою позою (він нахилився уперед, звертаючись до Ніка) і мімічним компонентом (Девід сердито нахмурих брови, дивлячись на хлопця). Зазначені вище компоненти невербальної семіотичної системи утворюють комбінацію з компонентами кінематографічної системи: середнім планом персонажа, що дає змогу простежити мімічні й кінесичні елементи; зйомкою через плече, яка уможливорює розміщення в кадрі об'єкта гніву, і звуковим ефектом (паузою, що підкреслює драматичність моменту).

David examines him.

DAVID Are you high right now?

NIC What the fu... No... fuck you.

David is boiling.

DAVID Fuck you? Don't talk to me that way. (a beat) Are you high right now?



#підвищив голос, нахилився вперед, нахмурих брови, сердито дивлячись на Ніка# @середній план, зйомка через плече @

NIC No.

DAVID You're not using right now? Are you using??

NIC No Dad. I'm not fucking high right now!

DAVID OK (Beautiful Boy).

➤ **Фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс.** У сцені з фантастичного фільму «Fifth Element» Корбен, який урятував дівчину-інопланетянку Лілу з полону земних учених, намагається фліртувати з нею. Дівчина агресивно відкидає його залицяння. Вона спрямовує на Корбена зброю й звертається до нього, підвищуючи голос, що свідчить про негативну емоцію, котру вона відчуває. Невербальні компоненти утворюють комбінацію з середнім планом персонажа та ракурсом «зйомка через плече».

Korben gently kisses the girl's cheeks, but she doesn't respond. He looks around then kisses her on the lips. The girl's eyes snap open. When Korben straightens up he discovers his own gun jammed under his chin. #Лілу сердито

дивиться на Корбена, спрямовує зброю# @середній план, зйомка через плече@

GIRL (angry) Eto Akta Gamat!
#підвищує голос#

KORBEN (embarrassed) I'm sorry,
it's just that... I was told to wake you up gently, so I figured... (Fifth Element).



➤ **Фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план.**
Зазначену модель реалізовано в сцені з фільму «Beautiful Boy», коли Девід Шефф зустрічається в кафе зі своїм сином Ніком. Юнак просить у батька гроші – і Девід розуміє, що це для купівлі наркотиків. Він намагається вмовити хлопця повернутися додому й розпочати лікування, але це викликає в Ніка гнів. Син звинувачує батька в спробі контролювати його життя. Для актуалізації гніву залучено комбінацію підвищеного голосу, спотвореного гнівом обличчя, напруженої пози Ніка і його зйомки середнім планом.

Nic gets mad.

NIC I understand why I do things. It doesn't make me any different. I'm attracted to craziness and you're just embarrassed because I was like this amazing thing, like your special creation or



something, and you don't like who I am now. #підвищує голос, агресивно нахилиється до батька, його обличчя спотворене# @середній план@

David looks at Nic... wondering where Nic is heading... (Beautiful Boy).

➤ **Фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект.** У сцені з кінофільму «Titanic» Роза розлютилася через неможливість самотійно вирішувати свою долю й необхідність перебувати серед людей, які викликають у неї зневагу. Вона у відчаї вирішує здійснити самогубство та розгнівано біжить по



палубі. Роза голосно плаче, її обличчя спотворене, вона агресивно відштовхує людей, яких зустрічає на шляху. Кінематографічно негативну емоцію інтенсифіковано нелінійною переривчастою недієгетичною музикою й середнім планом, що акцентує увагу на її хаотичних агресивних рухах.

EXT. A DECK PROMENADE, AFT – NIGHT

Rose runs along the B deck promenade. She is dishevelled, her hair flying. She is crying, her cheeks streaked with tears. But also angry, furious! @середній план, недієгетична музика@ Shaking with emotions she doesn't understand... hatred, self-hatred, desperation. A strolling couple watch her pass. Shocked at the emotional display in public (Titanic).

➤ **Мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект, світловий ефект.** У сцені з кінофільму «Fracture» Нанелі, офіцер поліції, приїхав у будинок Кроуфорда на виклик про вбивство дружини останнього – Дженіфер. Кроуфорд знав, що Нанелі був коханцем його дружини, і в розмові з ним допустив непристойні натяки на цей зв'язок, чим викликав гнів офіцера. Нанелі втратив контроль над собою від люті та почав бійку з Кроуфордом, опираючись поліцейським, які намагалися його зупинити. Емоційний стан Нанелі актуалізовано невербально (за допомогою агресивних рухів тіла й спотвореного від гніву обличчя), й кінематографічно (за допомогою різкої, нелінійної музики та гри світла й тіні, що інтенсифікувало негативну емоцію).

Nunally turns and lunges up, smashing a fist into Crawford's face. Crawford reels backward with Nunally – the two of them falling with Nunally on top, beating Crawford furiously, cursing – as SWAT COPS burst in, grabbing Nunally, dragging him back – knocking into PARAMEDICS trying to get to Jennifer – Nunally kicking, flailing, spitting at Crawford – who's put face-down on the floor, to get cuffed. Nunally pulls free from the SWAT cops, distraught, angry – going to retrieve his gun and shove it in his shoulder – holster, struggling to regain control.



#спотворене обличчя, агресивні рухи# @середній план, недієгетична музика, гра світла й тіні@ (Fracture).

➤ **Мімічний, кінесичний компоненти + план.** У сцені з кінофільму «Chernobyl» відбувається суд над заступником головного інженера з експлуатації Чорнобильської АЕС Анатолієм Дятловим. Під час засідання Валерій Легасов вступає в суперечку з Дятловим, що викликає роздратування Андрія Степашина, прокурора у справі Дятлова. Його емоційний стан актуалізовано нахмуреними бровами, невдоволеним напруженим обличчям. Він роздратовано встає й робить зауваження Легасову. Середній план уможливорює прослідкувати мімічні та кінесичні елементи.

DYATLOV I wasn't in the room when they raised the power.

LEGASOV If you weren't in the room, then where were you?

Stepashin rises. Annoyed. At Legasov.



#роздратовано встає, нахмурює брови, його обличчя напружене# @середній план@

STEPASHIN Comrade Legasov, you are a witness, not a prosecutor. I will ask the questions here.

Legasov backs off. Chastened. Of course. This is a show. Play your role and no other (Chernobyl).

Частотні характеристики різновидів три- й двокомпонентної моделі дає змогу виявити найбільш типові для актуалізації гніву в англomовному кінодискурсі: фонаційний, мімічний компонент + план (12,2 %); мімічний компонент + план (11 %); мімічний компонент + план, ракурс (8,8 %); фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план (6,8 %) (додаток Б.1). Це дає підставу зробити висновок, що обличчя, голос і рухи тіла є найбільш репрезентативними елементами актуалізації гніву в кінодискурсі. Відповідно візуальний та акустичний модуси однаково залучені в процес емотивного смислотворення. Серед засобів кінематографічної семіотичної системи

найбільш частотними є план і ракурс, перший акцентує увагу на обличчі суб'єкта гніву, у той час як другий – на агресивних рухах людини, спрямованих на об'єкт гніву. Залучення елементів вербальної семіотичної системи пов'язано переважно із використанням вульгаризмів і неповних речень.

Б. Паритетна/непаритетна модель, виділена на основі принципу промінантності, демонструє рівнозначне залучення різносистемних елементів для актуалізації гніву або кількісне превалювання елементів певної семіотичної системи.

Б.1. Паритетна модель характеризується залученням різносистемних елементів, які рівною мірою слугують означуванню гніву.

У прикладі з кінофільму «Chernobyl» для паритетної актуалізації гніву вжито різновид фонаційний, мімічний компоненти + план, ракурс із рівнозначним залученням компонентів невербальної й кінематографічної семіотичних систем. У наведеній сцені відбувається телефонна розмова між М. Горбачовим, генеральним секретарем КПРС, і представниками урядової комісії з розслідування вибуху на ЧАЕС Б. Щербиною та В. Легасовим. Легасов насмілюється просити Горбачова про створення 30-кілометрової зони відчуження, що не збігається з партійною політикою замовчування наслідків вибуху. Щербина намагається завадити Легасову повідомити Горбачову всю трагічну інформації, яка йому неприємна. Горбачов роздратований необхідністю вирішувати це питання й апелює до рішення іншого члена Президії Верховної Ради КПРС Рижкова. Його негативний емоційний стан актуалізовано паритетною комбінацією невербальних елементів (роздратованого голосу, насуплених брів) і кінематографічних елементів (крупного плану та бокового ракурсу).

*LEGASOV Yes. I wanted to address the 30 kilometer exclusion zone –
Shcherbina reacts. What does Legasov think he's doing?*

GORBACHEV What exclusion zone? Is that Legasov? What are you – ?

SHCHERBINA (jumping in quickly) Minor details, General Secretary. Premier Ryzhkov has determined that –

GORBACHEV (angry) If he determined, then he determined. #нідвищений голос, нахмурені брови# @середній план, боковий ракурс@ (Chernobyl).



У наступному прикладі гнів актуалізовано паритетною двокомпонентною моделлю «мімічний компонент + план» у сцені з кінофільму «Fracture». Віллі, звільнений з посади прокурора через програну справу Кроуфорда, збирається поїхати з міста. Його керівник Лобруто жалкує через таке рішення й намагається переконати Віллі залишитися. Той сердиться через свою невдачу, що реалізовано мімічно (через сердитий погляд, міцно стиснуті губи та нахмурені брови) і кінематографічно (середнім планом).

LOBRUTO You belong in a courtroom.

Willy packs, thinking about that. Shakes his head.

WILLY I need to – get to know myself better.



LOBRUTO You're a good lawyer. All this may have even made you a better lawyer. Don't waste it.

Willy turns on him – angry, confused, bitter: #сердитий погляд, міцно стиснути губи й нахмурені брови# @середній план@

WILLY I didn't just lose a case! I let a man get away with murder.

Lobruoto nods. Respecting his pain. Shrugs, accepts the decision, with regret (Fracture).

Б.2. Непаритетна модель характеризується превалюванням компонентів однієї з трьох семіотичних систем.

Наступний приклад ілюструє непаритетне вживання невербальних і кінематографічних компонентів у сцені з кінофільму «Beautiful Boy», де гнів актуалізовано різновидом фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти – план, ракурс. Девід Шефф розмовляє з представником реабілітаційного центру, у якому лікується від наркозалежності його син Нік. Юнак самовільно залишив центр, що дуже засмутило Девіда. Його гнів викликаний відмовою центру нести відповідальність за долю Ніка. Гнів актуалізовано послідовно фонаційним елементом (підвищеним сердитим голосом), мімічним (сердитим обличчям із нахмуреними бровами), кінесичним (різкими рухами тіла, Девід кидає слухавку), а також кінематографічними елементами (середнім планом, боковим ракурсом).

DIRECTOR (O.S.) You should think of this as part of the process. Relapse is a part of recovery.

DAVID Relapse is part of recovery?

DIRECTOR (O.S.) It's part of Nic's learning process.

DAVID That's... that's like saying crashing is part of pilot training.

DIRECTOR (O.S.) Look, he'll be back. Probably really quick.

DAVID Is somebody out looking for him? #підвищений сердитий голос, сердите обличчя# @боковий ракурс@

DIRECTOR (O.S.) It's not our responsibility once he leaves the facility. But he's welcome to come back.

Of course. David hangs up angry. #Девід кидає слухавку# @середній план@ (Beautiful Boy).



Наступний приклад ілюструє ситуацію домінування кінематографічних засобів актуалізації гніву у двокомпонентній моделі різновиду мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект.

Простежуємо актуалізацію гніву, який переживає Людмила, коли її разом з іншими жителями міста не пускають до близьких у лікарню після

пожежі на Чорнобильській АЕС. Її обличчя спотворене від емоції, вона агресивно штовхає військових і людей із натовпу, намагаючись увійти в лікарню, де перебуває її чоловік. Кінематографічний компонент реалізовує негативну емоцію поєднанням середнього плану її обличчя, боковим ракурсом і звуковими ефектами (недієгетичною музикою й закадровими шумами – вигуками розгніваних людей із натовпу), що інтенсифікує актуалізацію негативної емоції персонажа.

A MOB of angry people are yelling and pleading with: A LINE OF MILITARY POLICE, some with guns, some holding clubs.

HOSPITAL SOLDIER We are at capacity. Please disperse!

LYUDMILLA is JOSTLED by the crowd. Near the front, the soldiers physically PUSH people back. #обличчя Людмили спотворене від гніву, вона агресивно штовхає міліціонерів і людей із натовпу# @середній план, боковий ракурс, недієгетична музика, вигуки розсерджених людей@. There's a SURGE of movement from behind her... the soldiers PUSH back... and in the chaos, she SLIPS past them... FALLS... ...then gets up and RUNS into the hospital. (Chernobyl).



Отже, серед моделей актуалізації гніву відзначаємо домінування непаритетних моделей (62 %) над паритетними (38 %). Непаритетні моделі характеризуються превалюванням елементів невербальної семіотичної системи. Елементи кінематографічної системи представлені значно меншою кількістю, у той час як непаритетні з домінуванням елементів вербальної семіотичної системи є нетиповими для актуалізації гніву.

В. Конвергентна/дивергентна модель

Третю групу моделей виокремлено на основі якісного принципу. Вона включає комбінацію елементів семіотичних систем, які або актуалізують однаковий емоційний смисл, доповнюють й інтенсифікують його, тобто є

конвергентними, або, навпаки, вступають у певне протиріччя, що слугує засобом зменшення інтенсивності емоції і є дивергентними.

В.1. Дивергентну модель, за нашими даними, простежуємо в комунікативних ситуаціях, коли персонаж кінофільму хоче приховати емоцію гніву, що інтендовано в текстах кіносценарію, або автори фільму намагаються применшити інтенсивність негативної емоції персонажа.

Аналіз ілюстративного матеріалу свідчить, що створенню дивергентного смислу слугують фонаційні, мімічні, кінесичні компоненти, а також звукові ефекти. Розглянемо приклади, які ілюструють дивергентний характер комбінації різносистемних семіотичних засобів:

Актуалізація гніву в наступному прикладі відбувається різновидом «фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект». Він зображує сцену з кінофільму «Beautiful Boy», у якій Девід Шефф згадує дитинство свого сина Ніка. Хлопчик болісно переживав розлучення батьків. Тому Нік сердиться, коли він змушений залишати батька й летіти до матері в інший штат, що й відбувається в сцені з кінофільму. Хлопчик мовчить у відповідь на запитання батька, його поза (нахилена голова) та міміка (сердите обличчя) актуалізують його емоційний стан. Розмову батька й дитини супроводжує пісня «Beautiful Boy» у виконанні Джона Леннона, яка своєю ліричною мелодикою сприяє зменшенню інтенсивності гніву.

A Delta flight attendant is waiting while David is saying goodbye to Nic. Other UNACCOMPANIED MINORS start to board.



David kneels to say goodbye to Nic.

Nic is sulking. The song softens in the background. #У Ніка сердито нахилена голова, він не бажає розмовляти з батьком# @крупний план, недісгетична музика@

DAVID Can I get a hug?

Nic shakes his head. #Сердито киває головою, відмовляючись від обіймів#

DAVID (CONT'D) What, no? No hug? Why not?

Indeed, no hug. #Мовчить, голова нахилена#

DAVID (CONT'D) Are you mad at me? Cos you have to go?

An angry yes. The music fades. #сердито киває головою# (@середній план, боковий ракурс@

DAVID OK. But you'll be happy to see your tommy, right? (Beautiful Boy).

У наступному прикладі визначаємо дивергентне вживання фонаційного й кінесичного елементів у різновиді фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план». Нік, який щойно пройшов реабілітацію від наркозалежності, повернувся додому пізно ввечері. Його батько Девід був знервований через неможливість зателефонувати йому. Не довіряючи словам сина, батько пропонує йому пройти тест на вживання наркотиків. Нік відчуває гнів через недовіру батька, але приховує це й змушує себе підкоритись. У цій сцені гнів актуалізовано за допомогою кінесичних елементів (рухів тіла – долоні міцно стиснуті й напружена поза), а також елементів кінематографічної системи (середнього плану, який уможливорює прослідкувати кінесичний елемент). Дивергентність досягається за допомогою фонаційного елементу – мовчання Ніка, у подальшому спокійного голосу й мімічного елементу – спокійного обличчя, коли Нік, після опанування себе, не висловлює протесту проти слів батька та спокійно погоджується здати аналіз.

David puts his book down.

DAVID No phone?

NIC My cell was dead.

DAVID (hates to ask) Would you be OK to do a drug test?



Nic becomes silent and angry too, but swallows his pride. #Нік напружено мовчить, його руки міцно стиснуті, поза напружена# (@середній план@

NIC Yeah. Sure dad. #спокійний голос, спокійне обличчя#

David stands up, goes to the kitchen, takes a plastic cup, gives it to Nic. (Beautiful Boy).

У наступному прикладі створенню дивергентного смислу слугує кінесичний компонент у різновиді «мімічний, кінесичний компонент + план, ракурс». Уляна Хом'юк, фізик-ядерник, яку залучено в групу дослідників причини вибуху на ЧАЕС, намагається взяти в архіві документи про реактори такого типу, як у Чорнобилі. Її списком зацікавився співробітник КДБ, що викликає гнів Хом'юк. Її гнів актуалізований пильним незадоволеним поглядом, який вона намагається приховати нахилиючи голову так, щоб співробітник КДБ не побачив його. Кінематографічний аспект реалізовано середнім планом, що дає змогу простежувати мімічний і кінесичний елементи, та боковим ракурсом персонажа.

THE AGENT – has a BLACK PENCIL in his hand. Whoever he's called is giving him instructions. He swipes the pencil across her list. #сердитий пильний погляд Уляни# @середній план, боковий ракурс@ Once...



twice... three times...Khomyuk holds her anger in. #нахилиє голову, приховуючи погляд# The agent finally hangs up. Walks back to the librarian. Puts the piece of paper down. Every single request has been CROSSED OUT except for one (Chernobyl).

У наступному прикладі з кінофільму «Chernobyl» засобом дивергентності слугує фонаційний компонент. Уляна Хом'юк, фізик-ядерник, переконує академіка Легасова розказати правду про причину вибуху на ЧАЕС на конференції у Відні. Борис Щербина, заступник голови Ради Міністрів СРСР і голова урядової комісії з розслідування причини аварії, обурений пропозицією Хом'юк. Але він намагається приховати свій гнів, звертаючись до Легасова й переконуючи його не підтримувати Хом'юк, а домовлятися із КДБ. Негативний емоційний стан Щербини актуалізовано за

допомогою мімічних елементів – насуплених брів, невдоволеного сердитого погляду. Він підвищує голос, розмовляючи з Хом'юк. Водночас Щербина намагається приховати свій гнів, що в подальшому реалізовано фонаційним елементом (спокійним голосом), коли Щербина звертається до Легасова. У тексті кіносценарію гнів вербалізовано словосполученням *swallows his anger*, що реалізує метафору ГНІВ Є РЕЧОВИНА:

KHOMYUK There are 16 RBMK reactors running right now in the Soviet Union. We have to fix them, and the only way to make that happen is to go public. In Vienna, in the West, and force the Central Committee to take action.

SHCHERBINA What you are proposing is that Legasov humiliate a nation that is obsessed with not being humiliated. #насуплені брови, невдоволений сердитий погляд, підвищений голос# @середній план@



Shcherbina swallows his anger. Then, to Legasov: #насуплені брови, незадоволений сердитий погляд, спокійний голос# @середній план@



SHCHERBINA We can make a deal with the KGB. You leave this information out in Vienna, and they quietly allow us to fix the remaining reactors (Chernobyl).

В.2. Конвергентна модель уключає елементи, що спільно актуалізують емоцію гніву.

Наступний приклад ілюструє конвергентну модель різновиду фонаційний, мімічний компоненти + план, ракурс: Девід Шефф приїжджає в центр реабілітації наркозалежних, де проходить лікування його син Нік. Хлопець намагається пояснити батькові причини, які спонукали його вживати наркотики: він боявся розчарувати батька. Девід ображений і розсерджений через звинувачення сина, оскільки він намагався побудувати з

ним дружні відносини. У розмові, яка набула емоційного характеру, Девід перебиває Ніка й у гніві кричить на сина. Його емоційний стан реалізовано невербально (підвищенням голосу та гримасою гніву), яка спотворює обличчя, а також кінематографічно (боковим ракурсом і середнім планом його обличчя).

NIC I feel like you're just always disappointed in me. You're disappointed I don't go to college, you're...

...but this makes David really angry. #Кричить на Ніка, його брови нахмурені, обличчя спотворене гнівом# @крупний план, боковий ракурс@

DAVID Well can you blame me? Not too long ago you were reading and you were writing and you were on the waterpolo team. And look at us now! This isn't us. This is not who we are! (Beautiful Boy).



Кількісні підрахунки свідчать, що конвергентна модель значно переважає (82 %) дивергентні моделі, що свідчить про тенденцію до конструювання гніву рівнозначними елементами семіотичних систем. Дивергентна модель, зі свого боку, спроможна реалізувати додаткові відтінки емотивного смислу: слугувати зменшенню інтенсивності емоції або демонструвати інтенцію на приховання цієї емоції у контексті ситуації. Аналіз ілюстративного матеріалу дає підставу зробити висновок про більш значну роль елементів невербальної семіотичної системи у створенні дивергентних моделей актуалізації гніву. Кінематографічну семіотичну систему представлено недієгетичною музикою, яка контрастує з емоційним станом персонажа.

Г. Синхронна/консеквентна модель, виділена з позиції динаміки актуалізації емоції на екрані, демонструє одночасне або послідовне залучення різносистемних елементів для актуалізації суму. Одночасне/синхронне вживання елементів надає емоції більш інтенсивного

характеру, у той час як послідовне/консеквентне – акцентує увагу на динамічному аспект комунікативної ситуації гніву.

Г.1. Характерною особливістю **синхронної моделі** є одночасне залучення різносистемних елементів у процесі актуалізації емоції в дискурсі. Розглянемо приклад різновиду синхронної моделі фонаційний, мімічний компоненти + план, ракур». Так, у сцені з фільму «Fracture» Віллі, який є прокурором, і Нанелі, слідчий поліції, обговорюють справу Кроуфорда, котру Віллі програв у суді через неповні свідчення Нанелі. Нанелі приховав свій зв'язок із дружиною Кроуфорда, яку той застрелив. Віллі намагається зрозуміти мотиви вчинку Нанелі й засуджує його, що спричиняє гнів останнього. Негативний емоційний стан Нанелі реалізовано одночасним поєднанням фонаційного елементу (підвищеного голосу), мімічного (незадоволенням обличчям) і кінематографічного (крупного плану і бокового ракурсу персонажа).

WILLY Did you get the feeling she had rules because she had done it before? With other guys?

NUNALLY No. I don't know. Maybe. (Thinking, remembering:) No. It was all just this...crazy thing. For both of us. It was... real. You know? We didn't expect that, when we started. We didn't know where it was going. I had cheated so many times, I was numb - but she was ...new. And she made me feel like there was - some chance. To change. We were scared. It was like we were afraid to go forward, but we couldn't go back. (Beat) You always think you have time. To work it out. Or make things right. (Angry) What was I supposed to do ?!

WILLY You were supposed to tell me!

NUNALLY I'm married! I have kids!
#підвищує голос, незадоволене обличчя#
@крупний план, боковий ракурс@ (Fracture).



Г.2. Консеквентна модель містить різносистемні семіотичні елементи, поєднання яких для актуалізації негативної емоції відбувається в їх певній послідовності. Це сприяє динамічності й інтенсифікації негативної емоцій. Розглянемо приклад трикомпонентної консеквентної моделі різновиду вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, голосовий ефект у сцені з кінофільму «Chernobyl».

Борис Щербина, заступник голови Ради Міністрів СРСР, який очолює комісію з ліквідації наслідків аварії на ЧАЕС, телефонує керівництву з вимогою надати ліквідаторам потрібну техніку зарубіжного виробництва. Відмова керівництва звертатися за допомогою до інших країн, що, відповідно, зводить усі зусилля ліквідаторів нанівець, викликає в Щербини лють. Його негативний емоційний стан актуалізовано послідовною комбінацією елементів трьох семіотичних систем. Вербальний компонент представлено непрямыми директивами й синтаксично незавершеним реченням, невербальний компонент реалізовано послідовністю фонаційних, мімічних і кінесичних елементів, кінематографічний – послідовною зміною плану, ракурсу й залучення голосових ефектів. Послідовність комбінації засобів семіотичних систем є такою: вербальне мовлення, підвищений голос і спотворене обличчя комбіновано з крупним планом обличчя персонажа й боковим ракурсом, у подальшому залучено вербальне мовлення та позакадровий голос персонажа, у наступному кадрі емоцію актуалізовано за допомогою агресивних рухів Щербини, коли він у гніві намагається розбити телефон, що поєднано з його середнім планом. Вирішальною фазою актуалізації емоції є зображення почервонілого від люті обличчя Щербини з вираженими очима й нахмуреними бровами в комбінації з його середнім планом.



The sound of something TOPPLING. Then a STOMPING noise. Legasov lights his cigarette. He looks over and sees: A SOLDIER, standing nearby. Frightened at the noise and anger coming from inside that trailer.

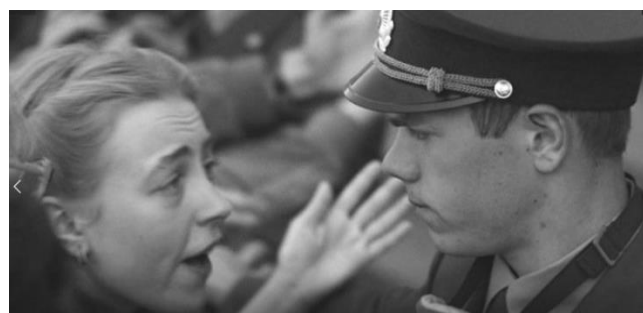
SHCHERBINA (O.S) #кричить, обличчя спотворене# @крупний план, боковий ракурс@ YOU THINK I CARE? I'M A DEAD MAN! TELL RYZHKOV! TELL LIGACHEV! TELL GORBACHEV! TELL THEM! @закадровий голос@ TELL

Then the sounds of PLASTIC being battered... the sad clinking of a damaged BELL... and... WHAM. #Почервоніле, спотворене обличчя, агресивно намагається розбити телефон# @середній план@ The trailer door gets KICKED OPEN, and Shcherbina emerges, red-faced. #Почервоніле обличчя, виражені очі# @середній план@ (Chernobyl).

Наступний приклад ілюструє комунікативну ситуацію колективного гніву в сцені з кінофільму «Chernobyl». Для консеквентної актуалізації негативної емоції залучено двокомпонентний різновид фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект.

Жителі міста отримали повідомлення про пожежу на атомній станції й дізналися про велику кількість постраждалих від аварії, що змушує їх зібратися біля лікарні. Люди хвилюються за життя й здоров'я своїх близьких, не маючи ніякої інформації про їхній стан. Але військові мають

наказ не пропускати мирних жителів до рідних у лікарню, що викликає обурення людей. Колективний гнів реалізовано невербально й кінематографічно. Невербальний компонент представлений фонаційним елементом – криками обурених людей, кінесичним – їх агресивними рухами, спрямованими на військових, у подальшому невербальний компонент доповнений мімічним: у людей насуплені брови, широко розплющені очі, їхні обличчя спотворені від люті. Елементи кінематографічної системи містять дальній план, що демонструє гнів розлюченого натовпу, і ракурс натовпу людей, представлений прийомом «суб'єктивна камера». У подальшому дальній план змінюється на крупний план людей, які переживають негативний емоційний стан, що поєднаний із боковим ракурсом. Ситуацію супроводжує тиха тривожна недієгетична музика, що надає негативній емоції більш інтенсивного характеру.



212 EXT. HOSPITAL FRONT DOORS – CONTINUOUS 212

*A MOB of angry people are yelling and pleading with: #крики людей#
@дальній план, зйомка суб'єктивною камерою@*

*A LINE OF MILITARY POLICE, some with guns, some holding clubs. –
#спотворені обличчя, агресивні рухи# @крупний план, боковий ракурс,
недієгетична музика@*

HOSPITAL SOLDIER We are at capacity. Please disperse! (Chernobyl).

Кількісний аналіз свідчить, що 58 % прикладів містять синхронну модель, 42 % – консеквентну модель актуалізації гніву, що свідчить про їх майже паритетне використання в кінодискурсі. Домінування синхронної моделі, очевидно, пов'язане з великим емоційним потенціалом одночасного комбінування різносистемних семіотичних засобів, що втілює імпульсивний

характер гніву. Поширеність консеквентної моделі зумовлена фізіологічними характеристиками гніву, пов'язаними, в першу чергу, з сильним емоційним напруженням особи в процесі переживання гніву, що супроводжується руховим збудженням, агресивними тенденціями й потребою дії.

Отже, для актуалізації гніву найбільш поширеними є двокомпонентні конвергентні непаритетні моделі; емоцію гніву також актуалізують синхронні та консеквентні моделі, які практично однаковою мірою представлено в англomовному кінодискурсі.

Висновки до розділу 3

1. Емоцію гніву визначено як сильний емоційний стан суб'єкта, викликаний малефективними діями об'єкта, які спричиняють бажання відплати, що проявляється у спричиненні фізичної або моральної шкоди об'єкту гніву.

2. Аналіз лексикографічного матеріалу засвідчує, що семантичний простір концепту ГНІВ структурований ЛСП із домінантою, представленою іменем концепту – полісемантичною лексемою *anger* із семантичними розширеннями, утвореними значенням іменника й об'єднаними у дві групи: 1) група, поєднана гіперсемою «лють», уключає значення «інтенсивний емоційний стан невдоволення»; 2) група, об'єднана гіперсемою «роздратування», уключає значення «відчуття незначного гніву, викликане дратівливими діями».

3. ЛСП «Anger» інтегровано архісемою «гнів» і диференційовано двома гіперсемами, кожна з яких об'єднує декілька розширень, утворюючи радіально-ланцюжкові мікрополя «Rage» й «Annoyance», які структуровано за принципом центр–периферія та мотивовано центральним членом. До складу мікрополя «Rage» входять два розширення, мотивовані відповідними семами – розширення «Fury» і «Madness». Мікрополе «Annoyance» уключає

два розширення «Exasperation» та «Vexation», мотивовані відповідними семами.

4. Концептуальні метафори й метонімії ГНІВУ ґрунтуються на фізіологічних, психологічних і поведінкових проявах емоцій, що демонструє утілеснений характер емоції на екрані. У художньому кінодискурсі метафорична та метонімічна концептуалізація ГНІВУ здійснюється засобами вербальної, невербальної й кінематографічної семіотичних систем за участі візуального та аудіального модусів.

5. Актуалізація гніву в кінодискурсі відбувається за допомогою різнорівневих мовних і мовленнєвих засобів, які спроможні експліцитно чи імпліцитно реалізувати негативну емоцію. Лексичні засоби актуалізації гніву представлені лексемами різної частиномовної приналежності, які містять сему гніву в семантичній структурі, а також лексичними одиницями, що містять сему негативної оцінки у своїй семантичній структурі й імпліцитно реалізують гнів, лайливими словами, словосполученнями, вульгаризмами, фразеологічними зворотами з негативним оцінним значенням. Синтаксичні засоби вербалізації гніву в кінодискурсі представлені неповними реченнями: еліптичними, номінативними, парцельованими реченнями; зміною порядку слів – інвертованими конструкціями; залученням пошукових пауз. Мовленнєвий рівень представлений власне експресивами, які актуалізують ставлення мовця до стану речей як такого, що викликає гнів, а також непрямыми директивами й квеситивами. Елементи мовного та мовленнєвого рівнів спільно залучені в процес конструювання емоції в кінодискурсі.

Невербальний профіль емоції гніву представлений мімічними, кінесичними та фонаційними компонентами, які актуалізують гнів у кінодискурсі через апеляцію до тілесних і вегетативних проявів емоції.

Серед кінематографічних засобів актуалізації гніву виділяємо план (детальний, крупний, середній), ракурс (боковий, нижній, зйомка через плече, суб'єктивна камера), звукові (закадровий голос, закадрові/внутрішньокадрові шуми, драматичне мовчання/пауза,

дієгетична/недієгетична музика) і світлові ефекти (тьмяне світло, гра світла й тіні).

6. Мультимодальна актуалізація гніву представлена вісьмома моделями. Частотні характеристики різновидів три- та двокомпонентної моделі дають змогу виявити чотири найбільш типові різновиди актуалізації гніву в англomовному кінодискурсі:

- фонаційний, мімічний компоненти + план;
- мімічний компонент + план;
- мімічний компонент + план, ракурс;
- фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план.

Відповідно, обличчя, голос і рухи тіла є найбільш репрезентативними елементами актуалізації гніву в кінодискурсі, де візуальний та акустичний модуси однаково залучені в процес емотивного смислотворення. Серед засобів кінематографічної семіотичної системи найбільш частотним є план і ракурс, перший акцентує увагу на обличчі суб'єкта гніву, у той час як другий – на агресивних рухах людини, спрямованих на об'єкт гніву.

Серед моделей актуалізації гніву відзначаємо домінування непаритетних моделей (62 %) над паритетними (38 %). Непаритетні моделі характеризуються превалюванням елементів невербальної семіотичної системи.

Кількісні підрахунки свідчать, що конвергентна модель значно переважає (82 %) дивергентні, що свідчить про тенденцію до конструювання гніву рівнозначними елементами семіотичних систем. Дивергентна модель, зі свого боку, спроможна реалізувати додаткові відтінки емотивного смислу: слугувати зменшенню інтенсивності емоції або демонструвати інтенцію на приховання цієї емоції в контексті ситуації. Аналіз ілюстративного матеріалу дає змогу виокремити такі елементи семіотичних систем, які слугують створенню дивергентних моделей: фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти, а також звуковий ефект. Отже, простежено більш значну роль елементів невербальної семіотичної системи у створенні дивергентних

моделей. Кінематографічна семіотична система представлена недієгетичної музикою, яка контрастує з емоційним станом персонажа. Вживання синхронної та консеквентної моделей є практично рівнозначним: 58 % прикладів містять синхронну модель, 42 % – консеквентну.

Отже, для актуалізації гніву найбільш типовими є двокомпонентні непаритетні конвергентні синхронні/консеквентні моделі.

Основні положення цього розділу відображені у таких публікаціях автора: [80; 84; 93; 98; 99; 100; 308; 310].

РОЗДІЛ 4

КОГНІТИВНО-КОМУНІКАТИВНИЙ І СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ СТРАХУ

4.1. Концептуальні ознаки СТРАХУ

Концепт емоції СТРАХ витлумачують як інформаційний згусток, сформований у результаті пізнання індивідом внутрішніх і зовнішніх проявів страху [22, с. 185]. Окремі складники цього концепту узагальнюють розуміння цих проявів, будучи актуалізовані вербальними, невербальними й кінематографічними засобами в кінодискурсі, де перше притаманне для поняттєво-ціннісного, останнє – образного складника концепту.

Поняттєво-ціннісний складник концепту емоції СТРАХ. СТРАХ ґрунтується на емотивному сприйнятті ситуації й одночасно – її оцінці. «Першопричиною появи страху є фізичне або ментальне сприйняття певного стану речей, яке категоризується свідомістю як небезпечна ситуація. При цьому спостерігаються повністю або частково усвідомлені та контрольовані дії й мовні реакції суб'єкта на небезпеку: адаптація до навколишніх умов, боротьба або, навпаки, підпорядкування емоційному переживанню з наступними негативними чи позитивними для індивіда наслідками» [22, с. 186]. Семантичний простір номінацій СТРАХУ включає прямі номінації різної частиномовної приналежності, номінації різновидів денотата СТРАХ, а також лексичні одиниці, які номінують різні концептуальні ознаки СТРАХУ залежно від контексту та комунікативної ситуації.

За результатами аналізу лексикографічних джерел [426; 437; 438; 442; 430; 431; 432; 435; 440; 445], концепт СТРАХ вербалізований іменником *fear*, прикметником *fearful*, дієсловом *fear* і прислівником *fearfully* та їх похідними. Ці лексеми концептуалізують СТРАХ шляхом узагальнення ознак стану особи (*fearful*), рис характеру (*fearless*), негативної оцінки (*fearsome*) та манери поведінки (*fearable*) [22, с. 188].

Словникові дефініції номінацій концепту розкривають не лише логіко-предметний зміст, але й відображають усталений у свідомості образ поняття. Утім лексичні значення лексем різних частин мови дещо відмінні. Так, іменник *fear* містить п'ять сем: 1) дуже неприємне або тривожне почуття, спричинене передчуттям чи усвідомленням небезпеки; 2) стан, позначений почуттям небезпеки; 3) почуття занепокоєння чи побоювання; 4) причина тривоги або побоювання; 5) глибоке благоговіння й побожність.

Дієслово *fear* містить три семи: 1) боятись (когось чи чогось) як імовірно небезпечного, болісного чи загрозливого; 2) відчувати тривогу чи побоювання; 3) мати шанобливий трепет.

Прикметник *fearful* містить чотири семи: 1) наляканий; 2) лячний, повний страху; 3) жахливий; 4) дуже поганий.

Прислівник *fearful* містить дві семи: 1) тривожно, із побоюванням; 2) надзвичайно, жахливо.

З усіх наведених лексем іменнику *fear* притаманна найбільша повнота значень, що дає підстави вважати його іменем концепту.

Поняттєвий зміст концепту емоції СТРАХ розкривають словникові дефініції іменника *fear*: які виділяють ознаки негативної оцінки (*unpleasant, bad*) емоційного стану особи (*frightened, worried, anxiety and agitation*), мотивованості емоції негативними подіями/явищами (*something dangerous, painful, bad, danger, evil, pain*), часовою невизначеністю (*is happening or might happen, the presence or nearness*):

- *an unpleasant emotion or thought that you have when you are frightened or worried by something dangerous, painful, or bad that is happening or might happen* [432];
- *a feeling of anxiety and agitation caused by the presence or nearness of danger, evil, pain, etc.; timidity; dread; terror; fright; apprehension* [444].

Дефініційний аналіз дає підставу виокремити родову й видові ознаки концепту емоції СТРАХ. Родовою виступає онтологічна категоріальна ознака «емоція» або «почуття» (*emotion or feeling*), котра узагальнює денотативне

значення лексем, що утворюють номінативний простір. Видові ознаки слугують для конкретизації значення лексеми *fear* і розглядаються нами як прототипові. Серед видових ознак виокремлюємо:

- аксіологічну ознаку – «негативна оцінка» (*an unpleasant emotion or thought, the bad feeling that you have when you are in danger, when something bad might happen*) – страх для суб'єкта є неприємним відчуттям, він пов'язаний з імовірною небезпекою, що викликає в суб'єкта негативну оцінку цієї емоції;
- каузативну ознаку – «причина емоції» (*you are frightened or worried by something dangerous, painful, or bad that is happening or might happen, caused by the presence or nearness of danger, evil, pain, etc.; timidity; dread; terror; fright; apprehension, when you are afraid or worried that something bad is going to happen*) – причиною страху є усвідомлення реальної або ймовірної небезпеки життю чи благополуччю суб'єкта;
- статичну ознаку – «стан» (*you are frightened or worried, you are afraid or worried, anxiety and agitation*) – суб'єкт страху відчуває сильне хвилювання, переляк, збудження, пов'язане з відчуттям небезпеки;
- евентологічну ознаку – «імовірність події» (*that is happening or might happen, when something bad might happen, something bad is going to happen*) – наявність цієї ознаки в семантичній структурі лексеми *fear* свідчить про перспективну спрямованість цієї емоції, коли страх сигналізує про ймовірну malefактивну для суб'єкта дію;
- ідентифікаційну ознаку – «суб'єкт емоції» – людина в стані страху зосереджена на своїх почуттях.

Отже, страх визначаємо як негативний емоційний стан суб'єкта, викликаний реальною чи ймовірною malefактивною для суб'єкта дією (загрозою) і спрямований на мобілізацію зусиль для запобігання шкоди, що з вірогідністю може бути спричинена людині.

Лексико-семантичне поле «Fear». Аналіз лексикографічного матеріалу засвідчує, що номінативний простір концепту СТРАХ

структурований ЛСП із домінантою, представленою іменем концепту – полісемантичною лексемою *fear* із семантичними розширеннями, утвореними значенням іменника й об'єднаними у три групи:

1) група, об'єднана гіперсемою «переляк», уключає значення «дуже неприємне або тривожне почуття, спричинене наявністю чи неминучістю небезпеки»;

2) група, об'єднана гіперсемою «тривожне почуття, занепокоєння», уключає значення «неприємне почуття побоювання в очікуванні неминучої події»;

3) група, об'єднана гіперсемою «благоговійний страх», уключає значення «побожної поваги, поєднаної зі страхом».

Значення лексеми *fear* є сукупністю значень її основних синонімів, виокремлених за допомогою компонентного аналізу: *agitation, affright, alarm, angst, anxiety, apprehension, apprehensiveness, awe, consternation, creeps, dismay, disquiet, disquietude, disturbance, dread, fearfulness, frenzy, fright, funk, foreboding, heebie-jeebies, horror, hysteria, jitters, misgiving, mistrust, nervousness, panic, perturbation, premonition, presage, presentiment, phobia, qualm, scare, shock, shivers, terror, trepidation, trepidity, unease, uneasiness* [426; 430; 431; 437; 438; 442; 430; 431; 432; 435; 440; 443; 445] тощо з відповідними дериватами.

ЛСП «Fear» інтегровано єдиною архісемою «страх» і диференційовано трьома гіперсемами, кожна з яких об'єднує декілька розширень, утворюючи три радіально-ланцюжкові мікрополя «Fright», «Anxiety» й «Awe», які організовані за принципом центр–периферія, мотивовані центральним членом і відрізняються за кількістю подальших розширень.

Мікрополе «Fright» умотивоване гіперсемою «відчуття сильного страху, викликане передчуттям небезпеки» та містить лексичні одиниці *affright, alarm, apprehension, apprehensiveness, chill, creeps, dread, fear, foreboding, fright, frisson, heebie-jeebies, horror, hysteria, jitters, panic, quiver,*

scare, shivers, shock, terror, trepidation, тощо. До складу мікрополя входять два розширення «Scare» й «Alarm», мотивовані відповідними семами:

- розширення «Scare» умотивоване семою «непереборне раптове відчуття страху». До його складу входять номінації неконтрольованого, раптового, сильного відчуття страху, викликаного небезпекою: *affright, fear, horror, jitters, panic, scare, shiver, shock, shivers, tremble, quiver* тощо;
- розширення «Alarm» містить когнітивні ознаки, поєднані семою «раптовий і сильний страх, що виникає внаслідок усвідомлення небезпеки» й утворює синонімічний ряд – *alarm, apprehension, apprehensiveness, consternation, dismay, dread, fear, foreboding, premonition, presage, presentiment, trepidation, trepidity* тощо. У межах цього розширення виокремлюємо два синонімічні ряди, утворені відповідними диференційними ознаками:

- страх як результат передчуття небезпеки *alarm, consternation, dismay, dread*;
- погане передчуття *apprehensiveness, apprehension, foreboding, dread, trepidity, premonition, presage, presentiment, trepidation, trepidity* тощо.

Мікрополе «Anxiety» умотивоване гіперсемою «почуття занепокоєння з приводу неминучої події» (*an uncomfortable feeling of nervousness or worry about something that is happening or might happen in the future* [430]) і утворює синонімічний ряд *angst, anxiety, disquiet, disquietude, dread, fear, heebie-jeebies, unease, uneasiness, jitters, misgiving, nervousness, phobia, qualm, worry*. До складу мікрополя входить розширення «Worry», мотивоване відповідною семою:

- когнітивні ознаки розширення «Worry» поєднані семою «відчуття занепокоєння» та подані лексемами *anxiety, apprehension, disturbance, disquiet, disquietude, dread, fearfulness, unease, uneasiness, worry, nervousness*. Лексеми цього ряду апелюють до емоції страху через акцентування уваги на стані побоювання, пов'язаному з відчуттям занепокоєння, тривоги різного характеру.

Мікрополе «Awe» акцентує увагу на комбінаторному характері емоції страху й містить лексеми, які поєднують почуття страху та поваги (*great fear mingled with respect* [443] – *awe, dread, fear, reverence, veneration* тощо. Здатність до комбінаторики емоцій у лексичному значенні підтверджує припущення психологів про те, що за слабкої й середньої інтенсивності страх часто взаємодіє з позитивними та негативними емоціями [56, с. 243].

Окремі розширення мікрополів частково накладаються одне на одне, утворюючи зони перетинів і переходів (див. рис. 4.1).

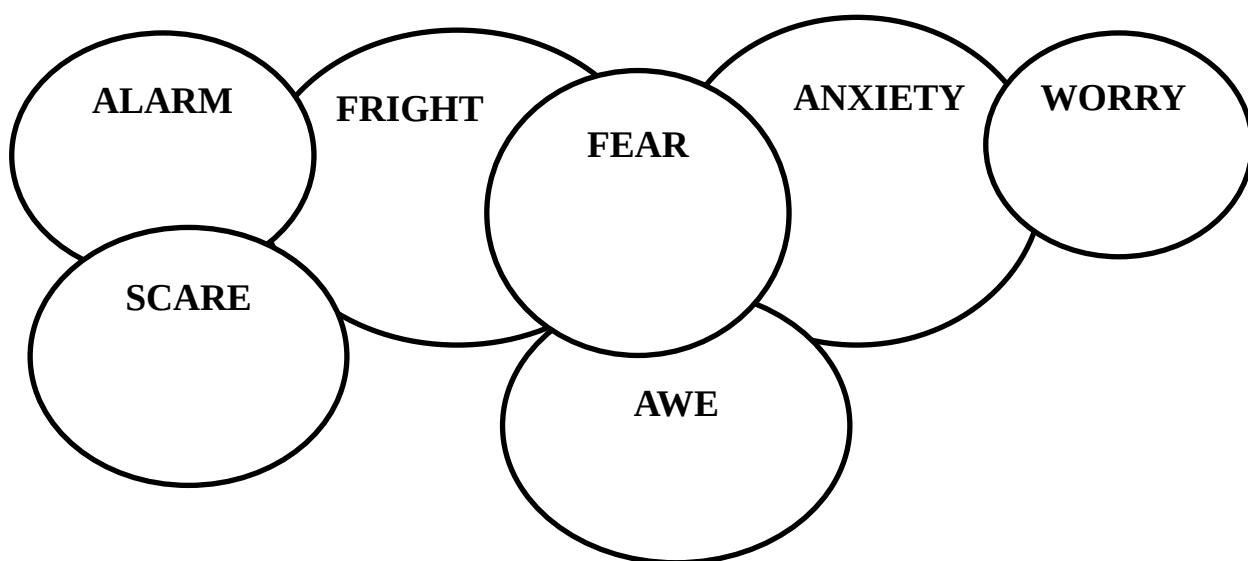


Рис. 4.1. Лексико-семантичне поле «Fear»

Образно-ціннісний складник СТРАХУ. Образний складник концепту емоції включає образність, пов'язану як з ментальним світом людини, котра відчуває емоцію, так і з ситуацією, у якій вона переживається [22, с. 193]. Образно-ціннісні характеристики СТРАХУ відображають усталені в національній свідомості уявлення про страх, його фізіологічні прояви та специфіку його мовної й немовної реалізації.

Особливістю метафоричної концептуалізації емоції в кінодискурсі є їх візуалізація, для чого переважно використовують симптоматику емоцій, що викликає в глядача асоціації з типовими сенсорно-перцептивними та моторними реакціями організму на певну емоцію, будучи закорінена в усвідомленні типових ситуацій, котрі супроводжують емоцію або

провокують її виникнення. Так, страх людина уявляє у вигляді певної ворожої істоти, подібної до велетенського спрута з жалом, що містить паралітичну речовину [171, с. 150–151]. За нашими даними, спектр корелятивних доменів, що мапуються на референт СТРАХ в англomовному кінодискурсі, охоплюють домени КОНТЕЙНЕР, СИЛА, ПРОТИВНИК, РЕЧОВИНА, БЕЗУМСТВО, ОБ'ЄКТ, що поєднують кілька концептів – джерел подальшої метафоричної концептуалізації СТРАХУ.

За нашими даними, СТРАХ – референт найчастіше концептуалізується метафорами з корелятами, що відповідають психосоматичним проявам цієї емоції й належать корелятивному домену ФІЗИЧНІ ВІДЧУТТЯ (СМАК, ЗАПАХ, КОЛІР).

У домені ФІЗИЧНІ ВІДЧУТТЯ в утворенні метафори беруть участь корелятивні області СМАК, ЗАПАХ, КОЛІР, відповідно до яких виокремлюємо метафори СТРАХ Є СМАК («*But it was the first time I tasted fear*» (*The Doors*)), СТРАХ Є ЗАПАХ («*Smelling fear on Eric*» (*Arctic Blue*)), СТРАХ Є БЛІДИЙ КОЛІР («*His face is white with fear*» (*Ghost*)). За допомогою цих метафор страх як абстрактне явище набуває певних дотикових властивостей: його можна відчутти на смак – він гіркий на смак, має неприємний запах, за кольором страх зазвичай білий, інколи – жовтий. У наступному прикладі відбувається актуалізація метафори СТРАХ Є СМАК (гіркий смак жовчі) через мапування фізичних властивостей гіркоти на емоцію страху: пожежник Брайєн прибуває на гасіння пожежі багатоповерхового будинку й розуміє, що його брат-пожежник перебуває на палаючому даху, який може обвалитися. Він відчуває страх, що актуалізовано в кінофільмі середнім планом його спотвореного гіркотою обличчя. Наприклад,

EXT. WAREHOUSE FIRE – NIGHT *Flames and smoke curl from a huge industrial warehouse along the river as Brian, panting, runs up. He searches frantically through the maze of arriving engine companies, looking for number 17. There it is but nobody's home. Brian stops a passing captain.*

BRIAN Where are they? Where's 17? CAPTAIN On the roof. Brian looks up at the smoke and whirling firestorm four stories above him, feels the bile of fear in his throat, the desperation, #спомворене обличчя# @середній план@ (Backdraft).

У домені КОНТЕЙНЕР онтологічна метафора відображає мапування контейнера на емоцію страху, зокрема кількість його вмісту відповідає ступеню інтенсивності емоції страху. При цьому метафоричним контейнером виступають різні частини тіла людини, спроможні реалізувати страх: обличчя, очі, органи мовлення. У наступному прикладі страх наповнює голос нареченої, коли вона усвідомлює свою безпорадність через паралізовані ноги й відчуває страх за своє майбутнє. В епізоді фільму це актуалізовано просодичними засобами:

THE BRIDE (V.O.) That's a lot better. But you're still too agitated. Can you hear your heart? It's like I'm buried alive with Buddy Rich. Turn off that flashlight.

Fear comes into her voice as she combats herself. Her eyes fill with tears and fear (Kill Bill).

У процесі мапування ознак корелятивного домену СИЛА на референтний СТРАХ відбувається розщеплення метафори СТРАХ Є СИЛА на СТРАХ Є ФІЗИЧНА/ПРИРОДНА СИЛА.

У домені СТРАХ Є ФІЗИЧНА СИЛА підкреслено здатність страху впливати на фізичний стан людини. Людина втрачає можливість рухатися, ціпеніє. Це, зі свого боку, утворює певні метафоричні розширення:

- СТРАХ ЗДАТЕН ПАРАЛІЗУВАТИ («His tunic drenched, paralyzed with fear» (Alien 3); «Paralyzed with fear, the char woman takes a few steps back» (House of the Damned)),
- СТРАХ ЗДАТЕН ЗАСЛІПЛЮВАТИ («Blind panic» (Last Action Hero); One thing else that Hector knows is fear, blind, gut-turning fear (Being Human)),
- СТРАХ ЗМУШУЄ ТРЕМТІТИ («There is a tremor of fear in his voice» (The Power of One)),

– СТРАХ ВИКЛИКАЄ ПІТ (*«A trickle of fear passes across Hector's face»* (Being Human)).

Метафора СТРАХ ЗДАТЕН ПАРАЛІЗУВАТИ втілює астеничну форму страху, реалізовану пасивною реакцією на небезпеку й відзначеною М. О. Красавським спроможністю страху уповільнювати дії, блокувати реакції людини [71, с. 311]. У наступному прикладі Берні та Наталі захоплені в полон вбивцею у формі поліцейського. Усвідомлення неминучої загибелі «паралізує» Наталі від страху. Актуалізація метафори відбувається за допомогою кінесичних і мімічних проявів – застиглої пози, спотвореного обличчя й викривленої посмішки.

We CUT TO a shot from the highway: just the cop standing at the tail-end of Bernie's car, Natalie and Bernie hidden from view. ON BERNIE AND NATALIE down on their knees. Bernie places his arm around Natalie, pulls her close to him. Paralyzed with terror, she still manages a bittersweet smile. #нерухома поза, спотворене обличчя# (The Cooler).

У домені СТРАХ Є ПРИРОДНА СТИХІЯ утворення метафори відбувається шляхом перехресного мапування руйнівних ознак стихії та проявів емоції страху. Як мороз, страх може заморожувати, як хмара – закривати небо, як хвиля – захоплювати зненацька. Страх спроможний штормити, створювати тінь, литися. Такий широкий діапазон метафор, утворених у корелятивному домені ПРИРОДНА СТИХІЯ, відповідає раптовому й непередбачуваному характеру проявів страху, що підсилюється розумінням невідворотності дії сил природи. У результаті процесу метафоризації зафіксовано розщеплення зазначеної метафори на такі: СТРАХ Є ХОЛОД (*«Cold fear creeps up his neck»* (Margot At The Wedding); *«Our guy sits there frozen with fear, too scared to move, to even breathe»* (Wind Chill); *«But drew's frozen with fear and to complicate matters, she's struggling to keep the curtain wrapped around herself»* (New York Minute); *«Watts, frozen with fear, begins hitting switches»* (Armageddon)), СТРАХ Є ХВИЛЯ (*«A wave of fear, of impending doom, overtakes Catherine»*), СТРАХ Є ХМАРА (*«his face floating in*

a cloud of fear»), СТРАХ Є ЗЛИВА («*Fear washes over her, not sure what to think*»). Наступний приклад ілюструє актуалізацію метафори СТРАХ ЦЕ ХОЛОД, коли дикун Пафф відчуває сильний страх через загрозу його життю від терористичної організації.

NATHAN What is this about? We have no money on these premises. Please if you are from some little person terrorist fringe group...

MIDGET (loud and scary) Shut up!

Nathan and Gabrielle hurry into the case. The midget closes and locks the door behind them. Puff is frozen with fear. Lila enters (Human Nature).

Метафора СТРАХ Є БЕЗУМСТВО («*Fear has them both hyper-aware* (Point Break); «*Murphy is nonplussed with fear and horror*» (Alien 3); «*But I just can't get over this stupid nagging fear*» (Fatal Instinct) підкреслює здатність емоції пригнічувати когнітивну сферу людини, змушуючи її «втрачати розум». Людина стає напівпритомною, утрачає здатність мислити або втрачає свідомість під впливом страху, що слугує джерелом утворення метафори. У наступному прикладі Ріплі перебуває в напівпритомному стані через страх зустрічі зі страхітливою інопланетною істотою, що може привести до жахливої смерті. Її страх утілено просодичним компонентом – мовчанням, мімічним – спотвореним обличчям і кінесичним – напруженою, заціпенілою позою.

The Alien comes right up behind Clemens. But, before he can turn, it rips his head off violently. Ripley can't scream, she's nonplussed with fear. #Заціпеніла від страху, мовчить, спотворене обличчя# The Alien closes in on her. GOLIC I am the darkness and you are the light, I am the son and you are the mother! The Alien continues to close in on Ripley, now crawling backwards on the floor. Gets right over her (Alien 3).

У домені АРТЕФАКТ спостерігаємо розщеплення когнітивної метафори на СТРАХ Є НЕЖИВИЙ ОБ'ЄКТ і СТРАХ Є ЖИВИЙ ОБ'ЄКТ. Характеристика страху як неживого об'єкта пов'язана зі спроможністю відчувати сильний страх, переживання якого має відчутний вплив на психічну сферу людини, наприклад: «*We see a fear on his face that gets covered*

by a small smile». У наступному прикладі метафора СТРАХ Є НЕЖИВИЙ ОБ'ЄКТ, який можна відчутти на дотик, утілена у кінофільмі кінесичними і мімічними компонентами. Хелен розслідує справу про маніяка, який вбиває жінок і сама стає мішенню для нього. Це викликає її страх.

HELEN Andy? When a three-year-old says there's a monster under the bed, you don't say 'forget it'. You look under the bed. (beat) I'm three years old. Call the prison. #напружена поза, спотворене обличчя#

Her fear is so palpable, she is so nakedly vulnerable it breaks his heart. He puts his arms around her (Сорусат).

Метафора СТРАХ Є НІЖ (він ріже обличчя) є результатом перехресного мапування властивостей гострого матеріального об'єкта й страху. У наступному прикладі Віргіл лякається, коли дізнається, що скоро втратить зір. Він боїться майбутнього, боїться втратити кохану та залишитись одному. У тексті кіносценарію первинний семіозис страху відбувається за допомогою метафори «*His face torn with fear*», вторинний – мімічними і кінесичними проявами, крупним планом і недієгетичної музикою.

Virgil RUNNING, RUNNING, best he can – through the crowded street – hands out – bumping into people – desperate – scared – trying to run from himself – from his fate. WHAM – he comes to a stop – out of breath – he looks left – right – where do you go – then sees something off screen. His face torn with fear – he moves forward – hand out – reaching to a window – to his own REFLECTION. #спотворене обличчя, хаотичні рухи руками# @крупний план, недієгетична музика@ (At First Sight).

Онтологічна метафора-персоніфікація СТРАХ Є ЖИВИЙ ОБ'ЄКТ зумовлена градуальним характером страху, який може з'являтися, зникати, збільшуватись або зменшуватись, що спричиняє появу метафор «*Fear creeping into his face*» (Basic), «*Fear comes into her voice*» (Kill Bill), «*Fear returns to the priests face*» (The Boondock Saints), «*panic rising in her voice*» (Only You), «*growing panic*» (Event Horizon).

Так, у домені СУПРОТИВНИК простежено найбільш частотне розщеплення когнітивної метафори СТРАХ (суб'єкт дії), що можна пояснити присутністю цієї емоції в усіх сферах особистого й суспільного життя людини та руйнівним впливом на психологічний стан людини. Метафора СТРАХ Є СУПРОТИВНИК розщеплюється на метафори, актуалізовані як вербально в тексті сценарію, так і невербально (кінесично, мімічно) у кінодискурсі:

- СТРАХ Є ВБИВЦЯ (Fear kills her scream);
- СТРАХ Є ВОРОГ (Seized with an instinctual fear (Arctic Blue);
- СТРАХ Є МУЧИТЕЛЬ (MICHAEL (OS) (racked with fear) Daddy – stop it! (Body of Evidence);
- СТРАХ Є СУПЕРНИК (Fear vies with fascination in Joey's expression (Hellraiser III: Hell on Earth); Fear strikes him (Casino).

Персоніфікація СТРАХУ також виявляється в метафорах, де людина перемагає свого ворога СТРАХ, який у цьому випадку слугує об'єктом дії (*I can conquer my fear (Fatal Instinct)*). У наступному прикладі з комедійного кінофільму «Fatal Instinct», Лана розмовляє з чоловіком Недом про їхнє спільне майбутнє й ділиться з ним страхом за життя своєї майбутньої дитини. Вона намагається побороти страх перед потягами, котрі спричинили смерть багатьох її родичів і пропонує Неду також здолати свій страх:

LANA Fear! What about our baby, Ned? I don't want to raise a child in a home filled with fear!

There's a KNOCK at the door. Lana tugs on the cord and the blinds drop with a CRASH. The KNOCKING stops. She pretends it didn't even happen, racing on.

LANA But if you can conquer your fear... maybe I can conquer my fear of having a baby with a father who's fearful. (goes for broke) Ned... don't let a train kill our child before it's even conceived! (Fatal Instinct).

Загалом, спектр концептуальних метафор СТРАХУ охоплює корелятивні домени, пов'язані з психофізіологічними аспектами переживання страху та асоційованими поняттями руйнівних сил природи тощо. Ці

метафори актуалізуються в кінодискурсі як вербально (у кіносценарії), так і здебільшого невербальними (кінесичними, просодичними) засобами. Наші дані про концептуальні метафори страху підсумовано в табл. 4.1.

Табл. 4.1

Концептуальні метафори СТРАХУ

Корелятивний домен	Концептуальна метафора
КОНТЕЙНЕР	СТРАХ Є ВСЕРЕДИНІ
ФІЗИЧНІ ВІДЧУТТЯ	СТРАХ Є НЕПРИЄМНИЙ СМАК
	СТРАХ Є НЕПРИЄМНИЙ ЗАПАХ
	СТРАХ Є БЛІДИЙ КОЛІР
СИЛА	СТРАХ ЗДАТЕН ПАРАЛІЗУВАТИ
	СТРАХ ЗДАТЕН ЗАСЛІПЛЮВАТИ
	СТРАХ ВИКЛИКАЄ ПІТ
	СТРАХ ЗМУШУЄ ТРЕМТІТИ
ПРИРОДНА СТИХІЯ	СТРАХ Є ХОЛОД
	СТРАХ Є ХВИЛЯ
	СТРАХ Є ХМАРА
	СТРАХ Є ЗЛИВА
БЕЗУМСТВО	СТРАХ Є БЕЗУМСТВО
СУПРОТИВНИК	СТРАХ Є ВБИВЦЯ
	СТРАХ Є ВОРОГ
	СТРАХ Є МУЧИТЕЛЬ
	СТРАХ Є СУПЕРНИК
АРТЕФАКТ	СТРАХ Є НІЖ
	СТРАХ Є ЖИВИЙ ОБ'ЄКТ

Концептуальна метонімія, укорінена в ознаках референтного домену СТРАХ, реалізується невербальними й кінематографічними засобами, адже зміст багатьох кінообразів створюється за допомогою метонімічних комбінацій. Як зазначає А. Барселона, метонімія – це концептуальна проекція, де один домен досвіду (ціль) частково усвідомлюється в термінах іншого домену досіду (джерела), уключеного в спільний домен досвіду [210, с. 4]. Референтні домени концептуальної метонімії з корелятом СТРАХ охоплюють домени, які містять понятійні сфери фізіологічних проявів страху та символів, які втілюють основні ознаки

страху: ЛЮДИНА, СВІТЛО. Метонімічне мапування викликає ментальну активацію домена-цілі (ОБЛИЧЧЯ ЗАМІСТЬ ЛЮДИНИ)

У ролі корелятивного домену для референту СТРАХ у нашому матеріалі відзначаємо домен ЛЮДИНА – найбільш розгалужений через широку низку фізіологічних проявів емоції людини. Концептуальна метонімія СТРАХУ як результат мапування в межах домена-джерела ЛЮДИНА переважно активована корелятами із субординатних доменів ОБЛИЧЧЯ, ТІЛО.

Домен-джерело ОБЛИЧЧЯ активує СТРАХ на базі знання, що у людини, котра відчуває страх, тремтять губи, у неї широко розплющені або, навпаки, міцно заплющені очі, бліде обличчя. Це дає можливість виокремити такі концептуальні метонімії, як ТРЕМТІННЯ ГУБ ЗАМІСТЬ СТРАХ, ВІДКРИТИЙ РОТ ЗАМІСТЬ СТРАХ, ШИРОКО ВІДКРИТІ ОЧІ ЗАМІСТЬ СТРАХ, МІЦНО ЗАКРИТІ ОЧІ ЗАМІСТЬ СТРАХ, БЛІДЕ ОБЛИЧЧЯ ЗАМІСТЬ СТРАХ, СПОТВОРЕНЕ ОБЛИЧЧЯ ЗАМІСТЬ СТРАХ. У наступному прикладі Дженіфер приходить додому після романтичного побачення з коханцем і зустрічає свого чоловіка, який раніше повернувся додому. Чоловік натякає їй, що знає про її відносини з іншим. Це лякає Дженіфер, її страх збільшується, коли вона бачить націлений на неї пістолет й усвідомлює неминучу загибель. Її страх актуалізовано невербально – широко розплющеними очима, що реалізує метонімію ШИРОКО ВІДКРИТІ ОЧІ ЗАМІСТЬ СТРАХ.

Crawford. I know. Everything.

She stops, exhales. Looking down. Afraid. Grateful it's happening at last.

Jennifer. I'm so sorry.

She frowns and turns – and her eyes go big with fear. Crawford is holding a semi-automatic pistol, aimed at her face. Very still (Fracture).

Наступний приклад ілюструє концептуальну метонімію СПОТВОРЕНЕ ОБЛИЧЧЯ ЗАМІСТЬ СТРАХ: коли Алекс потрапляє у віртуальний світ комп'ютера, щоб урятувати свого друга, і стикається із

смертельною небезпекою. Її обличчя спотворене від страху, коли вона змушена боротися за своє життя.

AHEAD, the tunnel narrows to a dead-end. Alex and the Screamer are on a collision course. A hundred miles an hour and gaining... The Screamer LASHES out again, gouging a bloody gash in Alex's shoulder and cutting clear through her armor. It's claws sink into her flesh, latching on. Alex CRIES OUT in pain, her face contorted into a mask of agony and fear. She pulls out a knife with her left hand and stabs blindly into the monster... (Arcade).

Використання концептів субординатного домена-джерела ТІЛО для активації концепту-цілі СТРАХ ґрунтується на відомих психофізичних проявах цієї емоції: людина погано володіє своїм тілом, вона тремтить, робить мимовільні рухи, не контролює своє тіло. Елементи домена-джерела ТІЛО, за нашими даними, утворюють такі концептуальні метонімії: МИМОВІЛЬНІ РУХИ ЗАМІСТЬ СТРАХ, ВІДСУТНІСТЬ КОНТРОЛЮ НАД ТІЛОМ ЗАМІСТЬ СТРАХ. Наступний приклад метонімічно активує СТРАХ в епізоді з кінофільму «The Cell», коли Карл, хлопчик-підліток, піддається знущанням свого батька-садиста. Карл відчуває страх, коли розуміє, що після морального приниження на нього чекає фізичне покарання. Емоційний стан персонажа реалізовано кінесично через нездатність контролювати своє тіло.

Martin sees Young Stargher quietly crawling away, hoping to escape. Martin lifts the boy off the floor with one hand and holds him in front of the woman.

MARTIN (CONT'D) You see that? SEE IT? You slithered out one of them. But where is she now, Carl? As far from you as she could get, that's where. (shoves him at the woman) You want a mommy? Is that what you want?

The poor boy trembles with fear. And Martin notices a puddle of urine on the floor. He drops the boy and laughs (The Cell).

Домен-джерело ГОЛОС активує уявлення про СТРАХ завдяки его звуковим проявам – від страху людина пронизливо кричить, шепоче або не

спроможна вимовити ні слова. У цьоому домені виокремлюємо когнітивні метонімії: КРИК ЗАМІСТЬ СТРАХ, ШЕПІТ ЗАМІСТЬ СТРАХ, МОВЧАННЯ ЗАМІСТЬ СТРАХ. У наступному прикладі актуалізація метонімії КРИК ЗАМІСТЬ СТРАХ відбувається в ситуації, коли Анна захоплена маніяком і поміщена в клітку, яка поступово заповнюється водою.

In BLACK AND WHITE, we see Anne awaken in the cell. Her first moments inside. Disoriented, terrified, trapped, she examines her surroundings. Stargher is mesmerized by her fear. Fast-forwarding to her death, he presses a remote and we get SOUND. Anne screaming, begging for her life. Aroused, stimulated, Stargher drinks it in like a symphony (The Cell).

Усталені культурні знаки – символи також слугують доменом-джерелом для концепту-цілі СТРАХ, серед них – домени ПРИРОДНІ ЯВИЩА й кінематографічні символи страху Стихійні явища здавна викликали в людей страх, а їх образи є частиною генетичної пам'яті людини. Зокрема, емоцію страху активують такі концептуальні метонімії, як БЛИСКАВКА ЗАМІСТЬ СТРАХ, ШТОРМ ЗАМІСТЬ СТРАХ, ТУМАН ЗАМІСТЬ СТРАХ. Наприклад, метонімія БЛИСКАВКА ЗАМІСТЬ СТРАХ реалізована в ситуації шторму на круїзному лайнері, коли світло блискавки метонімічно актуалізовує страх пасажирів.

EXT. POOL DECK – NIGHT Everything goes quiet. Everybody freezes. Panic is a heartbeat away. A FLASH OF LIGHTNING lights up the top of the canopy. The passengers begin to mutter fearfully. From his perch, Canton fights down his own panic, and addresses the crowd in calm reassuring tones (Deep Rising).

Щодо концептуальної метонімізації СТРАХУ через використання домену-цілі СВІТЛО в кінематографії застосовують як фон різні відтінки тьмяного світла – синій, сірий тощо. В основі метонімії – безсвідоме уособлення страху людини перед невідомим, що може нести загрозу її благополуччю. Відповідно корелятивний домен ТЬМЯНЕ СВІТЛО має

розширення СИНЄ СВІТЛО ЗАМІСТЬ СТРАХ, СІРЕ СВІТЛО ЗАМІСТЬ СТРАХ, СВІТЛО СВІЧКИ ЗАМІСТЬ СТРАХ, ТЕМРЯВА ЗАМІСТЬ СТРАХ. Наприклад, у наступному прикладі саме освітлення кімнати у синє світло метонімічно актуалізує страх героїні під час зустрічі з потойбічними силами.

Instantly, the room is full of the AMPLIFIED SOUND OF DEMONIC WHISPERS and bathed in BLUE LIGHT. Angelique's skin takes a blue tone and her eyes turn completely BLACK! The movements on her chest culminate in a GAPING WOUND that opens there! Amid CRIES OF HORROR AND FEAR from the cardplayers, the Box clicks into its final position, streaming BLUE LIGHT..... and the room explodes into hellish and unnatural life! (Hellraiser: Bloodline).

Наші дані про концептуальні метонімії, що актуалізують СТРАХ у кінодискурсі, систематизовано у табл. 4.2.

Табл. 4.2

Концептуальна метонімія страху

Корелятивний субдомен	Концептуальна метонімія
1	2
Корелятивний домен ЛЮДИНА	
ОБЛИЧЧЯ	ТРЕМТІННЯ ГУБ ЗАМІСТЬ СТРАХ
	ШИРОКО ВІДКРИТІ ОЧІ ЗАМІСТЬ СТРАХ
	МІЦНО ЗАКРИТІ ОЧІ ЗАМІСТЬ СТРАХ
	БЛІДЕ ОБЛИЧЧЯ ЗАМІСТЬ СТРАХ
	СПОТВОРЕНЕ ОБЛИЧЧЯ ЗАМІСТЬ СТРАХ
	ВІДКРИТИЙ РОТ ЗАМІСТЬ СТРАХ
ТІЛО	МИМОВІЛЬНІ РУХИ ЗАМІСТЬ СТРАХ
	ВІДСУТНІСТЬ КОНТРОЛЮ НАД ТІЛОМ

Продовження табл. 4.2

Корелятивний субдомен	Концептуальна метонімія
1	2
	ЗАМІСТЬ СТРАХ
ГОЛОС	КРИК ЗАМІСТЬ СТРАХ
	ШЕПІТ ЗАМІСТЬ СТРАХ
	МОВЧАННЯ ЗАМІСТЬ СТРАХ
Корелятивний домен КУЛЬТУРНІ СИМВОЛИ СТРАХУ	
ТЕМРЯВА	СИНЄ СВІТЛО ЗАМІСТЬ СТРАХ
	СІРЕ СВІТЛО ЗАМІСТЬ СТРАХ
	СВІТЛО СВІЧКИ ЗАМІСТЬ СТРАХ
	ТЕМРЯВА ЗАМІСТЬ СТРАХ
ПРИРОДНІ ЯВИЩА	БЛИСКАВКА ЗАМІСТЬ СТРАХ
	ШТОРМ ЗАМІСТЬ СТРАХ
	ТУМАН ЗАМІСТЬ СТРАХ

Отже, концептуальна метафора й метонімія страху відображають фізіологічні, вегетативні та поведінкові ознаки емоції страх та її конвенціоналізовані символи. Метафорична концептуалізація страху здійснюється переважно вербально й невербально, а метонімічна – здебільшого кінематографічними семіотичними засобами.

4.2. Особливості актуалізації страху в кінодискурсі

Для визначення особливостей дискурсивної актуалізації страху в кінодискурсі необхідне виявлення характерних ознак профілювання вербальних, невербальних і кінематографічних семіотичних систем у текстах кіносценарію й кінофільмах.

4.2.1. Вербальний профіль емоції страху

Страх у кінодискурсі актуалізується за допомогою різнорівневих мовних і мовленнєвих засобів, які спроможні експліцитно чи імпліцитно реалізувати негативну емоцію. Мовний рівень представлений лексичними й синтаксичними засобами, мовленнєвий – засобами дискурсивної репрезентації, які прямо або непрямо реалізують емоцію в кінодискурсі. Імпліцитне утворення емотивного смислу відбувається за допомогою контекстуальних і ситуаційних чинників, котрі дають змогу правильно розпізнати страх.

Лексичні засоби актуалізації страху представлено лексемами різної частиномовної приналежності, які: 1) містять сему страху у своїй семантичній структурі й називають її; 2) містять сему страху у своїй семантичній структурі та описують її; 3) містять сему негативної оцінки у своїй семантичній структурі й виражають емоцію страху.

До першої групи відносимо лексичні одиниці номінації стану суб'єкта під час переживання страху: *fear, panic, scare, dread, horror* тощо. Наведений приклад із кінофільму «The Doors» ілюструє вживання лексеми *fear* для номінації страху одного з персонажів. Майбутні музиканти групи The Doors знайомляться ближче й обговорюють особисті проблеми. Один із музикантів гітарист Роббі Крігер (Robby Krieger) зазначає, що він завжди відчуває страх.

JOHN I feel Lust. I want to fuck everything I can, and I know it will never be enough.

JIM (whispers) Pam wants you. (normal) You're a good Catholic John, you want it so you can feel guilty about it... Fuck death away John.

ROBBIE I feel Fear... so bad I just numb out all my feelings. I'm afraid of my father, I'm afraid of Yahweh... I wish I could play my guitar (The Doors).

Друга група включає прикметники та прислівники, які описують емоцію суб'єкта: *scared, frightened, afraid, terrified* тощо. В епізоді з кінофільму «Angel Eyes» Шерон описує свій страх, який з'являється, коли батько гнівається на неї.

SHARON We're yelling like mad, and Dad bursts into the room and says, what the hell are you doing? And I'm scared. I'm really scared (Angel Eyes).

Третя група включає вигуки, характерні для емоційно навантаженого стану суб'єкта мовлення в комунікативній ситуації страху. Вигуки актуалізації страху за своєю структурою можуть бути однослівними, наприклад: *Oh, Uhh, Ach, Ooh, Omigod, Goodness, Jesus* або багатослівними: *My God, Jesus Christ, Oh my God, Oh gee, Oh, my gracious*. Як відомо, вигуки виконують дискурсивно-релевантні функції емоційного вираження переживань, почуттів, афектів [174, с. 158]. Вони також реалізують стереотипізований заклик до вищих сил, що пов'язано з відчуттям суб'єктом небезпеки. У наступному прикладі Леслі перебуває в літаку й розуміє, що він зазнає аварію. Напруженість ситуації посилюється, коли її знайомі починають просити вибачення за свої минулі вчинки та згадувати випадки, коли вони образили інших людей. Актуалізації страху слугує вживання персонажем вигуку – заклику до вищих сил.

DENNIS HOPE I once hit a man in Dearborn, Michigan. A hit-and-run. I hit him and kept on going. I don't know if he's alive or dead, but I'm sorry.

LESLIE (gripped with fear) Oh my God!

The plane wildly rises, and falls. It stops for a moment. A strange smooth patch (Almost Famous).

Серед лексичних засобів актуалізації страху виокремлюємо групу лексичних одиниць різної частиномовної приналежності із семою негативної оцінки, групу сталих зворотів із негативним значенням: *bastard, son of a bitch, monster, stupid, crazy, idiotic, selfish, to be scared to death, make smb. crazy*, а також лайливі слова, вульгаризми. Уживання вульгаризмів і негативно-оцінної лексики в комунікативній ситуації страху можна пояснити сильною емоційною напругою, коли мовець «відбирає» слова спонтанно, уживаючи ті, які ніби «лежать на поверхні» й характерні для його щоденного вживання. Епізод із кінофільму «Beautiful Boy» ілюструє вживання вульгаризму в ситуації, коли Девід Шефф загубив свого сина Ніка в океані,

коли той пішов займатися серфінгом. Девід відчуває страх, що Нік потонув і не може стримати себе.

In the distance we see a surfboard? Or something? A wave crashes onto it. David steps further into the ocean, knee deep, waist-deep, holding his surfboard, challenging big walls of whitewater coming in. More panic. David starts paddling again. Again paddling hard, fighting against the waves coming in.

DAVID (cont'd) Fuck (Beautiful Boy).

Лексичні інтенсифікатори, які маркують градуальний характер страху (*so, such, very, really, too*) не слугують актуалізації емоцій, але підсилюють або послаблюють її інтенсивність, як проілюстровано в наступному прикладі. Томаса викрадено разом із батьком і братом злочинною групою, котра тримала їх у заручниках. Джефф Таллі, колишній офіцер поліції, пробирається до заручників задля їх порятунку. Томас розповідає Таллі про тортури злочинців, інтенсифікуючи опис свого емоційного стану.

THOMAS Thomas Smith. I'm in the house that's on TV. Dennis hit my dad and now he won't wake up. You got ta help him.

Talley can tell by the tremor in the boy's voice – this is for real –

TALLEY Slow down, Thomas. Take it easy and talk to me. Was your father shot? THOMAS Dennis hit him. His head's all big and he won't wake up. I'm really scared (Hostage).

Синтаксичні засоби вербалізації страху в кінодискурсі виконують експресивну функцію й непрямо актуалізують страх. Вони представлені неповними реченнями: еліптичними, номінативними, парцельованими, «обірваними» реченнями; зміною порядку слів – інвертованими конструкціями і семантично нерелевантними повторами; паузацією, реалізованою залученням пауз нерішучості або пошукових; порушенням синтаксичної будови фраз, що демонструють стан емоційної напруги суб'єкта. У наступному прикладі з кінофільму «Ghost» співачка Рейчел відчуває сильний страх після розмови з людиною, яка погрожує їй смертю. Її

страх вербалізований парцельованими й «обірваними» реченнями, а також паузами нерішучості.

RACHEL Farmer... Nothing that's happened between us matters... I understand now... You're going to have to believe me, because I'm not going to beg.

She takes a long drag on her cigarette.

RACHEL It wasn't what he said... it was the way he said it... he was so...

Her voice cracks. She stops and tries to compose herself.

RACHEL I need you... I'm afraid... and I hate it. I hate my fear...(a beat) Please protect me... Protect Fletcher... If anything happened to him... (The Bodyguard).

У прикладі з кінофільму «Chernobyl» медсестра місцевої лікарні перелякана через велику кількість постраждалих із незрозумілими для неї симптомами. Її паніка вербалізована вульгаризмами та семантично нерелевантним повтором.

ZINCHENKO pushes through the crowd. Issuing instructions to a frantic PRIPYAT NURSE who follows her.

ZINCHENKO Get everyone started on an IV.

PRIPYAT NURSE We don't have enough.

ZINCHENKO All the children then.

PRIPYAT NURSE We don't have enough.

ZINCHENKO (snaps) As many as you can! Just – (looks around) Where's the old man?

PRIPYAT NURSE He's set up a burn ward in 16. Shit. Shit.

Zinchenko leaves the panicking nurse... (Chernobyl).

Мовленнєвий рівень представлений експресивами, які здійснюють регуляцію емоційної й соціальної сфер діяльності учасників комунікації та актуалізують ставлення мовця до стану речей як такого, що спричинює страх. Експліцитна актуалізація страху відбувається власне експресивами, у той час як імпліцитна – непрямыми експресивами за допомогою директивних, менасивних, промісивних і квеситивних комунікативно-прагматичних типів.

Висловлення страху відносимо до експресивного прагматичного типу, який має своєю метою передати психологічний стан мовця як реакцію на стан справ, що визначено в рамках пропозиції, а саме стан небезпеки для нього. У наступному прикладі страх вербалізовано власне експресивним висловленням у розмові представника мафії Пола Вітті з його психіатром Беном Собелом:

VITTI You must've been a lot of laughs when you were a kid. Lonely, huh?
BEN Oh yeah. Big time. So what did you want to be?

VITTI It's stupid.

BEN You afraid to tell me?

VITTI Yeah, I'm afraid.

BEN Then tell me. I'm not here to judge you (Analyse That).

Директивні висловлення виражають накази або прохання про припинення дій, які потрактовано як небезпечні й такі, що призводять до страху суб'єкта, реалізують благаання про допомогу тощо. У наступному прикладі Донна дізнається, що вода в районі, де вона проживає з сім'єю, отруєна токсичними відходами місцевого виробництва. Вона чує сміх своїх дітей, які бавляться в домашньому басейні, і відчуває страх за їхнє здоров'я, що вербалізований директивними висловленнями.

Then, gradually, Donna realizes what it is she's hearing – her kids playing in toxic water. She jumps up...

DONNA ASHLEY! SHANNA!

and runs out to the pool. Erin follows her.

EXT. DONNA'S HOUSE – DAY

From the door, Erin watches Donna run to the edge of the pool in a frantic response to this news.

DONNA Out of the pool! Both of you, out of the pool, right now! (Erin Brockovich).

Менасивні висловлення спрямовано на погрозу об'єкту, який слугує джерелом небезпеки й спричиняє страх. Вони реалізують спробу суб'єкта

захистися від імовірної небезпеки та вплинути на емоційну сферу об'єкта. В епізоді з кінофільму «Ghost» Біллі Костіган, офіцер поліції, якому вдалось стати членом мафіозної організації для збирання інформації про її діяльність, відчуває страх бути викритим її ватажком. Відчуваючи страх, Біллі погрожує Костелло вбивством.

BILLY Yeah, that's my point. You accuse me once, I put up with it. You accuse me twice, I quit. If you make me fear for my life, I put a fucking bullet in your head as if you were anybody else.

COSTELLO looks up. This is new: but he's impassive. And impressed (The Departed).

Промісивні висловлення актуалізації страху реалізують добровільне взяття суб'єктом зобов'язань змінити стан справ задля позбавлення від небезпеки, яка викликає в нього страх. У наступному прикладі псевдомедіум Ода Мей відчуває страх, коли усвідомлює свою здатність чути привида. Вона звертається до вищих сил, обіцяючи змінити свою поведінку, що, на її думку, повинно позбавити її небезпеки потойбічних сил.

INT. CLOSET – DAY

Oda Mae is rocking back and forth on the floor praying. Sam's feet enter the frame beside her.

ODA MAE Lord, I swear, no more cheatin'. I promise, Lord. I don't want to go to hell. I'll do anything. Gimme a penance. Just make him go away (Ghost).

Питальні висловлення поєднують реалізацію емоції із запитом інформації, оскільки отримання потрібної інформації, на думку суб'єкта, дасть йому змогу подолати страх або применшити ступінь небезпеки. У наступному прикладі охоронець, усвідомлюючи небезпеку бути вбитим, питає в нападаючих про імовірність бути застреленим. Відсутність стверджувальної відповіді допомагає йому підтримувати свідомий стан і не впадати в паніку.

PULL BACK TO REVEAL A SECURITY GUARD, laying on the floor, wrists and feet bound, trembling with fear.

TWO-FACE We sure are.

GUARD... You gon na kill me?

TWO-FACE Might. Might not. Could say we're of two minds on the subject
(Batman Forever).

Вербальний профіль емоції страху в кінодискурсі узагальнено в табл.
4.3.

Табл. 4.3

Вербальний профіль емоції страху

Рівень репрезентації	Засіб репрезентації
МОВНИЙ РІВЕНЬ	
Лексичний	• лексеми – номінації емоції страху різної частиномовної приналежності • вигуки • лайливі слова, вульгаризми • лексичні одиниці різної частиномовної приналежності з семою негативної оцінки • сталі звороти із негативним оцінним значенням
Синтаксичний	• еліптичні речення • номінативні речення • парцельовані речення • «обірвані» речення • інверсія • повтори • паузи
МОВЛЕННЄВИЙ РІВЕНЬ	
Дискурсивний	• прямі експресиви • непрямі експресиви

Отже, вербальний профіль емоції страху представлений засобами мовного й мовленнєвого рівнів. На мовному рівні характерним для актуалізації гніву є лексеми – номінації емоції страху різної частиномовної приналежності, вигуки, лайливі слова та вульгаризми, лексичні одиниці із семою негативної оцінки, лексичні засоби інтенсифікації, а також еліптичні номінативні, парцельовані, «обірвані» речення, інверсія, семантично нерелевантні повтори, паузація. Засоби дискурсивної репрезентації гніву, що є елементами мовленнєвого рівня, представлені прямими експресивами, а також непрямыми експресивами, реалізовані директивними, менасивними, промісивними й питальними висловленнями. Елементи мовного та мовленнєвого рівнів спільно залучені в процес конструювання емоції в кінодискурсі.

4.2.2. Невербальний профіль емоції страху

Вербальна й невербальна складові частини кінодискурсу тісно інтегровані, утворюючи комунікативно-смислову єдність. Невербальне втілення страху в кінодискурсі відбувається через реалізацію фізіологічних проявів емоції, які мають астенічну та стенічну форми. Перша виявляється в пасивно-оборонній реакції: заціпеніння, ступор, друга – у мобілізації можливостей для попередження небезпеки [57, с. 155]. Астенічна форма страху пояснюється тим фактом, що «під час страху загальмовуються процеси сприйняття, воно стає більш вузьким, сфокусованим на якомусь одному об'єкті» [57, с. 14], стенічна – бажанням людини позбавитися цього почуття, «втекти» від ймовірної причини страху. Відповідно до зазначеного страх може мати діаметрально протилежні невербальні прояви, що підтверджується ілюстративним матеріалом. Невербальний профіль емоції страху містить фонаційні, мімічні, кінесичні компоненти, а також вегетативні прояви. Семіотичне означування страху відбувається в тексті кіносценарію через дескрипцію відповідних невербальних і кінематографічних елементів й у кінофільмі – через аудіально-візуальну смислову єдність.

Найбільш надійним і точним індикатором страху, як зазначає Є. Ільїн [57, с. 14], є міміка. Тому мімічні елементи – найбільш типові індикатори страху, представлені в більшості моделей. Семіотичне означування страху в кінодискурсі відбувається через дескрипцію очей і погляду: очі широко розплющені, виражені (*eyes go wide with fear, wide eyed with fear, eyes go big with fear, his eyes bulging with panic*), у них відображається страх, який відчуває суб'єкт (*fear curdling in his eyes, fear fills both of their eyes, stares in horror, panicked look*), очі можуть бути наповнені сльозами (*eyes water in pain and fear*), погляд застиглий, «заціпенілий» під впливом усвідомлення небезпеки (*stares at her through eyes filled with fear*). Якщо суб'єкт намагається відгородитися від причини страху, то його очі, навпаки, міцно заплющені (*his eyes closed in fear, all shut down by his fear, covers his eyes in fear*).

У наведеному нижче прикладі Легасов заходить у кабінет, де проходить засідання слідчої комісії щодо вибуху на ЧАЕС, сподіваючись, що члени комісії хвилюються через наслідки аварії. Він вже прочитав доповідь щодо вибуху на ЧАЕС і відчуває сильний страх через можливі наслідки. Його погляд зляканий, він нервово розглядає присутніх. Страх актуалізовано за допомогою дескрипції погляду (*eyes dart nervously*) та середнього плану персонажа.

Legasov's eyes dart nervously. Who among these men knows? Who else is frightened? Who else feels sick to their stomach? Not one of them appears concerned at all (Chernobyl).



У наступному прикладі заможний банкір Кел Хоклі відчуває страх загинути на Титаніку. Він запропонував гроші за порятунок офіцеру Мердоку, але той застрелився внього на очах. Це лякає Кела ще більше, його емоційний стан актуалізовано дескрипцією пильного погляду *stares in horror*

і візуальним образом, реалізованим мімічним компонентом і середнім планом.

Cal stares in horror at Murdoch's body bobbing in the black water. The MONEY FLOATS out of the pocket of his greatcoat, the bills spreading across the surface.



Обличчя людини, яка відчуває страх, спотворене, може бути нерухомим, нагадуючи маску (*face is a mask of shock and fear*), а також реалізує вегетативні прояви, що свідчать про внутрішні переживання суб'єкта – обличчя біліє, червоніє або темнішає (*pale with fear, pasty white with fear, darkened by... fear*). Реалізація астеничного страху зумовлена «паралізуючою» для суб'єкта дією емоції. В особи, яка відчуває страх, тремтять губи (*trembling lip and the unmistakable fear*), рот сіпається (*jaw drops as total fear storms her face, mouth twitching in fear*) або, навпаки, губи міцно стиснуті.

У наступному прикладі Рейчел перелякана через агресивну поведінку її прихильників, що актуалізовано дескрипцією її обличчя (*fear fills her face*) і візуальним образом.

Frank sees Rachel being passed over the heads of fans – deeper into the audience. Her dress is ripped and torn apart. The silver headpiece is dislodged and disappears into the crowd.

CLOSE ON RACHEL

Fear fills her face. She's gone over the edge, literally and figuratively. She's lost control (The Bodyguard).



Фонаційні засоби також реалізують фізіологічні процеси, котрі відбуваються із суб'єктом під час переживання страху. Голос тремтить (*voice quavering, tremor of fear in his voice*), понижується (*whispering with fear*), стає сиплим і хриплим (*voice is defiant but cracking with fear*) або людина втрачає

голос від страху і не може вимовити ні слова (*dumb with horror*). У ситуаціях небезпеки, коли людина усвідомлює необхідність активно діяти заради свого порятунку, голос підвищується, переходить на пронизливий крик (*shriek with fear, scream in fear*).

У прикладі Анна налякана бійкою між Ніколаєм і Кирилом, вона рішуча у своєму бажанні залишитись із Ніколаєм, однак її голос видає страх, що вербалізовано дескрипцією голосу (*cracking with fear*) і аудіальним образом.

KIRILL (CONT'D) Don't even look at her any more. Headlights from a passing car sweep the scene.... KIRILL (CONT'D) That's an order. Nikolai peers at Anna for a moment. Anna's voice is defiant but cracking with fear. ANNA Tell him what I said. Nikolai has taken what Anna said on board. He speaks softly... NIKOLAI There is nothing to tell. Slaves give birth to slaves... (Eastern Promise).

У наступному прикладі, страх, навпаки, реалізовано мовчанням, коли діти налякані істерикою їхньої служниці, яку примусово госпіталізують через серйозну хворобу.

FRONT HALL – NIGHT CUT TO a shot of Buddy, Doll and Waski in the front hall. They are badly frightened, even terrified. The CAMERA PANS to show the ambulance attendants carrying Rose strapped in a stretcher down the stairs, as Mother helps and Daddy follows, both of them very worried. Rose is conscious now and her eyes roll with terror toward the children.

ROSE Buddy! Dolly! They're takin' me to the hospital! Don't let' em, don't let' em! The CAMERA STAYS on the frightened silent children as they stare after Rose on the stretcher (Rambling Rose).

Кінесичні засоби також актуалізують стенічну й астенічну форми страху. Серед стенічних проявів відзначаємо такі: людина сіпається (*jerks in fear*), робить різкі, неконтрольовані рухи, намагається бігти тощо (*jumps from fear, puts his hand to his mouth in fear, gripping the armrests in fear, cowering in fear, in a panic, they slam the door shut, twists in panic, scoots off the bed in a panic, leaps up, eyes wide with fear*), стає агресивною (*frightened, wildly*

hits him from behind). У наступному прикладі псевдомедіум Ода Мей відчуває страх через своє спілкування з привидами. У неї починається напад паніки і вона намагається втікти та позбавитися небезпеки. Ода Мей хаотично рухається по кімнаті, її поведінка неконтрольована.

Oda Mae screams, jumps back into the closet, and bolts up against the door. It tears from its hinges and falls into the seance room, nearly crushing Louise. Mrs. Santiago runs out screaming. Oda Mae takes one look around and collapses in a dead faint (Ghost).



Астенічні прояви полягають у стані нерухомості, загальмованості: людина нерухома, заціпеніла (*paralyzed with fear, frozen with fear, immobile with fear, deadened with fear*), тремтить (*shaking with fear, trembling with fear, hands are shaking in fear*), здригається (*startles in fear*). Вегетативні прояви при відчутті страху яскраво виражені [57, с. 154], що пов'язано з тим, що під час страху в людини послаблюється самоконтроль, вона ледве володіє собою [57, с. 14]. Це відображено в системі невербальних кодів: у суб'єкта порушується ритм дихання (*breathing hard from fear, a gasp of fear, panting with fear*), на поверхні тіла виступає холодний піт (*sweating with fear, his face beaded with sweat*), відбуваються мимовільні фізіологічні реакції (*a puddle of urine forms at his feet*), тіло «ціпеніє» (*stiff with fear*).

В епізоді з кінофільму «Memphis Belle» під час бойового вильоту для бомбардування німецьких військових об'єктів під час Другої світової війни літак під керуванням лейтенанта Вела Козловські був обстріляний і радіооператор Дені отримав важке поранення. Коли Вел побачив його велику рану, то був паралізований від страху за життя Дені:

The fire is out. Val, Virge and Rascal gently turn Danny over. His oxygen mask was ripped off in the explosion. He's pale and still. Val opens his jacket. There is an ugly, open wound in his upper chest below his shoulder. Val stares,

paralyzed with fear. Then he opens the first aid kit and takes out a syringe (Memphis Belle).

Наші дані про невербальні засоби актуалізації страху, що складають невербальний профіль цієї емоції, відображені у табл. 4.4.

Табл. 4.4

Невербальний профіль емоції страху

Компонент невербальної семіотичної системи	Невербальний знак	Характеристика невербального знака
Мімічний компонент	Очі	• широко розплющені, виражені • наповнені сльозами • міцно заплющені
	Погляд	• втуплений, «заціпенілий» • пильний
	Обличчя	• спотворене • нерухоме • змінює колір
	Губи	• міцно стиснуті • тремтять • сіпаються • рот широко відкритий
Фонаційний компонент	Голос	• зміни в гучності голосу (понижується, шепоче, утрачає здатність говорити, стає пронизливий, кричить) • зміни тембру (тремтячий, сиплий, хрипкий) • зміни темпу мовлення (швидкий)
Кінесичний компонент	Рухи тіла	• різкі хаотичні рухи • агресивні рухи • людина тремтить, здригається • людина нерухома • вегетативні прояви страху – відчуття холоду/жару, заціпеніння, мимовільні фізіологічні реакції

Отже, невербальний профіль емоції страху містить мімічні, фонаційні, кінесичні компоненти, які реалізують фізіологічні та вегетативні прояви емоції.

4.2.3. Кінематографічний профіль емоції страху

Кінематографічні засоби відіграють значну роль у реалізації емоції страху, інтенсифікуючи, уточнюючи або доповнюючи емоцію. Емотивний смисл у кінодискурсі, інтендований і сконструйований колективним автором, актуалізовано за допомогою «образотворчо-звукового еквівалента» [39]. Серед кінематографічних засобів актуалізації страху виокремлюємо план, ракурс, звукові й світлові ефекти.

План є облігаторним компонентом актуалізації страху, уможливлюючи екранну реалізацію мімічного компонента. Ілюстративний матеріал свідчить, що найбільш типові – крупний, детальний і середній план^б, кожен із яких, на думку Ж. Делеза, являє собою певну манеру деталізації цілого: крупний і детальний плани є афективними, у той час як середній план – активним [42, с. 123]. Крупний та детальний плани акцентують увагу на мімічній візуалізації страху, конкретизуючи й уточнюючи емоцію персонажа, як у наступному прикладі, коли 50-річний юрист Клінгман переживає напад злочинців і відчуває страх, актуалізований мімічним компонентом та крупним планом:

A SLOW PULL BACK reveals that FRANK is lying on top of KLINGMAN. Protectively pressed body to body on the filthy cement floor of the garage. Klingman, a handsome, 50-year-old arbitrageur, gasps in barely controlled fear as his Armani suit soaks up a black pool of oil. @крупний план обличчя@ There is no movement (The Bodyguard).



Середній план деталізує рухи й дії персонажа, який відчуває страх. Чергування крупного і середнього планів дає змогу простежити послідовність дій персонажа у стані страху і інтенсифікувати його актуалізацію. Дальній план не характерний для реалізації страху та може вживатись у комбінації з крупним або середнім для інтенсифікації емоції,

реалізуючи, зазвичай, колективний страх. Наступні приклади з кінофільму «Titanic» демонструють уживання середнього плану для актуалізації страху Рози, який вона відчуває, перебуваючи на Титаніку, що тоне і дальнього плану, що реалізує колективну паніку на кораблі.

Rose stares down terrified at the black ocean waiting below to claim them.

@середній план@ Jack looks to his left and sees Baker Joughin, crouching on the hull,

holding onto the railing. It is a surreal

moment. All about them there is a

tremendous wailing, screaming and

moaning... a chorus of tormented

souls.@дальній план@ And beyond that... nothing but black water stretching to the horizon (Titanic).



Ракурс є дієвим засобом актуалізації страху, уможливлюючи акцентування уваги на мімічних проявах емоції й динаміки дій персонажа. Для актуалізації страху залучено боковий, верхній, нижній ракурси, зйомку через плече, візначаються випадки застосування голландського кута, суб'єктивної камери та зйомки через об'єкт.

Боковий ракурс уможливлює виокремлення особливостей актуалізації страху персонажем, акцентування на його психологічному стані. Верхній ракурс підкреслює безпомічність, розгубленість персонажа під час переживання страху, нижній – акцентує на вагомості переживання страху. Використовуючи суб'єктивну камеру, автор може побачити дійсність через погляд персонажа, змушуючи глядачів переживати страх одночасно з персонажем фільму. Суб'єктивна зйомка характерна також для фільмів-жахів, акцентує увагу на фізіологічних проявах страху. У прикладі Девід Шефф відчуває страх, коли розуміє, що його син зник в океані. Боковий ракурс уможливлює простеження його емоційного стану на фоні бурхливого

океану; суб'єктивна камера інтенсифікує страх через утілення погляду персонажа.

David gets hit by a big wave. David struggles to get back onto his board and starts paddling as fast as he can, but gets hit by another big wave. He gets thrown towards the beach. A bit out of breath,



David stands up and grabs his board. He watches over the ocean. We see his POV: @ракурс – суб'єктивна камера@ big breaking waves, no Nic. David panics a little. He looks left and right. @боковий ракурс@

DAVID Nic? Nic?! (Beautiful Boy).

Наступний приклад ілюструє вживання верхнього ракурсу в епізоді з кінофільму «Titanic», коли Роза, усвідомлюючи свою неминучу загибель, безпорадна й паралізована від страху.

JACK We have to move!

He climbs over the stern rail and reaches back for Rose. She is terrified to move. @верхній ракурс@ He grabs her hand (Titanic).



Зйомка через плече дає змогу помістити в кадр персонажа, який викликає страх у головного героя. У наступному прикладі ракурс – зйомка через плече – уможлиблює прослідкувати об'єкт страху Оди Мей – Сема, який став приви́дом після раптової смерті. Він невидимим для Оди Мей, але його перебування в кадрі уточнює причину емоційного стану персонажа й інтенсифікує реалізацію страху.

ODA MAE Forget it, mister. I can't.

SAM It's just a phone call. You're all I've got. Lookit. I'm not leavin' till you help me. I don't sleep anymore, so I can sit here day and night. I don't care how long it



takes. I can talk forever.

Oda Mae gulps, a horrified expression on her face. @ракурс – зйомка через плече@ (Ghost).

Ракурс зйомка через об'єкт не є частотним засобом актуалізації страху, але вживається в епізодах, коли потрібно акцентувати особливу увагу на емоційному стані персонажа. У цьому випадку його простір обмежений і ніби «обрамлений» іншим об'єктом, що створює напруженість сцени, відчуття дискомфорту, страху і клаустрофобії [425]. В епізоді з кінофільму «Titanic» Роза і Джек намагаються врятуватись з нижніх палуб корабля, що тоне, але металеві двері, котрі ведуть на верхні палуби, зачинені. Вони кличуть на допомогу стюарда, який у паніці біжить коридором. Емоційний стан стюарда актуалізовано ракурсом зйомка через об'єкт – металеві двері, що дає змогу інтенсифікувати страх, фокусуючи увагу на його мімічних і кінесичних проявах.

INT. STAIRWELL Jack and Rose pound up the steps as white water swirls up behind them. PULL BACK to reveal that a steel gate blocks the top of the stairs. Jack SLAMS against the gate,



gripping the bars. A terrified steward standing guard on the landing above turns to run at the sight of the water thundering up the stairs. @ракурс зйомка через об'єкт@

JACK Wait! Wait! Help us! Unlock the gate (Titanic).

Ракурс голландський кут використовують для актуалізації тривоги, емоційної нестабільності й напруженості в комунікативних ситуаціях страху, як це відбулось у сцені колективної паніки в кінофільмі «Titanic». Десятки пасажирів у паніці зібралися біля пастора, який читав молитву, передчуваючи близьку загибель.

EXT. STERN ON THE POOP DECK

Hundreds of passengers, clinging to every fixed object on deck, huddle on their knees around FATHER BYLES, who has his voice raised in prayer. They are praying, sobbing, or just staring at nothing, their minds blank with dread (Titanic).



Звукові ефекти, характерні для актуалізації страху, включають 1) дієгетичну та недієгетичну музику; 2) закадрові й внутрішньокадрові шуми; 3) закадровий голос і 4) драматичну паузу.

Дієгетична та недієгетична музика відіграє важливу роль у процесі актуалізації страху: 1) коментуючи почуття персонажів фільму для глядача, слугуючи емоційним коментарем; 2) актуалізуючи страх, маркуючи його наростання або зменшення; 3) вступаючи в контрадикторні відносини з реалізацією страху, що применшує його актуалізацію в певній ситуації.

Для актуалізації страху в кінофільмі характерна музика, котру дослідники музики описують як різку, переривчасту, нелінійну, тривожну і зловісну. Це досягається, якщо музика нешвидка за темпом, чітка за ритмом, висока або низька за тоном, складна за гармонією з різким наростанням звуку та посиленням звучання окремих груп інструментів (переважно, струнних інструментів) [254, с. 100]. Дослідники музики в кіно зазначають, що в основу музичного втілення страху покладено використання одного з чотирьох ладів: фрігійського, дорійського, локрійського і хроматичного, де під ладом розуміють систему відносин звуків. Фрігійський лад відрізняється зниженим від стандартного мінором, що створює похмурий колорит. Дорійський, навпаки, робить мінор більш світлим і загадковим. Локрійський є самим нестійким і похмурим, у той час як хроматичний лад найменше схожий на всі інші, його страхітливий ефект досягається почерговим натисканням білих і чорних клавіш [419].

Музика може слугувати ілюстрацією колективного відчуття паніки, як у фільмі «Titanic», коли нею актуалізовано емоційний стан пасажирів. Музика до цього фільму, створена Дж. Р. Хорнером, відрізняється використанням кельтських мотивів. Разом із нелінгвальними засобами – просодичними (крики про допомогу) і кінесичними (переляканий вираз обличчя), різка недієгетична музика слугує ситуативним засобом актуалізації емоції страху в епізоді, коли пасажирів «Титаніка» усвідомили свою неминучу загибель і в паніці намагаються знайти порятunek, перерізаючи мотузки, котрі тримають рятівні шлюпки.

IN THE WATER BELOW

There is another panic. Boat 13, already in the water but still attached to its falls, is pushed aft by the discharge water being pumped out of the ship. It winds up directly under boat 15, which is coming down right on top of it. The passengers shout in panic to the crew above to stop lowering. They are ignored. Some men put their hands up, trying futilely to keep the 5 tons of boat 15 from crushing them. @недієгетична музика@ (Titanic).



Паузація також слугує реалізації страху, демонструючи емоційне напруження, котре переживає людина в ситуації страху. У тексті кіносценарію пауза означається за допомогою лексичної одиниці *beat*. У наступному прикладі Хелен Хадсон, спеціаліст з психології серійних убивць, відчуває страх через загрози її життю від серійного вбивці. Вона розповідає про свої відчуття помічнику Енді, який намагається заспокоїти Хелен. Хелен не лише боїться маніяка, але й відчуває агорофобію, її емоційний стан актуалізовано паузацією її мовлення, що інтендовано в тексті кіносценарію лексемою *beat*.

ANDY He can't phone you unless the warden gets an okay from you. Did you give him an approval?

HELEN Andy? @nayza@ When a three-year-old says there's a monster under the bed, you don't say 'forget it'. You look under the bed. (beat) @nayza@ I'm three years old. Call the prison.

Her fear is so palpable, she is so nakedly vulnerable, it breaks his heart. He puts his arms around her (Corycat).

Закадрові й внутрішньокадрові шуми можуть слугувати причиною або маркером страху, застосовуватись для збільшення або зменшення актуалізації страху. У прикладі внутрішньокадровий сигнал дозиметра, що свідчить про високий рівень радіації, слугує причиною страху наукових співробітників лабораторії ув кінофільмі «Chernobyl».

DMITRI I work too hard. (wipes his brow) Uch, it's boiling in here.

He crosses to a WINDOW. He LIFTS the window OPEN, and almost instantly:

BEEEEEEEEEEEEEEEE

@внутрішньокадровий звук
працюючого дозиметру@



Dmitri and Khomyuk turn in adrenaline shock to: a DOSIMETER mounted on the wall (Chernobyl).

Закадровий голос, актуалізуючи страх, слугує коментарем дій або почуттів персонажа, уточнюючи емоцію, як у наступному прикладі з кінофільму «Kill Bill». Наречена намагається врятуватися від смерті, утікаючи від свого вбивці. Закадровий голос реалізує внутрішній діалог Нареченої, актуалізуючи її страх.

THE BRIDE (V.O.) That's a lot better. But you're still too agitated. Can you hear your heart? It's like I'm buried alive with Buddy Rich. Turn off that flashlight.

Fear comes into her voice as she combats herself.

THE BRIDE (V.O.) @закадровий голос@ No! I can't turn off the light. Yes you can. The darkness will have a calming effect. Now turn off that fucking light.

She does. The screen goes Jet Black (Kill Bill).

Експресивність й емоція кадру залежать від кольору, його яскравості та насиченості [62], тому світлові ефекти відіграють важливу роль у реалізації емоції страху. Характерне використання тьмяного світла: сутінків, синього або сірого світла, комбінації чорного й білого світла, спалахів, мерехтіння, гри світла та тіні в темному приміщенні тощо – створюють атмосферу зловісності й актуалізують емоцію страху, яку відчуває кіногерой. Так, у наступному прикладі Сьюзен Уільямс зустрічається з привидами – прокляттям нового будинку. Разом із невербальними компонентами її страх актуалізовано тьмяним мерехтливим світлом, котре гасне в кульмінаційному моменті епізоду, і подальші події відбуваються в цілковитій темряві, із якої Сьюзен удається вибратися в освітлений коридор. Темрява актуалізує страх персонажа, реалізуючи метонімію **ТЕМРЯВА Є СТРАХ**.

INT. STAIRWELL – 10TH FLOOR – NIGHT

The hallway is chilly – Susan shivers. She's about to start walking down when she looks up, noticing THE LIGHTS at the top floor FLICKERING. @мерехтіння світла@



A wind suddenly blows through the center of the stairwell with an eerie ROAR.

Susan looks disconcerted as she starts walking down... Then we hear the SCRAPING SOUND again. Startled, Susan pauses and looks down, over the railing. There's nothing there – but the sound continues, growing louder, like something is moving up towards her.



SUSAN (calling out:) Is anybody there?

Just then, the lights on the top floor finally GO OUT. @світло згасло@ Susan's breath catches in her throat as she looks up – The lights on the next floor go out. And the next. The darkness above growing closer with each darkening floor. @темрява@ (The Grudge).

Наступний приклад із кінофільму «The Bodyguard» ілюструє вживання тьмяного світла мерехтіння світла для інтенсифікації емоції страху, котрий відчуває співачка Рейчел після отримання листа з погрозами смерті. Вона налякана й змушена відмовитися від виступу в клубі, наповненому її прихильниками.

INT. BACKSTAGE – NIGHT

Frank guides Rachel toward the stage exit. A roar from the audience begins.

"Rachel! Rachel! Rachel!" It grows louder as they near the exit. Rachel's expression is

a combination of fear and humiliation. @Тьмяне світло@ When they have almost reached the exit, she stops (The Bodyguard).



Наші дані щодо кінематографічного профілю емоції страху відображено у табл. 4.5.

Табл. 4.5

Кінематографічний профіль емоції страху

Компонент кінематографічної семіотичної системи	Кінематографічний знак
1	2
План	• крупний план
	• детальний план
	• середній план
	• дальній план
Ракурс	• боковий ракурс
	• зйомка через плече
	• нижній ракурс
	• верхній ракурс
	• голландський кут
	• суб'єктивна камера

Продовження табл. 4.5

Компонент кінематографічної семіотичної системи	Кінематографічний знак
1	2
	• зйомка через об'єкт
Світлові ефекти	• тьмяне світло
	• гра світла і тіні
	• мерехтіння світла
Звукові ефекти	• дієгетична/недієгетична музика
	• внутрішньокадрові/закадрові шуми
	• паузація
	• закадровий голос

Отже, для актуалізації страху характерний широкий діапазон кінематографічних засобів, що спрямовані на реалізацію астенічної та стенічної форм страху в кінофільмі та градуального характеру емоції.

4.3. Моделі мультисеміозису емоції страху в кінодискурсі

Актуалізація страху в англomовному кінодискурсі відбувається у взаємодії елементів вербальної, невербальної й кінематографічної семіотичних систем за аудіальним і візуальним модусами. Наші дані дають змогу систематизувати основні типи мультисеміозису емоції страху у вигляді восьми моделей.

А. Комбінаторний принцип зумовлює виділення трикомпонентної й двокомпонентної моделі.

А.1. Трикомпонентна комбінаторна модель актуалізації страху включає елементи трьох семіотичних систем:

[вербальний + невербальний + кінематографічний]

[V + NonV + Cin]

Різновиди цієї моделі в досліджуваному матеріалі включають:

- вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план;
- вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс;
- вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект, світловий ефект ;
- вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, світловий ефект;
- вербальний компонент + фонаційний, мімічний компоненти + план, ракурс, світловий ефект;
- вербальний компонент + мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект;
- вербальний компонент + мімічний, кінесичний компоненти + план, світловий ефект;
- вербальний компонент + мімічний компонент + план, ракурс, світловий ефект.

Наповнення зазначених різновидів відбувається відповідно до засобів, характерних для вербального, невербального й кінематографічних профілів емоції страху. Розглянемо різновиди трикомпонентної моделі актуалізації страху та їх можливе наповнення елементами семіотичних систем.

➤ **Вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс.** В епізоді з кінофільму «Ghost», Моллі Дженсен намагається дотягнутися через відчинене вікно до дерев'яної статуї, яку піднімають за допомогою мотузки. Її хлопець Сем бачить, що це небезпечно, і хапає її, що дуже лякає дівчину. Вона кричить із переляку, її обличчя спотворене, рухи хаотичні. Страх також актуалізовано вербально за допомогою дієслова, який експліцитно реалізує страх *scare*, що є компонентом ужитого фразеологізму *scared me half to death*, а також

пейоративу *bastard*. Крупний план і боковий ракурс персонажа дають змогу інтенсифікувати емоційний стан дівчини.

With a gutsy maneuver, Molly leans out over the sidewalk and tries to grab hold of the ropes. She can't reach them. Suddenly a pair of hands grabs her around the waist. She screams.



@крупний план, боковий ракурс@ #Моллі голосно кричить, хаотично розмахує руками, її обличчя спотворене від страху – рот широко відкритий, очі вирячені#

SAM Saved your life.

Sam laughs as he pulls her back into the loft. She does not think it is funny.

MOLLY You bastard. Don't do that to me. You scared me half to death (Ghost).

➤ **Вербальний компонент + мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект.** Таку модель ілюструє епізод із кінофільму «Ghost», у якому найманий убивця Уїллі прийшов до псевдомедіума Оди Мейер з метою її вбивства. Сем, який став приви́дом після його вбивства Уїллом, вирішив захистити жінку й помститись вбивці. Він почав рухати речі в кімнаті, що спантеличи́ло Уїллі. Коли невидима сила нанесла йому декілька болючих ударів, Уїллі відчув сильний страх. Усі ці події дуже налякали чоловіка, він перелякано метушиться по кімнаті, хаотично розмахує руками, потім у паніці притискується до стіни. Його дихання переривчасте, обличчя спітні́ле, що є вегетативним проявом страху. Обличчя Уїллі спотворене страхом, очі широко розплющені. Середній план персонажа уможливи́ло простеження актуалізації кінесичних і мімічних компонентів, недієгетична різка музика інтенсифікує негативний емоційний стан, вигук вербалізує страх персонажа.

Willie is terrified. Steam rises from the sink. Willie tries to get out, but Sam approaches him from behind and appears to dig his hands into his neck. #рухи хаотичні, обличчя спитніле і спотворене# Willie crumples to his knees.



WILLIE Oh God! @середній план, недієгетична музика@ #заціпеніла поза# (Ghost).

➤ **Вербальний компонент + мімічний, кінесичний компоненти + план, світловий ефект.** Цей різновид актуалізує страх Карла Брюнера – замовника вбивства банкіра Сема Віта у ситуації, коли Карл шукає чек на 4 млн. дол. у помешканні Моллі, дівчини Сема. Сем, який став приви́дом після смерті, захищає свою кохану й погрожує Карлу, котрий перелякався, усвідомлюючи, що він б'ється з приви́дом. У паніці, він погрожує Моллі пістолетом. Камера показує Карла блідим і спитнілим від страху, його обличчя спотворене, очі широко відкриті. Вербально страх актуалізовано неповними реченнями й менасивними висловленнями, які імпліцитно реалізують страх. Кінематографічну семіотичну систему представлено середнім планом персонажа та світловим ефектом – тьмяним світлом.

In total panic, Carl scrambles to get up. Horried, he SHOOTs his gun blindly into the air. Molly and Oda Mae dive for cover. The bullets have no impact. Sam musters all his strength and shoves Carl again.



White with fear, Carl grabs Molly and aims his gun at her head. #у Карла спитніле, спотворене обличчя, очі широко відкриті# @середній план, тьмяне світло@

CARL (continuing) I'll kill her. You touch me and I'll kill her. I mean it, Sam. Just give me the check (Ghost).

➤ **Вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план.** Страх актуалізовано за цим різновидом у ситуації, коли Сем (привид) прийшов до псевдомедіума Оди Мей, яка спроможна чути його. Під час зустрічі Ода Мей відчула сильний переляк, бо не очікувала, що володіє здатністю спілкування з потойбічними силами. Її страх актуалізовано мімічно – переляканим обличчям, кінесично – вона бігає по кімнаті й хаотично розмахує руками, фонаційно – Ода Мей кричить від страху. Чергування крупного та середнього планів дає змогу прослідкувати послідовність дій персонажа в стані страху й інтенсифікувати його актуалізацію. На мовленнєвому рівні репрезентації страх представлений директивом.

ODA MAE Who's there?

Sam is stunned. Clara and Louise look at one another in total confusion. This is obviously not part of the act. Mrs. Santiago seems frightened.



ODA MAE (continuing) Where are you? @крупний план@

SAM (looking around) Who?

Oda Mae screams and jumps up thrashing at the air. Her knee kicks the table and sends it toppling. [...] #Ода Мей бігає по кімнаті, хаотично розмахуючи руками. Її обличчя спотворене# @середній план@

ODA MAE Leave me alone! @середній план@ (Ghost).

➤ **Вербальний компонент + фонаційний, мімічний компоненти + план, ракурс, світловий ефект.** Цей різновид актуалізує емоцію Флетчера, сина співачки Рейчел Меррон, пригніченого вбивством своєї тітки. Він намагається дізнатися в охоронця, чи той боїться вбивцю. Френк визнає, що відчуває страх, але за життя Рейчел і хлопчика. Його страх вербалізовано лексемою *afraid* і сегментованим реченням, що актуалізує емоційний стан персонажа. Невербально негативна емоція отримує реалізацію через мімічний компонент: у Френка застигле, нерухоме обличчя, фонаційний

компонент – комунікативне мовчання, що свідчить про його пригнічений стан. Кінематографічний семіотичний ресурс представлено крупним планом персонажа, його боковим ракурсом і світловим ефектом – грою світла й тіні: обличчя Френка розділено навпіл на освітлену та темну сторони, що метафорично актуалізує емоційну нестабільність персонажа.

FLETCHER Then what? What are you afraid of?

Frank doesn't have the will to resist anymore. He lets his hand drop away from Fletcher. #Френк мовчить#



FRANK I'm afraid... of not being there...#нерухоме обличчя# @крупний план, боковий ракурс, гра світла й тіні@

Fletcher stares at him, uncomprehending (The Bodyguard).

➤ **Вербальний компонент + мімічний компонент + план, ракурс, світловий ефект.** В епізоді з кінофільму «Fracture» ця трикомпонентна модель страху реалізована поєднанням вербального компонента – лексеми, яка описує емоцію страху *creepy*, мімічного компонента – переляканого обличчя й кінематографічного компонента, котрий уключає крупний план персонажа, ракурс – зйомка через плече, і тьмяне світло, що метафорично символізує емоційний стан персонажа – Дженіфер. Дженіфер приходить додому після романтичного побачення з коханцем і зустрічає там Кроуфорда, свого чоловіка, який раніше повернувся додому. Вона здивована незрозумілими натяками чоловіка й відчуває страх через це.

JENNIFER Have you been drinking?

He lets go and she steps back. Studying him. Scared.

CRAWFORD I've been watching you sleep. At night.



JENNIFER (gently) That's creepy.

#перелякане обличчя# @крупний план, зйомка через плече, тьмяне світло@
(Fracture).

➤ **Вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий, світловий ефект.** Епізод із кінофільму «Titanic» ілюструє актуалізацію цієї трикомпонентної моделі страху. Роза, молода дівчина, яка подорожує на Титаніку разом із матір'ю й заможним нареченим, вирішує покінчити життя самогубством і стрибнути в океан. Але її плани порушує Джек Доусон, молодий бідний художник, який мріє опинитися в Америці. Він умовляє дівчину дозволити їй допомогти. Під час повернення Роза на корму судна вона зривається вниз, устигаючи вчепитись у руку Джека. Роза пронизливо кричить від страху, її обличчя спотворене, в очах – сльози, вона хаотично розмахує руками, намагаючись учепитися за поручні. Послідовна зміна планів надає епізоду динамічного характеру: крупний план акцентує увагу на переляканому обличчі Роза, дальній – демонструє безпорадне тіло дівчини над темною водою. Верхній ракурс дає змогу зосередити увагу на емоційному стані дівчини, надаючи йому вагомості. Сцена відбувається в темряві, що інтенсифікує негативну емоцію, недієгетична різка нелінійна музика підкреслює емоційний стан дівчини. У наведеному прикладі страх вербалізовано експресивним висловленням – благаанням про допомогу.

Rose starts to turn. Now that she has decided to live, the height is terrifying. She is overcome by vertigo as she shifts her footing, turning to face the ship. As she starts to climb, her dress gets



in the way, and one foot slips off the edge of the deck. She plunges, letting out a piercing SHRIEK. Jack, gripping her hand, is jerked toward the rail. Rose barely grabs a lower rail with her free hand. @Роза безпомічно розмахує руками, пронизливо кричить, її обличчя спотворене страхом@ # дальній план, крупний план, тьмяне світло, недієгетична музика, верхній ракурс #

QUARTERMASTER ROWE, up on the docking bridge hears the scream and heads for the ladder.

ROSE HELP! HELP!!

JACK I've got you. I won't let go (Titanic).

➤ **Вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, світловий ефект.** У наступному епізоді з кінофільму «Ghost» ця модель актуалізує страх Сема перед незрозумілою ситуацією: його тіло лежить залите кров'ю на руках у його дівчини Моллі. Чоловіки, які прибігли на допомогу, вільно пройшли крізь нього. Він наляканий, у нього спотворене від страху обличчя, напружена й застигла поза, жалібний голос. Негативна емоція вербалізована проханням про допомогу. Кінематографічно страх актуалізовано зміною планів – від середнього до крупного, що досягається наїздом камери на фігуру та обличчя Сема й надає епізоду динамічного характеру. Тьмяне світло інтенсифікує гнітючість ситуації.

FOOTSTEPS. People are running down the street. The sound of SIRENS can be heard in the distance. Two MEN run toward Sam. He yells out at them.

SAM (continuing) Help me! #голос жалюгідний, обличчя спотворене, поза заціпеніла# @середній план, тьмяне світло, наїзд камери @



They run right through him. He gasps in stunned terror. @крупний план@ (Ghost).

А.2. Двокомпонентна комбінаторна модель актуалізації страху включає елементи невербальної й кінематографічної систем, що акцентує вирішальну роль утілення емоцій у кінодискурсі. Страх може бути актуалізовано

[невербально + кінематографічно]

[NonV + Cin].

Основні різновиди цієї моделі містять такі конфігурації компонентів:

- мімічний, кінесичний компоненти + план;
- мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс;
- мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект;
- мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект;
- мімічний компонент + план;
- мімічний компонент + план, звуковий ефект;
- мімічний компонент + план, ракурс, звуковий ефект;
- мімічний компонент + план, ракурс;
- мімічний компонент + план, звуковий ефект, світловий ефект;
- мімічний компонент + план, світловий ефект;
- мімічний компонент + план, ракурс, світло, звуковий ефект;
- фонаційний, мімічний компоненти + план, звуковий ефект;
- фонаційний, мімічний компоненти + план, звуковий ефект, світловий ефект;
- фонаційний, мімічний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект, світловий ефект;
- фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план;
- фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, світловий ефект;
- фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект, світловий ефект;
- фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект;
- фонаційний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект.

Розглянемо особливості актуалізації страху за допомогою двокомпонентної моделі.

Наступний різновид є найбільш характерним для актуалізації страху в кінодискурсі, адже страх, зазвичай, утіснений змінами в обличчі й

хаотичними, погано контрольованими рухами, спрямованими на позбавлення від причини страху. Отже, стенічна форма є найбільш поширеною в процесі актуалізації страху в кінодискурсі.

➤ **Мімічний, кінесичний компоненти + план.** У прикладі з кінофільму «Beautiful Boy» Карен переживає за безпеку свого 6-річного сина, який хоче зайнятися серфінгом в океані. Сильні хвилі лякають жінку, і вона емоційно забороняє хлопчику йти у воду. Карен нервово рухається, хитає головою, підтверджуючи свою заборону. Її поза й обличчя напружені від страху. Середній план дає змогу прослідкувати емоційний стан жінки.

KAREN The waves are too big. It's too dangerous.

JASPER But I'm a great swimmer. I've been in waves that were way bigger than this.



KAREN Yes I know that but –

Nic joins the conversation, he is sweet.

NIC I'll stay close...

JASPER Nic will stay close, you see?

Karen is emotional about it, primal fear kicks in. #нервово хитає головою, розмахує руками, обличчя й поза напружені# @середній план@ David is watching and senses it. He gets up from his seat.

NIC Karen, I'm going to stay close.

KAREN Nic can go in. That's fine, but you, no. And that is final (Beautiful Boy).

➤ **Мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс.** Сцена з кінофільму «Chernobyl» ілюструє ситуацію, коли Легасов, представник комісії з розслідування вибуху на ЧАЕС, усвідомлює, що вода, якою гасять пожежу на станції, накопичується під землею й може вибухнути. Він відчуває сильний страх, який актуалізовано мімічними змінами – його обличчя напружене і заціпеніле, він нервово палить і хитає головою.

Середній план і нижній ракурс уможливлюють актуалізацію емоційного стану персонажа.

Pikalov turns to Legasov.

PIKALOV The fire hoses are still connected. They've been gushing water into the structure this whole time.

LEGASOV (horrified) The tanks are full...#обличчя напружене й заціпеніле, він нервово палить і хитає головою# @середній план, боковий та нижній ракурси@.



Shcherbina is utterly confused, but he can see from Legasov's face – something has gone terribly wrong (Chernobyl).

➤ **Мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект.** Цю модель спостерігаємо в наступному епізоді з кінофільму «Chernobyl», коли Перевозченко повідомляє колегам, що вибухнув реактор й активну зону зруйновано. Дятлов переконаний, що ядро реактора не може вибухнути, постраждав лише бак системи управління й захисту. Але стажери Проскуряков і Кудрявцев відчують, що інформація Перевозченка є правдою – і це їх лякає. Страх Проскурякова актуалізовано мімічними змінами й напруженою заціпенілою позою, середнім планом, нижнім ракурсом і недієгетичної тихою тривожною музикою.

PEREVOZCHENKO There is no core.

Dyatlov stops. Turns. Everyone in the room stares. Two TRAINEES, PROSKURYAKOV and KUDRYAVTSEV, both 30, look at each other. For the first

time, real fear. #Проскуряков перелякано застиг, спираючись на стіл, його обличчя заціпеніло# @середній план, нижній ракурс, недієгетична музика@ (Chernobyl).



➤ **Мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект.** Наступний приклад із кінофільму «Ghost» ілюструє різновид двокомпонентної моделі, коли страх актуалізовано поєднанням спотвореного від страху обличчя, хаотичних рухів і зміною планів від середнього до крупного, а також недієгетичної різкої музики.

Карл Брюнер намагався провести незаконну фінансову операцію в банку, в якому працює. Але рахунок, де було 4 млн дол. раптово виявився закритим. Карл почав панікувати, оскільки від успіху операції залежало його життя. Він прискорено дихає, його рухи неконтрольовані, він хапається за голову, агресивно б'є по столу, кружляє по кімнаті, його обличчя спотворене та спітніле. Наїзд камери, який маркує перехід середнього плану в крупний, дає змогу прослідкувати страх за своє життя, що переповнює персонажа. Недієгетична музика інтенсифікує емоційний стан персонажа.

INT. CARL'S OFFICE – DAY

Carl, in front of his computer, is going crazy. He keeps punching buttons on the keyboard but the same response appears over and over on the screen. "RITA MILLER, 926-31043. ACCOUNT CLOSED. BALANCE \$00.00."



Panicked, Carl jumps up. He moves quickly, erratically around the office and then back to the computer. He punches the keys over and over. The same answer appears on the screen. The account is closed. @середній план, недієгетична музика@, #спотворене й спітніле обличчя# @крупний план@ (Ghost).

Наступні різновиди двокомпонентної моделі містять мімічний елементи в ролі невербального компонента в поєднанні з елементами кінематографічної семіотичної системи.

➤ **Мімічний компонент + план, звуковий ефект.** За цим різновидом актуалізовано страх, який переживає Мег Олтман, коли після переїзду з

донькою в новий будинок до них уночі вдираються злодії. Мег бачить їх на моніторі й відчуває сильний страх за свою доньку, яка спить в іншій кімнаті. Її страх актуалізовано мімічним компонентом: у неї широко розплющені очі й нерухоме обличчя. Крупний план і недієгетична музика інтенсифікують реалізацію емоції.

INT. PANIC ROOM – NIGHT

Watching the video monitors, Meg stares in horror as the image of Junior slipping is verified by the SLAP of his hands on the stairs as he catches himself, audible through the open door to the panic room. #широко розплющені очі, нерухоме напружене обличчя# @крупний план і недієгетична музика@ (Panic Room).



➤ **Мімічний компонент + план, ракурс, звуковий ефект.** Такий різновид спостерігаємо в епізоді з кінофільму «Chernobyl», в якому працівники ЧАЕС після вибуху намагаються усвідомити розміри пошкоджень. Дятлов впевнений, що пошкодження незначні. Він звинувачує Топтунова і Акімова у неправильних діях і Топтунов, молодий і недосвідчений інженер, наляканий цим звинуваченням. Його емоційний стан реалізовано переляканим обличчям – брови нахмурені, очі виражені, рот напіввідкритий. Його середній план і ракурс зйомка через плече дозволяють актуалізувати страх кінематографічно, в той час як тривожний внутрішньокадровий звук сигналу про надзвичайну ситуацію протягом усього епізоду інтенсифікує зазначену емоцію.

DYATLOV The turbine hall. The control system tank. Hydrogen. You and Toptunov – you morons blew the tank. @звук сигналу про надзвичайну ситуацію@



LEONID TOPTUNOV, 25, blond, thin, terrified. # брови нахмурені, очі виражені, рот напіввідкритий#

@середній план, ракурс зйомка через плече@ His boyish moustache is a struggling, wispy version of Akimov's.

TOPTUNOV No, that's not –

Akimov signals Toptunov not to argue (Chernobyl).

➤ **Мімічний компонент + план, ракурс.** У наступному прикладі цей різновид утілює мімічний компонент, поєднаний із середнім планом і ракурсом «зйомка через плече». Рут, молода дівчина, котра подорожує на «Титаніку» разом із матір'ю і нареченим, звинувачує матір у бажанні видати її заміж за чоловіка, якого вона не кохає. Матір Рут відчуває страх за своє майбутнє, яке буде бідним через борги, котрі залишив її чоловік після смерті.

RUTH I don't understand you. It is a fine match with Hockley, and it will insure our survival.

ROSE (hurt and lost) How can you put this on my shoulders?

Rose turns to her, and we see what

Rose sees – the naked fear in her mother's eyes. #переляканий погляд, напружене обличчя# @середній план, зйомка через плече@ (Titanic).

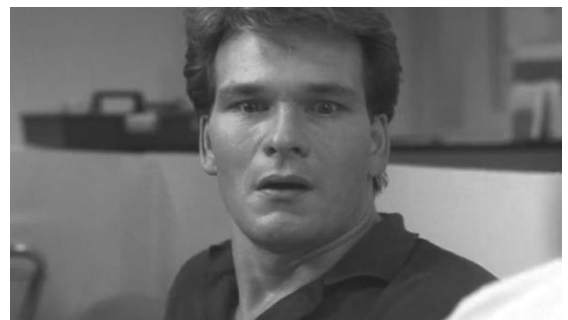


➤ **Мімічний компонент + план.** За цим різновидом актуалізовано страх Сема, персонажа кінофільму «Ghost», коли він стикається зі світом привидів. Його емоційний стан страху реалізовано мімічно (спотвореним обличчям) і кінематографічно (крупним планом).

SAM Who are you?

MAN I'm waiting for my wife. She's in 4C. Cardiac wing. She's fighting it.

The man sticks his head into the green sheet covering Sam's body. His head disappears. Sam is terrified. #спотворене обличчя # @крупний план@ (Ghost).



➤ **Мімічний компонент + план, звуковий, світловий ефект.** У цьому різновиді двокомпонентної моделі актуалізації страху переважають елементи кінематографічної семіотичної системи. Наприклад, Сем і Моллі були жертвами нападу злочинця, під час якого Сему завдали смертельної рани. Сем, який побіг за злочинцем і не наздогнав його, був наляканий, коли побачив своє тіло на руках у Моллі. Він не міг повірити своїм очам і відчув сильний страх, який актуалізовано спотвореним обличчям, а очі Сема широко розплющені, погляд застиглий. Мімічний компонент доповнений і інтенсифікований крупним планом обличчя, недієгетичною різкою музикою та тьмяним світлом.

We can see Molly dimly at the end of the block as Sam approaches. She is screaming for help. Frightened, Sam calls out.

SAM Molly!



She doesn't answer. Sam tenses and starts running toward her. He is just three feet away when suddenly he stops. An expression of pure terror overwhelms his face. @крупний план, недієгетична музика, тьмяне світло@ (Ghost).

➤ **Мімічний компонент + план, світловий ефект.** В епізоді з кінофільму «Fracture» Дженніфер приходить додому після романтичного побачення з коханцем і зустрічає там свого чоловіка, який раніше повернувся додому з відрядження. Відчуваючи свою провину, вона здивована і перелякана, а її страх актуалізовано двокомпонентною моделлю. У кімнаті темрява, світло не включено. Крупний план обличчя Дженніфер акцентує увагу на емоційному стані жінки.

INT. CRAWFORD HOUSE – LIVING ROOM – CONTINUOUS

Cold. Elegant. Metal planters with bamboo trees. Glass doors out to a back garden. A fire in the fireplace. In a corner is another of Crawford's Rube Goldbergs – this one the size of a refrigerator. On a coffee table in the center of the room, a big wooden bowl of ball-bearings. Jennifer hurries in, dropping her

keys on a table and – freezes, startled. #перелякане, заціненіле обличчя# @крупний план, тьмяне світло@

Crawford waits in the center of the room; despite the outer “disarray”, he is calm and focused.



JENNIFER You're – home early
(Fracture).

➤ **Мімічний компонент + план, ракурс, звуковий, світловий ефекти.** В епізоді з кінофільму «Fracture» Кроуфорд, розмовляючи зі своєю дружиною Дженніфер, натякає, що знає про її відносини з коханцем. Це лякає жінку, вона відчуває стриманий гнів чоловіка. Її страх актуалізовано крупним планом переляканого обличчя, ракурсом «зйомка через плече», тьмяним світлом і недієгетичною різкою музикою.

JENNIFER Okay. Maybe it's time
to really talk.

CRAWFORD No.

JENNIFER No?

He shakes his head. Frayed and
worn, she sighs.



JENNIFER Fine. Whatever. I'll make you some dinner.

He watches her turn and head for the kitchen. To her back:

CRAWFORD I know. Everything.

She stops, exhales. Looking down. Afraid. #перелякане напружене обличчя# @крупний план, зйомка через плече, тьмяне світло, недієгетична різка музика@ Grateful it's happening at last.

JENNIFER I'm so sorry (Fracture).

Наступні різновиди двокомпонентної моделі актуалізації страху містять фонаційні й мімічні елементи як компоненти невербальної семіотичної системи, доповнені, уточнені й інтенсифіковані елементами кінематографічної семіотичної системи.

➤ **Фонаційний, мімічний компоненти + план, звуковий ефект.** В епізоді з кінофільму «Titanic», Роза і Джек, які намагаються врятуватись із лайнера, що тоне, бачать на нижній палубі маленького хлопчика, котрий, ймовірно, загубився. Дитина дуже перелякана й голосно ридає. Його емоційний стан інтенсифіковано недієгетичною напруженою музикою.

They wait for the footstep to recede. A long CREAKING GROAN. Then they hear it... a CRYING CHILD. Below them. They go down a few steps to looks along the next deck.



CUT TO: INT. E-DECK CORRIDORS

The corridor is awash, about a foot deep. Standing against the wall, about 50 feet away, is a little BOY, about 3. The water swirls around his legs and he is wailing. #голосно ридає, перелякане обличчя# @середній план, недієгетична музика@ (Titanic).

➤ **Фонаційний, мімічний компоненти + план, звуковий, світловий ефекти.** В епізоді кінофільму «Ghost» після бійки з грабіжником та усвідомлення власної смерті Сем прокинувся вночі і почув голос Моллі. Йому здалося, що всі жахливі події були нічним кошмаром. Але, побачивши дерев'яну статую, замість дружини, він лякається ще більше. Від жаху він голосно і протяжно кричить, його обличчя спотворене. Його емоційний стан актуалізовано крупним планом й інтенсифіковано недієгетичною різкою музикою та тьмяним світлом.

MOLLY (mocking him) What is it, honey?

Sam bolts upright, screaming. It is a scream so consumed by terror that one fears it will never stop. #голосно кричить, обличчя спотворене# @крупний план,



тьмяне світло, недісгетична музика@ (Ghost).

➤ **Фонаційний, мімічний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект, світло.** У наступному епізоді з кінофільму «Ghost», Сем, який став приви́дом після смерті, зустрів у потязі іншого приви́да, агресивно налаштованого до нього. Він намагався викинути Сема з потяга, що викликало в нього страх. Страх актуалізовано голосним криком Сема і його переляканим обличчям (у нього широко відкритий рот, напружене і спотворене обличчя). Крупний план і боковий ракурс акцентують увагу на обличчі Сема, тьмяне світло інтенсифікує емоцію, звуковий ефект – шум поїзда, що наближається, уточнює причину страху.

ANGLE on Sam's head sticking outside of the car as the subway tunnel rushes past him. There is a panicked look on his face. The look intensifies as he turns and sees another train barreling down on him. #голосно кричить, спотворене обличчя# @крупний план, боковий ракурс, тьмяне світло, недісгетична музика@ (Ghost).



➤ **Фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план.** У наступному прикладі місіс Сантьяго прийшла до ясновидиці Оди Мей, щоб мати спіритичний контакт зі своїм померлим чоловіком. Але під час сеансу відбувся контакт з іншим померлим чоловіком, Семом, що сильно налякало ясновидицю. Паніка Оди Мей викликала переляк місіс Сантьяго. Вона пронизливо кричить, хаотично розмахує руками, її обличчя спотворене від жаху, нарешті, вона втікає з кімнати. Її середній план дає змогу реалізувати емоцію персонажу.

Oda Mae screams, jumps back into the closet, and bolts up against the door. It tears from its hinges and falls into the seance



room, nearly crushing Louise. Mrs. Santiago runs out screaming. #кричить, обличчя перелякане, розмахує руками, утікає з кімнати в паніці# @середній план@ Oda Mae takes one look around and collapses in a dead faint (Ghost).

➤ **Фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, світловий ефект.** В епізоді з кінофільму «Beautiful Boy» Нік, 18-річний наркозалежний юнак, помічає, що його дівчина не відповідає на його звертання. Він перевіряє її пульс і розуміє, що вона передозувала наркотик і може померти. Відчуваючи страх за її життя, він викликає рятувальну службу, намагаючись реанімувати дівчину самотійно. Голос Ніка дрижить і переривається, коли він розмовляє по телефону, його обличчя спотворене, рот напіввідкритий, він нервово дихає, рухи різкі. Епізод відбувається в машині вночі, тьмяне світло підкреслює емоційний стан хлопця, актуалізований його середнім планом.

INT. MAZDA – NIGHT

Nic steps into his Mazda. As the light turns on, we see Lauren is lying in the passenger seat, passed out. Nic watches her a little closer, is she OK? He shakes her.



NIC Lauren?

She actually looks a little blue.

NIC (CONT'D) Lauren?!

He checks a pulse. None. He slaps her face.

NIC (CONT'D) Lauren!

He panics, searches her phone, finds it, dials 911. #голос переривається, обличчя перелякане# @середній план, тьмяне світло@ Meanwhile tilts the backseat, and starts to do some CPR. #рухи різкі# Mouth to mouth. Chest compressions (Beautiful Boy).

➤ **Фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий, світловий ефект.** Наступний приклад ілюструє ситуацію, коли відома співачка Рейчел відповідає на телефонний дзвінок, сподіваючись

почути голос свого сина. Але вона чує погрози маніяка, що змушує її заціпеніти від страху. Приклад демонструє випадок астенічного типу страху: обличчя Рейчел нерухоме, погляд втупився, вона втратила здатність говорити і рухатись. Кінематографічно страх актуалізовано її середнім планом, недієгетичною різкою музикою і світловим ефектом – спалахами світла, які час від часу освітлюють обличчя Рейчел. Закадровий голос реалізує причину страху.

RACHEL Fletcher?

No response.

*RACHEL Baby, is that you? It's
mommy, honey.*



DAN (V.O.) (eerily distorted) @закадровий голос@ Guess again, whore! Fuck you and fuck Miami. I'm coming for you. I know where you are and I'm coming for you...

Rachel is paralyzed by fear, unable to hang up the phone. # обличчя нерухоме, погляд втупився, вона не може говорити і рухатись# @середній план, недієгетична музика, спалахи світла@ (The Bodyguard).

➤ **Фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект.** Наступний епізод з кінофільму «Titanic» ілюструє зазначений різновид двокомпонентної моделі. Він змальовує страх людей на борту «Титаніка», які усвідомлюють свою неминучу загибель. Корабель тоне, його частина вже занурилась у воду, і людям складно триматися на ногах, вони втрачають рівновагу й падають у крижану воду океану. Невербально страх реалізовано криками про допомогу, вигуками жаху, спотвореними обличчями, хаотичними рухами, спрямованими на порятунок. Зміна плану – з дальнього, який демонструє загальну паніку на крупний, що акцентує увагу на переживаннях окремих людей – дає змогу створити атмосферу жаху, який панував серед пасажирів на палубі. Використання ракурсу «голландський кут» (Dutch angle) реалізує стан душевного неспокою й тривоги, недієгетична нелінійна музика інтенсифікує емоцію.

ON THE A-DECK PROMENADE

Passengers lose their grip and slide down the wooden deck like a bobsled run, hundreds of feet before they hit the water. TRUDY BOLT, Rose's maid, slips as she struggles along the railing and slides away screaming. #спомворене обличчя, пронизливий крик# @середній план, голландський кут, недієгетична музика@



AT THE STERN

The propellers are 100 feet out of the water and rising. Panicking people leap from the poop deck rail, fall screaming and hit the water like mortar rounds. A man falls from the poop deck, hitting the bronze hub of the starboard propeller with a sickening smack. #крики про допомогу, хаотичні рухи# @дальній план, голландський кут, недієгетична музика@ (Titanic).



Наступний різновид є специфічним для реалізації страху, оскільки не містить мімічного компонента, який є ключовим для актуалізації негативної емоції.

➤ **Фонаційний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект.** Цей різновид моделі присутній у кінофільмі «Chernobyl» в епізоді, коли солдати повинні були скидати шматки графіту з даху зруйнованого реактора ЧАЕС. Солдати одягнуті в маски, які закривають обличчя, тому емоція актуалізована фонаційно – звуками важкого дихання, які зумисно збільшені в гучності, і метушливими рухам персонажа. Зміна планів – від середнього до дальнього – дозволяє реалізувати емоцію, а закадрові шуми – тріск працюючого дозиметра, гучність якого збільшується – інтенсифікують емоцію.

We move to find: the FOURTH SOLDIER... striking a hardened patch of BITUMEN and GRAPHITE with the blade of his shovel. It refuses to give way.

He LEANS HIS BODY against the shovel, PUSHES, and then LOSES HIS GRIP on the shovel handle. It clatters to the surface of the roof. He quickly picks it back up. Breathing hard. Fear. #важко й голосно дихає, метушливо бігає# @звук працюючого дозиметра, середній/дальній план@ (Chernobyl).



Кількісні характеристики різновидів три- й двокомпонентної моделі дають змогу виявити чотири найбільш частотні різновиди актуалізації страху в англomовному кінодискурсі: мімічний, кінесичний компоненти + план (12,4 %), мімічний компонент + план, звуковий ефект (10,8 %), мімічний компонент + план, ракурс, звуковий ефект (8,4 %), мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект (6,4 %) (Додаток Б.2). Виокремлені різновиди свідчать про превалювання елементів мімічного й кінесичного компонентів у реалізації страху. Це дає підставу зробити висновок, що обличчя та рухи тіла є найбільш репрезентативними елементами актуалізації страху в кінодискурсі серед невербальних засобів, що пов'язано з превалюванням візуального модусу. Серед кінематографічних компонентів найбільш типові план, ракурс і звуковий ефект. Вербальний компонент актуалізації страху не є достатньо типовим із превалюванням експресивних закликів про допомогу і директивних висловлень, спрямованих на позбавлення від причини страху.

Б. Паритетна/непаритетна модель виокремлена на основі промінантності певної семіотичної системи, що реалізовано рівнозначним залученням різносистемних елементів для актуалізації страху або кількісним превалюванням елементів певної семіотичної системи.

Б.1. Паритетна модель характеризується залученням різносистемних елементів, які однаковою мірою слугують означуванню страху.

Наступний приклад ілюструє реалізацію паритетної моделі актуалізації страху в кінофільмі «Panic Room». Мег, молода жінка, яка переїхала в новий будинок зі своєю донькою-підлітком, рятується від злодіїв у ліфту будинку. Проїжджаючи повз злодія, Мег відчуває сильний страх, реалізований мімічно і кінесично – її обличчя і тіло заціпеніли від страху, крупний план і дієгетична музика спільно актуалізують емоцію, котру втілено паритетним застосуванням невербальних і кінематографічних елементів у різновиді мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект.

He bangs on the button, hoping the elevator will stop. As Meg and Sarah drop fully into view, he stands there, eye to moving eye with her for a moment. But the elevator doesn't stop, it keeps going down.



INT. ELEVATOR – NIGHT

Meg stands frozen, terrified, staring at Junior as they move past him. # обличчя й тіло заціпеніли від страху# @крупний план, недієгетична музика@ (Panic Room).

Б.2. Непаритетна модель страху характеризується превалюванням компонентів однієї з трьох семіотичних систем. Ілюстративний матеріал свідчить, що в комунікативних ситуаціях страху домінують невербальні або кінематографічні компоненти.

В епізоді кінофільму «Titanic», коли люди намагались урятуватись із тонучого корабля, Лавджой, помічник багатого фінансиста, зі страхом дивиться, як корабель навколо тріщить і руйнується. Він відчуває жах неминучої смерті, усвідомлюючи, що зараз загине. Його емоційний стан реалізовано мімічним компонентом – закривавленим, спотвореним від страху обличчям із вираженими очима. Кінематографічні засоби домінують у наведеній ситуації, де страх актуалізовано середнім планом, боковим

ракурсом і звуковими ефектами – закадровими дієгетичними шумами – жахливим тріском дерев'яної палуби й криками переляканих людей.

Near the third funnel a man clutches the ship's rail. He stares down as the DECK SPLITS right between his feet. A yawning chasm opens with a THUNDER of breaking steel Lovejoy is clutching the railing on the roof of the Officers' Mess. He watches in horror as the ship's structure RIPS APART right in front of him. #перелякане обличчя, вирачені очі# @середній план, боковий ракурс, закадрові шуми@ He gapes down into a widening maw, seeing straight down into the bowels of the ship, amid a BOOMING CONCUSSION like the sound of artillery (Titanic).



Наступний приклад ілюструє вживання непаритетної моделі із превалюванням невербальних (мімічного й кінесичного) компонентів актуалізації страху над кінематографічним, представленим середнім планом. Дмитрій – фізик ядерник, перебуваючи на роботі, чує звук датчиків радіації. Він боїться, що це витік радіації, і метушливо бігає по кімнаті, намагаючись захистити себе від небезпеки, його обличчя перелякане.

Dmitri SLAMS the window shut. Then rushes to the dosimeter. Presses a button to silence the alarm. Reads the meter. #метушливо бігає по кімнаті#

DMITRI Eight milliroentgen. What – ?

Dmitri anxiously glances at a METAL CASE with radiation stickers. Inside, boxes and tubes. #перелякане обличчя# @середній план@



DMITRI A leak? (Chernobyl).

Кількісні підрахунки свідчать про значне превалювання непаритетної моделі (72 %), що демонструє тенденцію до домінування елементів невербальної й кінематографічної семіотичних систем у процесі актуалізації страху.

В. Конвергентна/дивергентна модель страху.

В.1. Ілюстративний матеріал свідчить, що дивергентну модель простежуємо у комунікативних ситуаціях, коли персонаж кінофільму хоче приховати емоцію страху, що інтендовано в текстах кіносценарію. Для створення дивергентного смислу творці кінофільму залучають фонаційні, мімічні, кінесичні компоненти, звукові ефекти, а також вербальний компонент.

Розглянемо приклади дивергентного характеру комбінації різносистемних семіотичних засобів.

Приклад із кінофільму «Titanic» ілюструє ситуацію, коли Джек Доусон, затриманий через несправедливе звинувачення в крадіжці діаманта, був прикутий кайданками до труби в каюті офіцера. «Титанік» вже частково перебуває під водою, пасажери й члени екіпажу залишили палубу, тому Джек усвідомлює свою неминучу загибель. Роза вирішує врятувати хлопця, розуміючи, що він невинний. Вона знаходить сокиру, за допомогою якої вирішує розрубати кайданки. Але Роза панічно боїться відрубати Джеку руку, намагається приховати свій страх. Її бліде обличчя стає нерухомим, рот напіввідкритий, очі втупилися в одну точку. Середній план уможливорює прослідкувати внутрішній стан жінки, який вона намагається приховати. Тиха напружена різка недієгетична музика актуалізує прихований за допомогою міміки страх персонажа. У наведеному прикладі страх реалізовано різновидом мімічний компонент + план, звуковий ефект, в якому мімічний компонент слугує створенню дивергентного смислу.

INT. MASTER AT ARMS OFFICE

Jack has climbed up on the bench, and is hugging the waterpipe. Rose wades in, holding the axe above her head.

ROSE Will this work?

JACK We'll find out.



They are both terrified, but trying to keep panic at bay. #нерухоме обличчя, пильний погляд# @середній план, недієгетична музика@ He positions the chain connecting the two cuffs, stretching it taut across the steel pipe. The chain is of course very short, and his exposed wrists are on either side of it (Titanic).

У наступному прикладі дивергентний смисл створений мімічним і кінесичним компонентами в різновиді мімічний, кінесичний компоненти + план. В епізоді з кінофільму «The Silence Of The Lambs» молода курсантка академії ФБР Клариса Старлінг прибуває у в'язницю, де утримують вбивцю-канібала, колишнього психіатра Ганнібала Лектера, для розмови з ним. Під час першої зустрічі Лектер просить Кларису показати йому документи і наблизитися до нього. Дівчина відчуває страх, який намагається приховати. Вона надає обличчю незалежного вигляду, міцно стискує губи, пильно дивиться у вічі Лектера і піднімає вище голову, наближаючись до ув'язненого. Зміна середнього плану на крупний дає змогу прослідкувати емоційний стан дівчини, яка приховує страх, демонструючи впевненість.

DR. LECTER May I see your credentials?

Clarice is surprised, but fishes her ID card from her bag, holds it up for his inspection. He smiles, soothingly. @середній план@



DR. LECTER Closer, please... Clo-ser...

She complies each time, trying to hide her fear.#піднімає голову, стискує губи, пильно дивиться# @крупний план@ Dr. Lecter's nostrils lift, as he gently, like an animal, tests the air. Then he smiles, glancing at her card (The Silence Of The Lambs).

Наступний епізод із кінофільму «Titanic» ілюструє приклад уживання звукового ефекту – дієгетичної музики для створення дивергентних відносин між семіотичними елементами в різновиді мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект. Пасажири Титаніка, що вже

тоне, схвильовані тим, що вночі їх змусили одягнути рятувні жилети. Вони перелякані, що реалізовано мімічним (перелякані обличчя) і кінесичним (напружена поза) компонентами. Середній план і боковий ракурс уможливлюють актуалізацію емоційного стану персонажів. Водночас, весела дієгетична симфонічна музика, яка звучить на задньому плані, суперечить загальному переляканому стану людей, зменшуючи інтенсивність емоції.

INT. A-DECK FOYER

A large number of First Class passengers have gathered near the staircase. They are getting indignant about the confusion. Molly Brown snags a passing YOUNG STEWARD.



MOLLY What's doing, sonny? You've got us all trussed up and now we're cooling our heels. #перелякане обличчя, напружена поза# @середній план, боковий ракурс@

The young steward backs away, actually stumbling on the stairs.

YOUNG STEWARD Sorry, mum. Let me go and find out.

The jumpy piano rhythm of "Alexander's Ragtime Band" comes out of the first class lounge a few yards away. @ весела, енергійна дієгетична музика@ Band leader WALLACE HARTLEY has assembled some of his men on Captain's orders, to allay panic (Titanic).

Наступний епізод із кінофільму «Eastern Promises» ілюструє реалізацію дивергентної моделі в різновиді фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план у ситуації розмови акушерки Анни з її матір'ю Хеленою. Анна випадково зв'язалась із представниками російської мафії в Лондоні, про небезпеку цих зв'язків попереджав брат матері Степан. Хелена стурбована зникненням Степана й боїться, що його вбили. Її емоційний стан актуалізовано фонаційними змінами (голос нервово тремтить, підвищується), мімічними (обличчя перелякане). Намагаючись приховати свій стан перед донькою, Хелена опановує себе та починає розмовляти спокійно. Водночас, її

напружена поза актуалізує страх. Отже, фонаційний компонент слугує втіленню дивергентності.

Helen knocks and enters with a cup of tea, just as in the opening scenes. Anna sits up.

HELEN (almost accusing) Have you slept at all?

Anna doesn't answer. Helen looks anxious as she peeks out of the curtains.

HELEN (CONT'D) I tried to get hold of Stepan for you. #голос тремтить, поміт нервово підвищується голос, перелякане обличчя#

A pause. #намагається заспокоїтись#

HELEN (CONT'D) He's usually either at home or at his sisters. But she hasn't heard from him at all.

Helen is trying to hide her anxiety but Anna sees it. #голос спокійний; обличчя напружене; поза напружена# @середній план@



HELEN (CONT'D) He did spit in that horrible man's face.

ANNA I don't think the driver would do anything to Stepan (Eastern Promises).

Наступний приклад ілюструє різновид мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, де мімічний і кінесичний компоненти слугують створенню дивергентного смислу. Хлопець, єврей із гетто, комендантом якого є капітан Гет, готував коня для прогулянки свого господаря. Капітан був незадоволений його роботою, що сильно налякало хлопця, оскільки капітан міг застрелити його любої миті. Актуалізації страху сприяють вегетативні прояви (дихання хлопця було прискорене і переривчасте), а також кінетичні (його тіло напружене). Він намагався приховати свій страх і низько нахилив голову, його обличчя стало нейтральним, дихання вповільнилось.

EXT. STABLES – PLASZOW – DAY

A stable boy works to ready Goeth's horse before he arrives. He sticks a bridle into its mouth, throws a riding blanket onto its back, drags out the saddle Schindler bought Goeth. Before he can finish,



though, Goeth is there. #побачив Гета, його дихання стало частим і переривчастим, тіло напруженим# The boy tries to hide his panic; he knows others have been shot for less. #нахилена голова, нейтральне обличчя, дихання уповільнилось# @середній план, боковий ракурс@

STABLE BOY I'm sorry, sir, I'm almost done.

GOETH Oh, that's all right.

As Goeth waits, patiently it seems, whistling to himself, the stable boy tries to mask his confusion (Schindler's List).

В епізоді з фантастичного кінофільму «Blade: Trinity» дивергентним є вербальний компонент у різновиді вербальний компонент + мімічний, кінесичний компоненти + план, світловий ефект. Вампір Дрейк захопив у полон маленьку дівчинку слугувати «приманкою» для мисливців на вампірів. Дівчинка налякана загрозою смерті, що актуалізовано її переляканим обличчям і напруженою заціпенілою позою, але вербально вона заперечує свій страх. Тьмяне світло також інтенсифікує негативний емоційний стан дівчинки, реалізований середнім планом.

DRAKE Do you know who I am?

ZOE You're the Nome King.

Drake smiles at this.

*DRAKE The Nome King. I like that.
(leaning closer) Tell me, child. Do you want to die?*



Zoe is terrified but tries to remain defiant. #перелякане обличчя, напружена заціпеніла поза# @середній план, тьмяне світло@

ZOE *I'm not afraid – I'll go to Heaven.*

DRAKE *There is no Heaven. No God. No angels. No happy ending for good little girls. The only thing you have to look forward to is nothingness* (Blade: Trinity).

В.2. Конвергентна модель уключає елементи, що спільно актуалізують емоцію страху. Так, наступний приклад ілюструє конвергентну модель різновиду мімічний, кінесичний компоненти + план. Академік Легасов, персонаж кінофільму «Chernobyl», доповідає на суді про причини аварії на ЧАЕС – і його інформація лякає суддю Каднікова. Його страх реалізовано конвергентно мімічним компонентом (переляканим напруженим обличчям), кінесичним – позою (він відкинувся на спинку стільця і завмер) і середнім планом.

LEGASOV *I am not the only one who kept this secret. There are many. We were following orders. From the KGB, from the Central Committee. And right now, there are 16 reactors in the Soviet Union with this same fatal flaw. Three of them are still running less than 20 kilometers away... at Chernobyl.*



Kadnikov is frightened by Legasov's words. #перелякане заціненіле обличчя, напружена поза# @середній план@ But he too has his orders. He too is at risk. And this is not the narrative over which he was meant to preside (Chernobyl).

Наступний приклад ілюструє різновид фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект, де невербальні і кінематографічні компоненти спільно актуалізують емоцію страху в епізоді з кінофільму «Titanic». Пасажири корабля усвідомлюють свою неминучу загибель у крижаній воді океану й, відчуваючи страх смерті, гуртуються навколо пастора. Священик промовляє молитву, пасажери простягають до нього руки, плачуть або трагічно мовчать. Невербальні компоненти

інтенсифіковані недієгетичною різкою музикою, внутрішньокадровими і закадровими криками навколишніх людей, що гинули. Верхній ракурс і голландський кут надають актуалізованому емоційному стану більшої інтенсивності, середній план акцентує увагу на реалізації невербальних компонентів.

EXT. STERN ON THE POOP DECK Hundreds of passengers, clinging to every fixed object on deck, huddle on their knees around FATHER BYLES, who has his voice raised in prayer. дальній план They are praying, sobbing, or just



staring at nothing, their minds blank with dread. #плачуть або мовчать, простягають руки# @середній план, верхній ракурс голландський кут, недієгетична різка музика, внутрішньокадрові й закадрові крики людей@ (Titanic).

Кількісні дані дають змогу зробити висновок про переважну кількість конвергентних моделей (79 %). Дивергентна модель сприяє реалізації інтенції на приховування страху в певних комунікативних ситуаціях. Аналіз ілюстративного матеріалу уможливорює виокремити такі елементи семіотичних ресурсів, які слугують створенню дивергентних моделей: вербальний, мімічний, кінесичний компонент, звуковий ефект. Отже, спостерігаємо більш інтенсивну роль елементів невербальної семіотичної системи у створенні дивергентних моделей актуалізації страху. Кінематографічна семіотична система представлена недієгетичною музикою, що контрастує з емоційним станом персонажа.

Д. Синхронна/консеквентна модель актуалізації страху, виокремлена з позиції динаміки актуалізації емоції на екрані, демонструє одночасне або послідовне залучення різносистемних елементів для актуалізації емоції. Одночасне/синхронне вживання елементів надає емоції більш інтенсивного

характеру, у той час як послідовне/консеквентне – акцентує увагу на динамічному аспекті комунікативної ситуації страху.

Д.1. Характерною особливістю **синхронної моделі** є одночасне залучення різносистемних елементів у процесі актуалізації емоції в дискурс, як це, наприклад, відбувається в епізоді з кінофільму «Beautiful Boy». Девід Шефф, розмірковує над причинами, які змусили його 18-річного сина Ніка приймати наркотики. Він знаходить щоденник Ніка, під час читання якого він усвідомлює, що син перебуває в небезпеці. Ця думка лякає Джеффа, що актуалізовано синхронною комбінацією невербальних і кінематографічних елементів у різновиді. Невербальний компонент реалізовано спотвореним від страху обличчям, кінематографічний – середнім планом, нижнім ракурсом, звуковим ефектом – недієгетичними різкими звуками.

He flips to the next page, which is filled with chaotic small written text. David looks closer at the nervous, crazy handwriting. This is the Disease talking. As if he can experience his son being changed by the drugs. He reads a last sentence:



So all I can do is move forward... and don't look back.

He closes the notebook. David looks terrified. #спотворене обличчя# @середній план, нижній ракурс, недієгетичні різкі гнітючі звуки@ (Beautiful Boy).

Наступний приклад із кінофільму «Schindler's List» також ілюструє синхронну модель. Події відбуваються під час Другої світової війни в окупованій Польщі. Хлопець єврейської національності, який працює в будинку капітана Гета, коменданта єврейського гетто, відчуває сильний страх, знаючи, що той може його застрелити будь-якої миті. Хлопець не зміг виконати поставлене завдання і з острахом очікує покарання. В епізоді реалізовано астенічний тип страху: хлопець тремтить від страху, він покійно

нахилив голову і зіщулився, що актуалізує кінесичний компонент; його обличчя напружене, погляд заціпенілий (мімічний компонент). Кінематографічний ресурс реалізовано середнім планом і тьмяним світлом, який сприяє реалізації атмосфери страху.

INT. GOETH'S VILLA – DAY Goeth comes into his bedroom sweating from his ride. A worker with a pail and cloth appears in the bathroom doorway.



MORE TO THE FLOOR WORKER

I have to report, sir, I've been unable to remove the stains from your bathtub.

Goeth steps past him to take a look. The worker is almost shaking, he's so terrified of the violent reprisal he expects to receive. #тремтить, нахилена поза, заціпенілий погляд, обличчя напружене# @Середній план, тьмяне світло@ (Schindler's List).

Д.2. Консеквентна модель містить різносистемні семіотичні елементи, поєднання яких відбувається в їх певній послідовності в процесі актуалізації негативної емоції. Це сприяє інтенсифікації емоції страху й слугує реалізації його динамічного характеру.

Розглянемо приклад консеквентної моделі різновиду вербальний компонент + фонаційний, кінесичний, мімічний компоненти + план із кінофільму «Beautiful Boy». Нік нишком пробрався в будинок свого батька для того, щоб забрати деякі речі. Він приймає наркотики і знає, що батько хоче зустрітись із ним і відправити його на лікування. Коли Нік бачить у вікні, що батько і його сім'я приїхали додому, він лякається і починає метушитися по будинку. Його страх послідовно актуалізовано вербальним компонентом – вульгаризмом, невербальним – голосним шепотом, переляканим обличчям і метушливими діями. Середній план акцентує увагу на емоційному стані хлопця.

INT. LIVING ROOM, SHEFF HOUSE – DAY

Nic is watching the basket and the stuff he wanted to take with him . What a stupid idea. At that moment we hear a car pull up in the driveway. He rushes to a window. It's the family arriving. Nic, instant panic mode. #перелякане обличчя# @середній план@



NIC Oh fuck. (loud whisper) Hey Lauren.

LAUREN What's going on?

NIC Let's go. We gotta go. #метушливо пересувається по кімнаті# @середній план@ (Beautiful Boy).

Статистичні обрахунки свідчать, що синхронна (54 %) і консеквентна (46 %) моделі представлені майже однаковим співвідношенням, що свідчить про тенденцію до динамічної реалізації страху в кінодискурсі.

Висновки до розділу 4

1. Емоцію страху визначаємо як негативний емоційний стан суб'єкта, викликаний реальною чи ймовірною малефективною для суб'єкта дією (загрозою) і спрямований на мобілізацію зусиль для запобігання спричинення йому шкоди.

2. Аналіз лексикографічного матеріалу засвідчує, що семантичний простір концепту СТРАХ структурований ЛСП із домінантою, представленою іменем концепту – полісемантичною лексемою *fear* із семантичними розширеннями, утвореними значенням іменника і об'єднаними в три групи: 1) група, об'єднана гіперсемою «переляк», уключає значення «дуже неприємне або тривожне почуття, спричинене наявністю чи неминучістю небезпеки»; 2) група, об'єднана гіперсемою «тривожне почуття, занепокоєння», уключає значення «неприємне почуття побоювання в очікуванні неминучої події»; 3) група, об'єднана гіперсемою «благоговійний страх», уключає значення «побожної поваги поєднаної зі страхом».

3. ЛСП «Fear» інтегровано єдиною архісемою «страх» і диференційовано трьома гіперсемами, кожна з яких об'єднує декілька розширень, утворюючи радіально-ланцюжкові мікрополя «Fright», «Anxiety» й «Awe», які структуровано за принципом центр–периферія і мотивовано центральним членом. До складу мікрополя «Fright» входять два розширення, мотивовані відповідними семами: «Scare» і «Alarm». Мікрополе «Anxiety» включає розширення «Worry».

4. Спектр концептуальних метафор страху охоплює корелятивні домени, пов'язані з фізіологічними аспектами страху та малефактивним для суб'єкта характером страху: КОНТЕЙНЕР, ФІЗИЧНІ ВІДЧУТТЯ, СИЛА, ПРИРОДНА СТИХІЯ, БЕЗУМСТВО, СУПРОТИВНИК, АРТЕФАКТ. Референтні домени концептуальної метонімії з корелятом СТРАХ охоплюють домени, які містять понятійні сфери фізіологічних проявів страху й символів, які втілюють основні ознаки страху: ЛЮДИНА, СВІТЛО.

5. Актуалізація страху в кінодискурсі відбувається за допомогою різнорівневих мовних і мовленнєвих засобів, які спроможні експліцитно чи імпліцитно реалізувати негативну емоцію. Невербальне втілення страху в кінодискурсі відбувається через реалізацію фізіологічних проявів емоції, котрі мають астенічну та стенічну форми, що зумовлює інвентар специфічних невербальних засобів. Невербальний профіль емоції гніву представлений мімічними, кінесичними й фонаційними компонентами, вегетативними проявами, які актуалізують страх у кінодискурсі через апеляцію до тілесних, поведінкових і вегетативних проявів емоції. Серед кінематографічних засобів актуалізації гніву виокремлюємо план (детальний, крупний, середній, дальній), ракурс (боковий, нижній, верхній, зйомка через плече, суб'єктивна камера, голландський кут, зйомка через об'єкт), звукові (закадровий голос, закадрові/внутрішньокадрові шуми, драматичне мовчання, дієгетична/недієгетична музика) і світлові ефекти (тьмяне світло, гра світла і тіні, мерехтіння світла).

6. Мультимодальна актуалізація страху представлена вісьмома моделями. Частотні характеристики різновидів три- і двокомпонентної моделі дають змогу виявити чотири найбільш частотні різновиди актуалізації гніву в англомовному кінодискурсі: мімічний, кінесичний компоненти + план, мімічний компонент + план, звуковий ефект, мімічний компонент + план, ракурс, звуковий ефект, мімічний, кінесичний компоненти + план, звуковий ефект, що свідчить про превалювання невербальних і кінематографічних елементів компонентів у реалізації страху. Вербальний компонент актуалізації страху не є достатньо частотним із превалюванням експресивних закликів до допомоги й директивних висловлень, спрямованих на позбавлення від причини страху.

Кількісні підрахунки свідчать, що конвергентна модель значно переважає (79 %) дивергентні моделей, що свідчить про тенденцію до конструювання страху рівнозначними елементами семіотичних систем. Для створення дивергентних смислу залучено фонаційні, мімічні, кінесичні компоненти, звукові ефекти, а також вербальний компонент. Аналіз ілюстративного матеріалу уможливорює виокремити такі елементи семіотичних систем, які слугують створенню дивергентних моделей: фонаційний компонент, кінесичний компонент, звуковий ефект, представлений недієгетичної музикою. Непаритетній моделі (72 %) характерне превалювання елементів невербальної й кінематографічної семіотичних ресурсів. Синхронна (54 %) і консеквентна (46 %) моделі представлені майже однаковим співвідношенням, що свідчить про тенденцію до динамічної реалізації страху в кінодискурсі.

Отже, для актуалізації страху найбільш поширені двокомпонентні, непаритетні, конвергентні, синхронні/консеквентні моделі.

Провідні положення цього розділу відбито у таких публікаціях автора: [86; 88; 98; 309; 310; 312].

РОЗДІЛ 5

КОГНІТИВНО-КОМУНІКАТИВНИЙ І СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ СУМУ

5.1. Концептуальні ознаки суму

Поняттєво-ціннісний складник емоції СУМ. За даними лексикографічних джерел [426; 437; 430; 431; 432; 435; 438; 442; 440], концепт емоції СУМ вербалізований прикметником *sad*, іменником *sadness*, дієсловом *sadden* і прислівником *sadly*. Поняттєвий зміст СУМУ розкриваєто в семному складі номінацій концепту. За результатами компонентного аналізу одиниць лексикографічних джерел [426; 437; 430; 431; 432; 435; 438; 439; 442; 440], лексичне значення прикметника *sad* охоплює шість сем:

- «нещасний, той, що відчуває сум, печаль»;
- «гнітючий, той, що змушує почувати нещасним»;
- «незадовільний, дуже поганий, неприйнятний»;
- «самотній, відлюдний»;
- «нудний, нікчемний, той, хто не заслуговує на повагу»;
- «тьмянний» (про колір).

Іменник *sadness* містить три базові семи, зазначені лише в частині аналізованих словників [430; 437; 438]:

- «сумне почуття»;
- «стан суму»;
- «якість надмірної скорботи».

Лексикографічні джерела фіксують три значення у прислівника *sadly*:

- «нещасливо»;
- «незадовільно»;
- «сильно, надзвичайно» (про ситуацію, стан).

Зафіксовано два базові значення в дієслова *sadden*:

- «змусити когось сумувати»;

- «засмутитись».

Отже, семантичний простір концепту СУМ утворюють шість значень, більшість із яких представлено прикметником *sad*.

Етимологічний аналіз свідчить про первинність лексеми *sad* (*adj.*), яку вперше зафіксовано в XIII ст., вона пройшла історичні трансформації від Proto Indo-European *seto-* «задовольняти» (*to satisfy*), починаючи від кореня із *satis* (Lat.) «достатньо» (*enough*) [441; 442], від Old English *sæd* у значенні «насичений, повний, той, що має наповнення (їжею, напоєм, бійкою тощо)» (*sated, full, having had one's fill (of food, drink, fighting, etc.)*), від Proto-Germanic *sathaz* (також Old Norse *saðr*, Middle Dutch *sat*, Dutch *zad*, Old High German *sat*, German *satt*, Gothic *saps*) у значенні «насичений, повний» (*satiated, sated, full*) [441]. У подальшому семантичний розвиток лексеми пройшов через значення «важкий ментально чи фізично» (*heavy, ponderous (i.e. full mentally or physically)*), і «втомлений» перед перетворенням його значення в «нещасний» [441.]У період Middle English лексема набула значення «стійкий, фіксований» (*steadfast, firmly established, fixed*), у подальшому – «серйозний» і «похмурий» (*from serious to grave*) [441; 442]. Далі лексема означає «сумний, скорботний» (*sorrowful*), у XVII ст. в семантичному значенні лексеми з'являється сема «що розчаровує, поганий» (*deplorably disappointing or bad*) [441; 442].

Негативного значення «дуже поганий» ця лексема набула в кінці XVII ст., що дало поштовх до утворення нових значень і перетворення лексеми в полісемантичну одиницю. Додавання значення «нікчемний, жалюгідний» в кінці XIX ст. слугувало процесу фразеологізації й утворенню фраземи *sad sack*, що означає «тюхтій, недотепа, людина, яка постійно робить помилки, не дивлячись на благі наміри» (*an inept person who makes mistakes despite good intentions* [429]). Негативне значення лексеми, пов'язане з характеристикою емоційного стану, сприяло поширенню значення на інтелектуальну й соціальну сфери людини, що реалізовано у виникненні ідіоматичних виразів-сленгізмів *sad case* і *sad bastard*. Вони означають

безглузду, нікчемну й жалюгідну людину, «бідолаху» (*a person considered to be ludicrously contemptible or pathetic* [429]). Лексема-derivat *sadness* з'явилась у середині XIV ст. в значенні «серйозність» (*seriousness*). У подальшому в XV ст. значення розширилося за рахунок семи «сум». Похідне дієслово *sadden* у значенні «змушувати сумувати» з'явилося на початку XVI ст. і походила від Old English *sadian*. Прислівник-derivat *sadly* датований в етимологічних словниках кінцем XIII ст. зі значенням «дуже» і «сильно, міцно», на початку XIV ст. набуває значення «сумно» [441].

Загалом, до основної етимологічної ознаки концепту СУМ відносимо загальну негативну оцінку, що охоплює фізичну й духовну сфери та визначає внутрішню форму лексеми. В основу семантичних трансформацій покладено тяжіння лексичного значення лексем до загальної негативної оцінки, пов'язаної з почуттями скорботи, розчарування, нещастя й втоми. Загальну оцінку доповнено такими аспектами лексичного значення, як стійкість і міцність, що в подальшому трансформовано в стійкий негативний стан, пов'язаний із відчуттям нещастя й суму. Аналізуючи частотність слововживань у контекстах суму, засвідчених даними корпусів BNC [428] і COCA [434] у цілому та, зокрема, в секції COCA «кіно» [434], простежуємо як закономірне найбільш частотне вживання прикметника *sad* – від 52,9 % до 66 % слововживань у різних контекстах (табл. 5.1).

Табл. 5.1

Частотність номінацій суму в текстах корпусів BNC, COCA

Лексема	BNC		COCA		COCA	
					Fiction	Movies
<i>sad</i>	3241	55,43 %	22177	66,02 %	471	52,92 %
<i>sadness</i>	747	12,78 %	5749	17,11 %	129	14,49 %
<i>sadly</i>	1852	31,67 %	5625	16,75 %	290	32,58 %
<i>sadden</i>	7	0,12 %	41	0,12 %	0	0
Разом	5847	100 %	33592	100 %	890	100 %

Загалом, прикметник *sad* справедливо вважати іменем концепту СУМ: по-перше, *sad* є вихідною лексемою для низки похідних; по-друге, *sad* характеризується високою частотністю вживань; по-третє, це етимологічно первинна номінація суму в історії мови; по-четверте, більшість значень семантичного простору концепту СУМ представлено прикметником *sad*.

Аналіз словникових дефініцій уможлиблює виявити ієрархію семантичних компонентів і встановити сигніфікативне значення лексеми *sad* – імені емоції СУМ. Це семи:

- «почуття нещастя/суму» (провідне значення): *feeling unhappy, not happy, especially because something unpleasant has happened* [437]; *showing, expressing, or feeling sorrow or unhappiness* [426]; *very bad in a way that makes you feel angry, upset, or shocked; causing sorrow or gloom* [438];
- «незавдовільний, поганий, похмурий, самотній, обридлий» (диференційні значення): *not satisfactory, very bad or unacceptable; lonely; boring* [437]; *deplorable or inadequate; dark-hued; somber* [426].

Аналіз дефініцій дає підставу виокремити родову й видові ознаки емоції СУМ. Родовою виступає онтологічна категоріальна ознака «емоція» або «почуття» (*emotion or feeling*), що узагальнює денотативне значення лексем, котрі утворюють номінативний простір, у той час як видові ознаки слугують для конкретизації значення лексеми *sad*. Серед видових ознак є такі:

- аксіологічна ознака – «негативна оцінка» (*unpleasant, very bad*): суб'єкт оцінює свій досвід чи певну ситуацію негативно через відчуття нещастя, горя, презирства чи нудьги;
- каузативна ознака – «причина емоції» (*causing sorrow or gloom; causing or associated with grief or unhappiness; causing or characterized by sorrow or regret; unfortunate and regrettable*): сум викликає почуття горя чи нещастя через незадовільну ситуацію;

- статична ознака – «стан» (*feeling sorrow or unhappiness, feeling unhappy, experiencing or showing sorrow or unhappiness*): суб'єкт почуває себе нещасним, самотнім;
- подієва ознака – «ситуація або подія, яка впливає на відчуття суму» (*something unpleasant has happened; a sad event, situation etc. makes you feel unhappy*): сум викликаний певною ситуацією або подією, які змушують суб'єкт відчувати себе нещасним;
- вольова ознака – «примус, тиск» (*makes you feel angry, upset or shocked*): неприємна ситуація змушує суб'єкта відчувати негативні емоції;
- ідентифікаційна ознака – «суб'єкт емоції»: людина, яка відчуває сум.

Отже, сум можна визначити як негативний емоційний стан суб'єкта, викликаний оцінкою суб'єктом ситуації або події як малефективної, що змушує його відчувати себе нещасним, самотнім, жалюгідним.

Лексико-семантичне поле «Sad». Виявлення емоції, інтендованої автором сценарію й вербально зафіксованої в тексті, зумовлює необхідність систематизації лексичних засобів репрезентації емоції суму, для чого використовуємо польовий підхід. Побудова лексико-семантичного поля дає змогу виокремити ієрархію лексичних одиниць, об'єднаних інтегральною семою. За даними лексикографії, семантичний простір концепту СУМ задано сукупністю значень лексеми *sad* та її основних синонімів, виділених за допомогою компонентного аналізу: *abominable, afflicted, calamitous, cheerless, despondent, dejected, deplorable, depressed, depressing, doleful, down, downcast, downhearted, dreary, dull, glum, gloomy, grave, grief-stricken, grieved, grievous, in low spirits, low, low-spirited, melancholy, miserable, mournful, morose, moving, oppressive, pathetic, pitiable, pitiful, regrettable, sorry, sorrowful, unfortunate, unhappy, woeful, woe-begone, wretched* [426; 437; 430; 431; 432; 435; 438; 439; 442; 440] .

ЛСП «Sad» інтегровано архісемою «сумний» з домінантою, представленою іменем концепту – полісемантичною лексемою *sad* і

диференційовано гіперсемами, заданими значенням прикметника *sad* й об'єднаними в три групи:

- 1) гіперсема «нещасний» уключає значення «такий, що переживає або показує сум, нещастя; трагічний»;
- 2) гіперсема «трагічний» уключає значення «такий, що спричиняє або передає велику печаль, горе»;
- 3) гіперсема «жалюгідний» уключає значення «такий, що викликає жалість; нещасливий, бідолашний».

Кожна з трьох гіперсем, зі свого боку, об'єднує декілька розширень, утворюючи радіально-ланцюжкові мікрополя «*Unhappy*», «*Sorrowful*», «*Deplorable*», які структуровано за принципом центр–периферія та мотивовано центральним членом.

Мікрополе «*Unhappy*» умотивоване гіперсемою «той, що переживає або викликає печаль, сум, скорботу, нещасливий» (*experiencing, or marked by, or causing, sadness, sorrow, or discontent* [443]) і містить синоніми *despondent, dejected, downcast, downhearted, gloomy, in low spirits, low, low-spirited, melancholy, miserable, mournful, sorrowful, woe-begone, wretched* тощо. Лексема *unhappy* означає властивість об'єкта відчувати сумне почуття або спричиняти скорботу в інших. Значення лексеми може стосуватися не лише чуттєвої сфери людини, але й абстрактних понять, напр., *unhappy marriage, unhappy experience* тощо. До складу мікрополя входять два розширення, мотивовані відповідними семами, це розширення «*Unfortunate*» і «*Displeased*»:

– розширення «*Unfortunate*», умотивоване семою «позначений нещастям; який позначений і супроводжений поганою вдачею» (*not favored by fortune; marked or accompanied by or resulting in ill fortune* [443]). До складу розширення включено номінації суму, значення яких зумовлено значенням жалюгідності – *infelicitous, ill-fated, miserable, sad, sorrowful, unlucky, wretched* тощо;

– розширення «*Displeased*», що містить когнітивні ознаки, поєднані семою «незадоволений; який переживає або демонструє невдоволення» (*not pleased; experiencing or manifesting displeasure* [443]) й утворює синонімічний ряд *disappointed, discontented, disgruntled, dissatisfied* тощо.

Мікрополе «*Tragic*» умотивоване гіперсемою «надзвичайно скорботний, неприємний, сповнений жалю» та утворює синонімічний ряд *calamitous, depressing, disastrous, dismal, distressing, dreadful, gloomy, grievous, miserable, mournful, moving, unfortunate, pathetic, pitiful, terrible, wretched* тощо. До складу мікрополя входять два розширення – «*Distressing*» і «*Dreadful*», – мотивовані відповідними семами:

– розширення «*Distressing*» містить лексичні одиниці, умотивовані семою «прикрий; який уселяє занепокоєння й спричиняє страждання». До складу розширення включено номінації суму, значення яких зумовлено значеннями фатальності та катастрофічності: *calamitous, disastrous, dreadful, grievous, fatal, lamentable, unfortunate, woeful, wretched* тощо. Семантичне значення лексем наведеного синонімічного ряду відображає одну з первинних психологічних ознак печалі – страждання як основа суму, що підкреслює нерозривний зв'язок емоції з навколишнім середовищем;

– розширення «*Dreadful*» містить когнітивні ознаки, поєднані семою «огидний», й утворює синонімічний ряд *abject, deplorable, dreadful, galling, grievous, lamentable, regrettable, terrible, vexatious, wretched*.

Мікрополе «*Deplorable*» умотивоване гіперсемою «жалюгідний; котрий заслуговує на несхвалення» та містить лексичні одиниці з когнітивними ознаками нікчемного, злиденного, скорботного характеру об'єкта *calamitous, distressing, lamentable, miserable, pathetic, pitiful, pitiable, regrettable, sad, sorry, woeful, wretched* тощо. До складу мікрополя входить розширення «*Disgraceful*», умотивоване семою «ганебний; який заслуговує на осуд чи неповагу» й містить лексичні одиниці, котрі негативно оцінюють вчинки або поведінку людини та певні явища як такі, що викликають сум, огиду, провину тощо: *blameworthy, dishonourable, disreputable, execrable*,

reprehensible тощо. Окремі розширення мікрополів частково накладаються одне на одне, утворюючи зони перетинів і переходів (див. рис. 5.1).

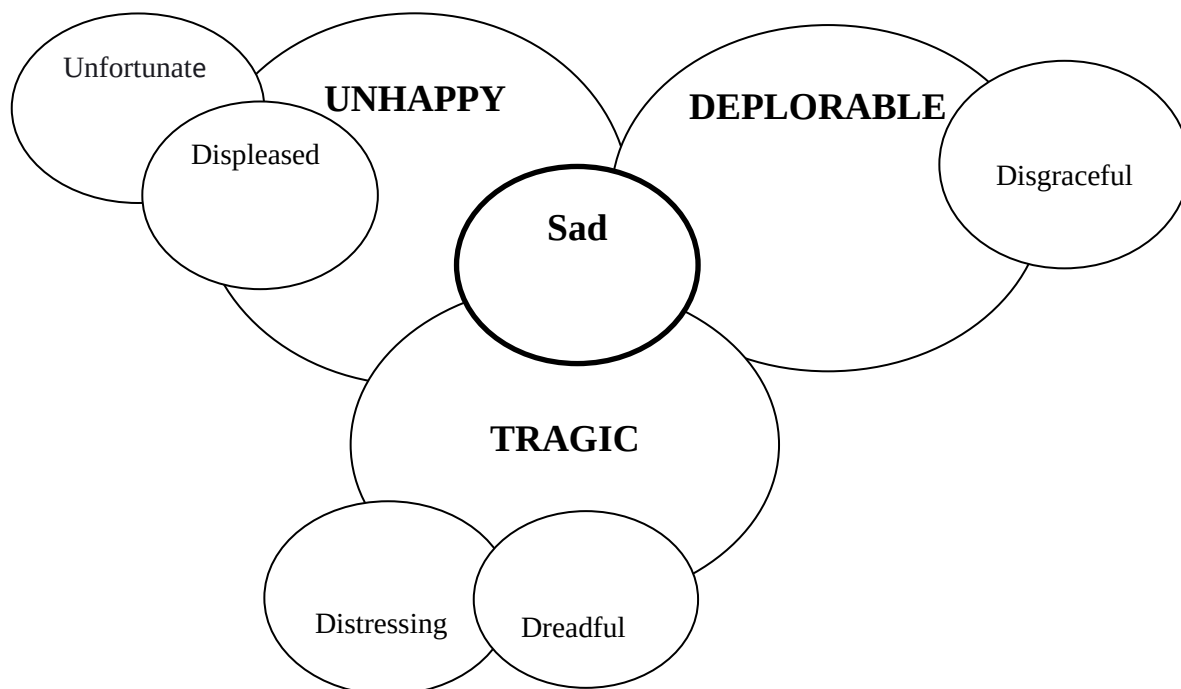


Рис. 5.1. Лексико-семантичне поле «Sad»

Образно-ціннісні характеристики емоції суму. Метафорична й метонімічна концептуалізації СУМУ в англomовному кінодискурсі актуалізується вербальними, невербальними, кінематографічними семіотичними засобами. За нашими даними, корелятивні домени, що мапуються на референт СУМ, охоплюють ВМІСТ КОНТЕЙНЕРА, ВОДА, СИЛА, АРТЕФАКТ, ПЕРСОНА, КОНТЕЙНЕР та приналежні їм концепти, котрі утворюють окремі концептуальні метафор.

У домені ВМІСТ КОНТЕЙНЕРА концептуальна метафора є результатом мапування елементів матеріального світу (змісту контейнера) на нематеріальний (емоцію суму). Лінгвальними маркерами цього типу метафор є фрагменти текстів кіносценаріїв, наприклад: *face fills with sadness, his heart full of sadness, filled with sadness*. Різновиди цієї концептуальної метафори залежать від типу тілесного «контейнера», яким здебільшого є ОЧІ, ОБЛИЧЧЯ. Тож метафоричне утілення суму ґрунтується на концептуальній метонімії ЧАСТИНА – ЦІЛЕ: ОЧІ/ОБЛИЧЧЯ ЛЮДИНИ

замість ЛЮДИНА. Ці метафори актуалізовані мімікою персонажів, наприклад: *great sadness in his eyes, sorrow in his eyes, inner sadness*.

Наступний епізод із кінофільму «The Pianist» ілюструє актуалізацію метафори СУМ Є ВМІСТ КОНТЕЙНЕРА. Владислав Шпільман, поляк єврейського походження, зміг урятуватися від смерті у Варшавському гетто. Одним із його рятівників був німецький офіцер, у подальшому – ув'язнений радянськими військами. Шпільман приходить у табір для військовополонених, але не знаходить нікого. Він засмучений, що не може допомогти своєму рятівнику, розуміючи, що той, очевидно, загинув. Його емоційний стан актуалізований крупним планом обличчя, його погляд сумний, м'язи обличчя напружені.

Szpilman stands, looking around the empty field. He is filled with sadness. # погляд сумний, м'язи обличчя напружені # @крупний план обличчя@ He sits. He closes his eyes and put his face to the sun (The Pianist).

У домені ВОДА утворення метафори відбувається шляхом мапування фізичних властивостей матеріалу/речовини на здатність людини відчувати емоції. ВОДА – один із важливіших психологічних архетипів, прояв колективного підсвідомого [198, с. 109], пов'язаний з ідеями життя й смерті (народження – водохрещення, смерть – Потоп) [125]. Концептуальна метафора СУМ Є ВОДА, вербалізована в текстах кіносценаріїв, є результатом аналогового мапування ситуативного типу. За Л. І. Белєховою, це «мапування художніх ситуацій, станів та подій, які відображуються у царині джерела, на царину мети словесного поетичного образу» [15, с. 39]. Когнітивні ознаки ВОДИ висвітлюють у царині цілі здатність бути змитою, пірнати, занурюватися, створювати хвилі: *clears sadness from his face; dive into my own distress; she is submerged in some sadness; a wave of melancholy* тощо.

У процесі мапування ознак корелятивного домену СИЛА на референтний СУМ відбувається виявлення таких ознак емоції, як здатність руйнувати людину (*devastating sadness*), перемагати її (*overcome with*

sadness), змушувати її чинити опір, утримувати людину від активних дій. У кінофільмі «Jacob's Ladder» Джейкоб Сингер, який страждає на галюцинації після отруєння психотропними речовинами, відчуває сум, бо не розуміє, яка частина його життя є реальною, а яка – результатом його уяви. Заснувши або знепритомнівши, герой прокидається різною людиною. Лінгвальна реалізація суму персонажа відбувається в тексті кіносценарію (*overcome with feelings of sadness*), утілеснена актуалізація – мімікою в кінофільмі (*безпомічна, «застигла» поза й сумний погляд*). Кінематографічна реалізація відбувається через тьмяне світло та недієгетичну музику, що сприяють актуалізації емоції.

INT. SARAH'S BEDROOM – NIGHT. JACOB settles back into bed. SARAH turns over and gets comfortable. JACOB lies on his back facing the ceiling. He pulls the blankets up to his neck. He is overcome with feelings of sadness and longing. #очі спрямовані в стелю, брови насуплені, кутики рота опущені# @тьмяне світло@ @недієгетична музика@ (Jacob's Ladder).

В основу концептуальної метафори СУМ Є АРТЕФАКТ покладено бажання людини позбавитися цього гнітючого стану шляхом його матеріалізації: викинути його як річ, приховати, спіймати тощо – *hide his sadness, disguise her distress, catches the sorrow, conceal sadness*, мати можливість володіти ним як річчю – *own distress*.

В одиничних випадках зафіксовано онтологічну концептуальну метафору СУМ Є ВМІСТИЩЕ, у якому можна існувати, загубитися тощо: *world of sadness, lost in sorrow*.

Метафора-персоніфікація СУМ Є ЖИВА ІСТОТА є результатом мапування властивостей особи на властивості абстрактного феномену емоції. Перехресне мапування ІСТОТИ й СУМУ закорінене в спроможності людини рухатись у визначеному напрямку – *sadness crossing her face, a sad look passes over the face*, переживати та змінювати настрій – *nervous distress, grave sadness*. Зафіксована в зазначеному домені метафора СУМ Є СУПРОТИВНИК зумовлена бажанням людини позбавитись емоції суму, яка є небажаною,

сприймається як щось вороже і загрозове – *protect from sadness, captivated by sorrow*.

Наступний приклад із кінофільму «The Grudge» ілюструє кінематографічне втілення метафори СУМ Є ЛЮДИНА. Карен, студентка за обміном, яка приїхала в Токіо й зіштовхнулася з містичними подіями в будинку, який вона знімала. Вона вирішила розібратись із загадковими смертями людей і навідалася до Марії, дружини Пітера, котрий загадково загинув. Під час перегляду їхніх спільних із Пітером фотографій Марія засмутилася, що втілено в концептуальній метафорі, яку вербально актуалізовано в кіносценарії (*sadness crossing her face*) та мімічно й кінесично утілеснено на екрані.

MARIA This is all his stuff from school.

She stares at the boxes, afraid to open them. Karen sits down and gently removes the lid of one of them. THE BOX contains stacks of PHOTOGRAPHS and notes. ... Maria opens the other box and pulls out another stack of photos. She looks at the first one, sadness crossing her face (The Grudge).

Наші дані про метафоричну концептуалізацію СУМУ систематизовано у табл. 5.2.

Табл. 5.2

Концептуальна метафора СУМУ в англомовному кінодискурсі

Корелятивний домен	Концептуальна метафора
1	2
ВМІСТ КОНТЕЙНЕРА	СУМ Є РІДИНА В КОНТЕЙНЕРІ
	СУМ Є ВСЕРЕДИНІ
РІДИНА	СУМ Є ХВИЛЯ
	СУМ Є КАЛЮЖА
	СУМ Є ВОДА
ЖИВА ІСТОТА	СУМ Є ЛЮДИНА
	СУМ Є СУПРОТИВНИК

Корелятивний домен	Концептуальна метафора
1	2
СИЛА	СУМ Є СИЛА
АРТЕФАКТ	СУМ Є ЗБРОЯ
КОНТЕЙНЕР	СУМ Є ВМІСТИЩЕ

Смисл багатьох кінообразів емоцій створюється за допомогою концептуальної метонімії як результату субститутивного мапування – «операції ідентифікації імплікативних зв'язків між варіантами референтів концепту царини та їх проектування на іншу сутність цієї самої царини словесного поетичного образу шляхом лінгвокогнітивної процедури заміщення» [15, с. 40]. Виявлені в нашому матеріалі корелятивні домени концептуальної метонімії з референтом СУМ переважно включають ті, які містять, з одного боку, понятійні сфери фізіологічних проявів страху, а з іншого – культурні символи, що уособлюють основні ознаки суму.

Із корелятивних доменів, що містять узагальнені уявлення про психо-соматичні прояви суму, для позначення референтного домену СУМ субститутивне мапування переважно залучає домен ЛЮДИНА, а в ньому – кореляти ОБЛИЧЧЯ й ГОЛОС як такі, що є тлом низки фізіологічних проявів емоцій, утілеснених на екрані.

Субститутивне мапування концептуальних ознак ОБЛИЧЧЯ на референт СУМ утворює концептуальні метонімії: СЛЬОЗИ ЗАМІСТЬ СУМ, ПИЛЬНИЙ ПОГЛЯД ЗАМІСТЬ СУМ, НАХИЛЕНА ГОЛОВА ЗАМІСТЬ СУМ, закорінені в ознаках людини, яка відчуває відповідний стан: бліде обличчя, спрямований в одну точку погляд, сльози на очах, голова, нахилена донизу тощо. Фактично СЛЬОЗИ, СХИЛЕНА ГОЛОВА є універсальними символами емоцій, закоріненими в дописемній комунікації людства (пор.: [71, с. 74–75]).

У кінодискурсі концептуальні метонімії суму первинно означаються в тексті кіносценарію вербальними засобами, та вторинно – на екрані, де їх переважно утілеснено невербально (міміка, кінесика) й інтенсифіковано/уточнено елементами кінематографічної семіотичної системи – ракурсом, фоном, камерою тощо. Первинний і вторинний семіозиси емоцій у сценарії та на екрані, зазвичай, є конструюванням однакового смислу, хоча й трапляється різниця в деталях.

Так, концептуальна метонімія СЛЬОЗИ ЗАМІСТЬ СУМ актуалізована в сцені з кінофільму «Analyse That», коли Бен, лікар-психіатр, відчуває глибокий сум через неспроможність допомогти своєму пацієнту Вітті. Бен починає гірко ридати, згадуючи смерть батька Вітті, що змушує самого Вітті відчувати сум і також викликає в нього сльози. Сум чоловіків, репрезентований концептуальною метонімією СЛЬОЗИ ЗАМІСТЬ СУМ, актуалізовано вербально, невербально й кінематографічно.

BEN (crying more) I mean, it had to be ten times worse for you – being murdered right in front of you. And you were so young –

VITTI We don't have time for this.

BEN (really sobbing) It must've been so painful!

VITTI (eyes filling with tears) I'm warning you – don't do this –

BEN I mean, it's like all his hopes for you died with him. And that's so sad.

VITTI (starting to cry) There I go. You happy now? You see what you're doing here?

Both men are crying now (Analyse That).

Концептуальну метонімію ПИЛЬНИЙ ПОГЛЯД ЗАМІСТЬ СУМ простежено в прикладі з кінофільму «Angel Eyes». Шерон прийшла до свого брата навідати маленького племінника Леррі, який сумує за тіткою. Їй шкода хлопчика, якому бракує батьківської уваги. Крім того, Шерон перебуває у сварці з братом, що позбавляє її можливості часто відвідувати хлопчика. Емоційний стан Леррі актуалізовано метонімічно через пильний погляд:

Now he looks at her with sad and bottomless eyes. She is hurting for him. Larry is now in the doorway. Sharon kisses the child's head and walks out, passing her brother (Angel Eyes).

Елементи корелятивного домену ГОЛОС, мапованого на референт СУМ, утворюють концептуальні метонімії РИДАННЯ ЗАМІСТЬ СУМ, МОВЧАННЯ ЗАМІСТЬ СУМ. Вони активують ментальні уявлення про типові поведінкові прояви суму: людина голосно ридає або, навпаки, мовчить під впливом емоції суму. Кінематографічно зазначені метонімії актуалізують сум через залучення фонаційних й інтонаційних засобів аудіального модусу.

Так, наступний приклад ілюструє реалізацію концептуальної метонімії РИДАННЯ ЗАМІСТЬ СУМ у кінофільмі «King Kong»: у сцені захоплення великої горили Ен дуже засмучена через жорстоке поводження з твариною та благає людей не ображати Кінг Конга, але команда Брюса продовжує знущатися над твариною. Емоційний стан Ен актуалізовано метонімією РИДАННЯ ЗАМІСТЬ СУМ.

*KONG PAUSES at the SOUND of her VOICE ... as if sensing her fear for him.
ENGLEHORN Hold her!*

BRUCE holds ANN as ENGLEHORN suddenly FIRES a HARPOON into KONG'S KNEE ... KONG ROARS in PAIN and SINKS into the water. ANN is sobbing with DISTRESS. ANGLE ON: ENGLEHORN starts LOADING a SECOND HARPOON ... DENHAM scrambles on to a ROCK, clutching the CHLOROFORM BOTTLE (King Kong).

Концептуальна метонімія МОВЧАННЯ ЗАМІСТЬ СУМ пов'язана з пасивним характером цієї емоції [196, с. 114], переживання якої супроводжене певними думками, спогадами й образами, що призводить до відчуження або ізоляції. У сцені з кінофільму «Jacob's Ladder» Джейкоб і його коханка Джеззі засмучені після загадкового нападу на Джейкоба. Їхній емоційний стан актуалізовано мовчанням:

INT. JACOB'S CAR – DAY JACOB and JEZZIE are driving in an old Chevy Nova. They are dressed up. JACOB's face is bruised and he has a gauze pad over

his ear. They drive in silence. JACOB appears very sad. Slowly his right hand reaches across the seat, seeking JEZZIE's. Their fingers embrace (Jacob's Ladder).

Джерелом концептуальних метонімії суму, актуалізованих кінематографічними семіотичними засобами в кінодискурсі, слугують символи негативних емоцій як універсальні, так і культурно специфічні. До перших належать сльози, крик/значуще мовчання, до других – звук (мінорна, с погляду західної цивілізації, музика), світло (темні кольори в англomовній етнокультурі) тощо. Відповідно, ці символи актуалізують засоби кінематографічної семіотичної системи – світлові й звукові ефекти.

Так, корелятивною зоною, яка слугує джерелом концептуальних метафор із референтом СУМ, є домен ТЕМРЯВА. Сум асоціюється з темрявою, оскільки цей емоційний стан пов'язаний із відчуттям втрати чогось вартісного для людини. Тому в зазначеному домені темний фон екрану активує відчуття суму (концептуальна метонімія ТЬМЯНЕ СВІТЛО ЗАМІСТЬ СУМ). Ця метонімія реалізується в кінодискурсі зйомкою заходу сонця, сутінками, нічним фоном тощо або іншими кінематографічними засобами – грою світла й тіні тощо.

У наведеному прикладі сумний стан Гетсбі пов'язаний із бажанням повернути минуле кохання Дейзі та відчуттям, що Дейзі не наслідиться покинути свого чоловіка. Розмова Гетсбі й Ніка відбувається вночі біля басейну, територія тьмяно освітлюється електричними ліхтарями, що актуалізує емоційний стан Гетсбі.

EXT. GATSBY'S CASTLE – POOL – NIGHT [...] GATSBY I beg your pardon old sport. Its just.. It's so sad because its so hard to make her understand, and –

NICK Jay... You can't repeat the past (The Great Gatsby).

Іншою референтною зоною для корелятивного домену СУМ може виступати домен МУЗИКА, що уможливорює виникнення концептуальної метонімії МІНОРНА МУЗИКА ЗАМІСТЬ СУМ. Залучення дієгетичної або недієгетичної музики в сцену актуалізації суму спроможне ідентифікувати емоційний стан і надати йому більшої виразності. Лірична, мінорна музика

асоціюється із сумом і здатна актуалізувати сум на екрані. У фільмі «Bean» містер Бін відчуває сум після усвідомлення того, що його дії зруйнували життя людини, до якої він відчуває прихильність. Залучення музики, маркованої як «сумна», зазначено в тексті кіносценарію:

DAVID So, you've totally and utterly destroyed my life. Do you understand? You've put me in a position where it would have been better if I'd never been born.

He puts his hand on BEAN'S shoulder. BEAN looks down. Very sad. @Крупний план обличчя@ This is actually the first time in his life that he's realised that his actions have really effected the life of another person. BEAN looks up sadly. Sad music plays (Bean).

Наші дані про концептуальні метонімії, що актуалізують СУМ в англomовному кінодискурсі, відображено в табл 5.3.

Табл. 5.3

Концептуальна метонімія суму

Корелятивний домен	Концептуальна метонімія
Корелятивний домен ЛЮДИНА	
ОБЛИЧЧЯ, ГОЛОВА	НАХИЛЕНА ГОЛОВА ЗАМІСТЬ СУМ
	ПИЛЬНИЙ ПОГЛЯД ЗАМІСТЬ СУМ
ОЧІ	СЛЬОЗИ ЗАМІСТЬ СУМ
ГОЛОС	РИДАННЯ ЗАМІСТЬ СУМ
	МОВЧАННЯ ЗАМІСТЬ СУМ
Корелятивний домен СИМВОЛИ СУМУ	
ТЕМРЯВА	ТЬМЯНЕ СВІТЛО ЗАМІСТЬ СУМ
МІНОРНА МУЗИКА	МІНОРНА МУЗИКА ЗАМІСТЬ СУМ

Аналіз специфіки актуалізації образно-ціннісного складника емоції СУМ в англomовному кінодискурсі доводить звуження спектра концептуальних метафор на позначення СУМУ, порівняно з ГНІВОМ і СТРАХОМ. У метонімічній концептуалізації СУМУ домінують етнокультурні й універсальні кореляти – символи, які переважно актуалізовані засобами невербальної та кінематографічної семіотичних

систем. Загалом, виявлені концептуальні ознаки СУМУ підкреслюють важливість тілесного досвіду як бази для актуалізації емоції суму.

5.2. Особливості актуалізації суму в кінодискурсі

Емоцію суму в кінодискурсі актуалізовано через взаємодію елементів вербальних, невербальних і кінематографічних семіотичних ресурсів, сукупність яких виокремлена у відповідних профілях.

5.2.1. Вербальний профіль емоції суму

Сум в англomовному кінодискурсі актуалізовано мовними й мовленнєвими засобами. Утворення емотивного смислу відбувається експліцитно, за допомогою лексичних одиниць, які містять сему емоції у своєму семантичному значенні, а також імпліцитно, за допомогою контекстуальних чинників, які дають змогу правильно розпізнати зазначену емоцію.

На мовному рівні репрезентація суму відбувається за допомогою різнорівневих засобів. Лексичні засоби актуалізації суму представлені лексемами різної частиномовної приналежності, що містять сему емоції суму у своїй семантичній структурі. Функціонально ці номінації:

— називають емоцію суму: *grief, sadness, distress, depression, sorrow* тощо, як у прикладі, де Президент Ніксон, повідомляючи про свою відставку, сумує з приводу свого рішення:

The television cuts to a shot of President Nixon standing outside Air Force One with his hands in the peace sign.

PRESIDENT NIXON (over television) Vice President Ford will be sworn in as President at that hour in this office. As I recall the high hopes for America with which we began this second term, I feel a great sadness that I will not be here in this office..(Forrest Gump).

– описують емоцію суму: *depressed, miserable, sad, sorrowful, tragic, unhappy, unlucky* тощо. У наведеному прикладі з кінофільму «Music of the Heart» діти засмучені відміною фінансування уроків гри на скрипці, що актуалізовано вербально:

It CUTS TO Roberta's beginners speaking to the interviewer.

INTERVIEWER (O.S.) How does it make you feel to lose your violin program?

SHANDRA It makes us sad!

RAMON Yeah, like we're never gonna have no more violin lessons – (Music of the Heart).

– слугують засобом вираження емоції суму. До цієї групи належать вигуки суму, які структурно можуть бути одно- або багатослівними: *Oh, Ahh, Alack, Alas, My God*.

У наступному прикладі, звістка про раптову смерть батька Венді, викликає в неї сум, актуалізований однослівним вигуком:

LARRY I wasn't going to tell you about it. I mean, it must seem ridiculous compared to what you've been going through. You had a human being die on you –

WENDY (soft and sad) Oh no .

LARRY A significant human being. Your father. WENDY He's dead? LARRY We're going to do it tomorrow (The Savages).

Імпліцитно сум може бути актуалізований пейоративами – лексемами, які містять негативно-оцінну конотацію й слугують засобом характеристики ймовірної причини суму: *bloody, cursed, damned, foolish, wretched* тощо. Потрібно зазначити, що вживання пейоративів не є поширеним у процесі актуалізації емоції суму, що можна пояснити тим фактом, що сум є «холодною» емоцією, бо людині, яка відчуває сум, притаманні певне заціпеніння й фізична слабкість, як у наступному прикладі:

TONY Bullshit. Guys at the station, they talk. Elvis'll wake up before he does.

SARAH I don't want your opinion any more than your come-ons, okay? (unconvincingly) There's always hope. Like Scarlet said... "Tomorrow's another day". (pause; depressed) Fiddle-de-fucking-dee (Crow 3: Resurrection).

У системі лексичних засобів, які вживаються в мовленні героїв кінофільму, видокремлемо засоби інтенсифікації суму – прислівники *very, so, too, absolutely*. Наприклад, у кінофільмі «The Fifth Element» Лілу почуває себе засмученою після ознайомлення з розвитком людської цивілізації, описуючи свій емоційний стан за допомогою лексеми *sad* і прислівника – інтенсифікатора *very*.

ZFX200 COCKPIT – NIGHT Korben gently wipes Leeloo's forehead with a cloth. She opens her eyes a little.

KORBEN (gentle, loving) Apipoulai..

Leeloo smiles, weakly, feverish.

LEELOO I'm so very sad.

KORBEN Why? We did pretty well, wouldn't you say?

LEELOO Five hundred wars... Arms... Drugs...Money...Everything you create is used to destroy... (The Fifth Element).

Система синтаксичних маркерів емоції суму представлена неповними реченнями – парцеляцією й еліптичними конструкціями, інверсією, паузами нерішучості або пошуку, що демонструє стан емоційної нестабільності суб'єкта.

Еліптичні конструкції акцентують інформативно значущу частину висловлення, яка актуалізує важливу інформацію щодо причини суму. У наступному прикладі Макклеод змушений залишити свою кохану Сару, що спричиняє його страждання. Стан суму номіновано лексемою *sadly* у ремарці й актуалізовано реченням з еліптованим присудком:

SARAH I love you, Conner.

MCCLEOD Aye – I know, Las – and I have never loved anyone more.

SARAH I'll no forget you.

MCCLEOD (sadly) And I you. Go now. Let me walk to heavens door alone
(Highlander 3).

Парцеляція речення акцентує стан емоційної нестабільності суб'єкта та слугує засобом експресивності мовлення, поділяючи зв'язний текст на інтонаційно відокремлені відрізки й надаючи їм функціонально-сміслову значущість. У наступному прикладі Ріплі усвідомлює, що в тілі Кел оселилася неземна істота і єдиним способом знищити цю істоту є вбивство Кел. Ріплі відчуває глибокий сум через необхідність це зробити, що вербально реалізовано за допомогою парцельованого висловлення:

Ripley LASHES OUT and GRABS CALL'S THROAT. Call swings with the blade but Ripley has her arm pinned before she can connect. Ripley squeezes the girl's neck. Ripley looks at the girl with a world of sadness.

RIPLEY I can... make it... stop...

Call's eyes are pleading, terrified. Ripley finally lets go and she drops to the ground gasping for air.

RIPLEY Go. They're coming for you.

As soon as she can move, Call scrambles up and heads out (Alien 4 Resurrection).

Інверсію у висловленнях суму спрямовано на виокремлення прагматично значущої інформації. У наведеному прикладі Вейд, який працює в поліції, приїздить до свого батька і знаходить свою матір померлою від переохолодження. Батько Вейда засмучений смертю дружини, що вербально актуалізовано вживанням інвертованого речення, котре актуалізує емоційний стан персонажу:

WADE Why didn't you call and have the furnace fixed?

POP Wade. I thought she was alright. Till this morning she was.

Pop goes to the dresser, pours himself Canadian Club. Wade opens his mother's mouth, attempts respiration.

POP It makes me sad.

MARGIE Can –?

POP (sits) Makes me sad it was her. Instead of me. I shoulda froze (Affliction).

Мовленнєвий рівень актуалізації суму представлений власне експресивами, котрі реалізують ставлення мовця до стану речей як такого, що спричиняє сум. У наступному прикладі сум Марго від невдалого подарунка коханого реалізовано експресивним висловленням.

INT. JIM'S CAR - NIGHT Jim drives with Margot in the passenger seat. MARGOT I already have slippers.

JIM Well, that's okay. Two sets are fine, right?

MARGOT It makes me sad to get a present that I already have. JIM Why? MARGOT It makes me feel like you don't know me (Margot At The Wedding).

Сукупність цих властивостей уможлиблює скласти вербальний профіль емоції суму в кінодискурсі (табл. 5.4).

Табл. 5.4

Вербальний профіль емоції суму

Рівень репрезентації	Засіб репрезентації
МОВНИЙ РІВЕНЬ	
Лексичний	• лексеми – номінації емоції суму різної частиномовної приналежності; • вигуки; • пейоративи; • лексичні засоби інтенсифікації
Синтаксичний	• еліптичні речення; • парцеляція; • інверсія; • «обірвані» речення
МОВЛЕННЄВИЙ РІВЕНЬ	
Дискурсивний	• прямі експресиви

Вербальна актуалізація емоції суму на мовному й мовленнєвому рівнях відбувається як у тексті кіносценарію, так і в персонажному мовленні кінодискурсу.

5.2.2. Невербальний профіль емоції суму

Емоція суму в англomовному кінодискурсі невербально актуалізована поглядом, виразом обличчя, голосом, позою й жестом.

За нашими даними, найбільш частотними невербальними засобами конструювання суму в кінодискурсі є мімічні, серед яких – погляд, який спроможний відтворити стан внутрішнього переживання людини, відіграє основну роль. На думку Г. Крейдліна, прямий погляд, зазвичай, привертає увагу та спрямований на комунікативну взаємодію, у той час, як погляд убік слугує засобом заспокоєння й зниження напруженості розмови [72, с. 385–387]. Основними характеристика сумного погляду є спрямованість погляду (людина, яка переживає сум, прямо дивиться на співрозмовника, «кидає» сумний погляд, дивиться вбік): *looks at her sweetly, a great sadness in his eyes, give a sad look*; тип погляду (широко розплющені очі/заплющені очі): *closes his eyes, sad and bottomless eyes, wide-open eyes, closing his eyes again to fall into the song – as Sharon's eyes fill at the beauty and sadness of it*; характер погляду (очі, наповнені сльозами, очі тьмяні або, навпаки, блищать, червоні від сліз): *sad eyes were wet and glistening, sad soft eyes, eyes – now filled with surfacing tears, sadness, red eyes* і тривалість погляду *sadness sweeps over the face, a sad look passes over the face*, що отримує лінгвальну репрезентацію в текстах кіносценарію. Розглянемо приклад:

Laroche drives, solemnly nodding his head. Orlean studies him for a moment, her sad eyes wet and glistening. The tape recorder is on between them. (Adaptation)



У цьому прикладі журналістка Орлін, яка вирішила написати книгу про орхідеї, планує взяти інтерв'ю в Лароша, котрий займається пошуком

рідкісних видів орхідей. Але спосіб життя Лароша викликає в Орлін сум, актуалізований невербально – через сумний погляд, яким вона дивиться на Лароша, слухаючи його розповідь про складнощі його життя.

Серед інших мімічних проявів, характерних для суму, виокремлюємо зміни в обличчі, яке може ставати спотвореним від суму й позбавленим м'язового тону або змінювати колір – стає блідим, позбавленим яскравих відтінків, що є вегетативним, не контрольованим людиною процесом: *looks sad and her face is pale, his image is pale and lifeless*. У наступному прикладі Наталі пригнічена через синці на обличчі й невлаштованість свого життя. Її обличчя бліде та засмучене.

INT. BERNIE'S CAR – NIGHT Natalie throws her arms around him... NATALIE Thank God... I thought for sure... Bernie just looks at her. Pale, mournful features.



NATALIE It's okay, right? You guys worked it out. He took the three grand? Tell me it's okay, Bernie? He doesn't answer. Just starts up the car.. (The Cooler).

Засобом актуалізації суму є сумна посмішка. Посмішка є дієвим способом актуалізації емоції взагалі, оскільки вона володіє «значним смисловим різноманіттям» [72, с. 338]. Комунікативною функцією сумної посмішки в ситуації суму є бажання суб'єкта замаскувати емоційний стан, применшити інтенсивність суму. В англомовній культурі, як зазначає Л. В. Солощук, посмішка разом зі значенням «я почуваю зараз щось добре», може означати «я вдаю, що почуваю зараз щось добре і хочу справити саме таке враження і на партнера по комунікації» [158, с. 136]. У наступному прикладі Талія сумує через серйозну хворобу її сина – епілепсію, що робить хлопчика майже нерухомим. Вона намагається не показувати синові свій сум і посміхається йому, аби приховати бажання плакати:

EUGENE doesn't even blink. The only sounds we hear from him are a couple, barely audible guttural noises. LORENSON – exhausted – takes off her glasses wearily and gently addresses the boy.

LORENSON Come on back down here. Wherever you are... try to come on back. You'll like it, I promise.

Just then, TALIA walks in with TEA, JUICE and COOKIES for Eugene and Lorensen. She spots her son in his absent, staring state and forces her face into a small, sad smile to avoid tears as she sets the tray down and the cookies before them (The Jacket).



Фонаційні прояви суму реалізовані просодичними й вегетативними невербальними компонентами. Просодичні прояви представлені змінами в гучності голосу (голос понижується, стає тихішим або, навпаки, суб'єкт голосно плаче), його тону (жалібний, нещасний) і темпу мовлення (повільний, задумливий). Наведений приклад ілюструє зміни в голосі Вілкокса Хіллера, коли той дізнається, що жінка, яка була його підлітковим коханням, померла:

WILLCOX HILLYER (in distress, a slightly choked voice) Excuse me, I'll be right back (Rambling Rose).

Вегетативним компонентом, характерним для суму, є плач, що поєднує погляд/очі й голос і, за І. І. Сєряковою, є результатом синергетичного поєднання сенсорно-моторних модальностей [154, с. 105]. Для суму характерний тихий плач: *cry softly, quietly crying*, який може переходити в ридання за більшої інтенсивності емоцій: *sob, sobbing loudly*. Наступний приклад із кінофільму «*King Kong*» ілюструє ситуацію захоплення гігантської мавпи Кінг Конга. Ен, яка відчуває до Кінг Конга прихильність, засмучена через жорстокість до тварини. Її емоційний стан актуалізовано голосним риданням.

CLOSE ON: DENHAM turns to ENGLEHORN.

DENHAM (cont'd) Gas him!

ANN (sobbing) No! Please - don't do this!

CLOSE ON: JACK holding ANN back.

JACK Ann ... He'll kill you!

ANN No, he won't (King Kong).



Кінесичні компоненти не є поширеними в ситуації актуалізації суму в кінофільмі, що пов'язано з психофізіологічними процесами, які відбуваються під час переживання суму: відчуттям слабкості, нерухомістю, заглибленням у себе. Поза, характерна для суму, – це нахилена голова: *the head is bowed, hang their heads in sorrow* або притиснуті до обличчя руки: *close the face with her hands*. Рухи тіла пов'язані з рухами головою або тілом, людина зітхає, нервово ковтає чи хапає ротом повітря: *shakes the head in sorrow, sigh, gulp*. У наступному прикладі з кінофільму «*Serial Mom*», зображено сцену суду над ідеальною домогосподаркою, яка фізично знищувала всіх, хто засмучував членів її родини. Її чоловік, присутній на процесі, відчував глибокий сум, коли дізнався правду про потаємне життя своєї дружини. Його емоційний стан у тексті кіносценарію актуалізовано спазматичним ковтанням (*gulps in sorrow*):

MR. NAZLEROD Thank you, your honor. (Approaches JURY) Ladies and Gentlemen of the Jury, my name is Timothy Nazlerod... (Smarmily)... and I hope we can be friends! (JURY stares back impartially)... I warn you, this is not a pretty case... Beverly Sutphin is a woman evil to the core... (JURY POV shot of innocent-looking MOM staring back at them)... a rotten apple, if you will... (DAD gulps in sorrow)... who beyond a reasonable doubt killed five innocent people!! (Serial Mom).

Наші дані про невербальні засоби актуалізації суму, що становлять невербальний профіль цієї емоції, відображено у табл. 5.5.

Табл. 5.5

Невербальний профіль емоції суму

Невербальна семіотична система	Невербальний знак	Характеристика невербального знака
Мімічна	Обличчя	• сумне обличчя; • сумна посмішка; • вегетативна ознака – зміна кольору
	Погляд	• спрямованість погляду (прямий/убік, швидкий погляд); • тип погляду (широко розплющені/заплющені очі); • характер погляду (очі наповнені сльозами, очі тьмяні/блищать, червоні); • тривалість погляду (короткочасний, пильний)
Фонаційна	Голос	• зміни в гучності голосу (голос понижується, голосний плач); • зміни тону (жалібний, нещасний); • уповільнення темпу мовлення
		• тихий плач; • ридання
Кінесична	Поза	• нахилена голова ; • притиснуті до обличчя руки
	Рухи тіла	• рухи головою; • спазматичні рухи тіла

Як видно з табл. 5.5, невербальний профіль суму в англomовному кінодискурсі представлено компонентами, які утілюють емоцію на екрані через апеляцію до фізіологічних і вегетативних проявів суму.

5.3.3. Кінематографічний профіль емоції суму

До кінематографічних засобів актуалізації суму в нашому матеріалі належать план, ракурс, світлові й голосові ефекти. Найбільш уживаним засобом виявився план обличчя людини, яка відчуває сум. Крупний або детальний план, характерні для актуалізації суму, акцентують увагу на переживаннях суб'єкта, уможлиблюючи утілення думок і відчуттів, пов'язаних із подіями, які викликають сум. Середній план, також відзначений у ситуаціях актуалізації суму, уможливлює простеження мімічних й кінесичних проявів емоції.

У наступному епізоді з фільму «King Kong» героїня фільму Енн Дерроу відчуває глибокий сум через необхідність брати участь у театралізованому видовищі, під час якого публіці будуть демонструвати гігантську горилу. Крупний план обличчя Енн і вираз її очей актуалізують сум:

INT. THEATRE DRESSING ROOM – NIGHT

*CLOSE ON: #крупний план Енн#
@тьмяне світло@, @недієгетична
музика@ ANN, now in a WHITE VELVET
GOWN, a look of SADNESS in her EYES (King Kong).*



Залучення детального плану дає змогу акцентувати увагу на деталях, які важливі для кінооповідання. У наступному прикладі за допомогою детального плану особливу увагу приділено сильному суму воїна, котрий усвідомлює свою загибель.

As the INTERN puts the TAGS back down, she meets STARKS' wide-open



EYES – now filled with surfacing tears, sadness, and life. She stares at them curiously and, after some seconds, STARKS blinks and a TEAR runs down his cheek – jarring her (The Jacket).

Середній план персонажа в наступному прикладі дає змогу простежити не лише мімічний компонент суму – сумний погляд, але й кінесичний компонент – позу персонажа (нахилена голова, застигла поза), який переживає сум, побачивши власну могилу:

STARKS is standing above his own headstone: WILLIAM STARKS, December 25, 1967 – January 1, 1993. Next to his grave is that of RUDY MACKENZIE. STARKS looks down sadly at both. JACKIE comes up behind him (The Jacket).



Можливості застосування ракурсу для актуалізації суму представлено боковим ракурсом, зйомкою через плече й суб'єктивною камерою.

Боковий ракурс уможливорює зосередження уваги на емоції суму персонажа та динамічність емоції. У наступному прикладі Рамон сумує за своїм однокласником, якого вбили на вулиці:

They laugh together, then Ramon looks sad again. @боковий ракурс, середній план@



ROBERTA It's O.K. to cry, you know.

RAMON Not for a man. #очі наповнились сльозами# (Music of the Heart).

Ракурс зйомка через плече дає можливість прослідкувати об'єкта, який сприяє емоційному стану суму персонажа, як у сцені з кінофільму «The Jacket», коли Старкс, який присутній у кадрі, нагадує Джекі про її минуле щасливе життя, засмучуючи її:



STARKS Have you always been a waitress?

WAITRESS [Remembering sadly] No. I used to be a nurse (The Jacket).

Зйомка суб'єктивною камерою (POV), створюючи ефект максимального залучення в ситуацію на екрані, дає змогу побачити навколишній світ очима персонажа. У наведеному прикладі сум персонажа реалізовано використанням суб'єктивної камери, що уможливлює прослідкувати його погляд на стару будівлю, що була пов'язана із сумними спогадами:

Macleod stops at the mouth of the alley where it intersects with the street. He stares across the street. MACLEOD'S POV @суб'єктивна камера@ An old building. A sign reads: RUSSELL NASH, ANTIQUES.



#середній план #A sadness falls across his face – his mind floods with memories as he looks at the building (Highlander 3).

Звукові ефекти, котрі слугують реалізації суму, представлені дієгетичною/недієгетичною музикою, закадровим голосом і драматичним мовчанням / паузацією.

Музика відіграє важливу роль в актуалізації емоції на екрані, створюючи сумну атмосферу. Наявність музики, котру можна позначити як «сумна», відзначено багатьма дослідниками [235, с. 249–272; 254; 273, с. 96; 355, с. 102]. У західних культурах музику вважають сумною, якщо вона мінорна за тональністю, повільна за темпом, низька за висотою тону й складна за гармонією [254, с. 100; 273; 355, с. 102].

Дієгетична музика є важливим компонентом кінооповідання та реалізації емоції суму в дієгетичному просторі кінофільму, у той час, як недієгетична спрямована актуалізувати емоцію через донесення емоційної інформації до глядача. Так, у фільмі «Music of the Heart» Роберта працює вчителем музики в школі для незаможних і навчає у важкий період свого життя дітей грати на скрипці. Одна з її учнів Гвадалупе має фізичну ваду,

через яку не може міцно тримати скрипку. Роберта заходить до класу і знаходить там Гваделупе, яка жахливо грає на скрипці, засмучена через свою неспроможність подолати хворобу. Дієгетична музика підкреслює загальну депресивну атмосферу безнадійності для обох героїнь:



Guadalupe sits on a chair in the empty room, struggling to set up her violin.

@дієгетична музика@ Roberta enters, surprised to see her.

ROBERTA Guadalupe? What are you doing here?

GUADALUPE I can't get the stop sign.

ROBERTA Honey, your teacher's probably looking for you.

Guadalupe sighs, then hands Roberta the violin.

GUADALUPE I can't come anymore. It's too hard.

ROBERTA The violin is hard for everyone.

GUADALUPE But everyone else is better than me. I'll always be slow.

Roberta looks at her sadly and puts the violin in its case (Music of the Heart).

Наступний приклад ілюструє роль недієгетичної музики в реалізації суму в сцені з фільму «Music of the Heart». Брайан, близький друг Роберти, заходить до її кімнати – і вони згадують своє дитинство в школі. Проте Роберта сумує, оскільки розуміє, що вона вже змінилася і їй неможливо повернути радість дитячих років. Сумний стан Роберти актуалізовано ліричною мінорною музикою поза екраном, яка триває протягом усієї сцени:

@недієгетична музика@ BRIAN Is this the same Roberta who got the orchestra to strike until they gave us new uniforms?



She laughs wistfully, then looks a little sad.

ROBERTA That Roberta's not around anymore (Music of the Heart).

Закадровий голос реалізує додатковий емотивний сум, акцентуючи увагу на емоційному стані персонажа й додаючи інформацію про драматичний конфлікт або характер персонажа. У наступному прикладі закадровий голос уточнює емоційний стан персонажа, супроводжуючи кінооповідання. Ред, засуджений на довгий термін ув'язнення, сумує за своїм товаришем по в'язниці, якому вдалося втекти:

PUSH IN on Red. Feeling melancholy.

RED (V.O.) @закадровий голос@ Sometimes it makes me sad, though, Andy being gone. I have to remind myself that some birds aren't meant to be caged, that's all. Their feathers are just too bright... (Shawshank Redemption).

Драматичне мовчання або кінематографічна пауза (*beat*) є компонентом звукової виразності фільму, що акцентує еліптичний характер висловлення й зосереджує увагу на емоційному стані героя. У сцені з кінофільму «The Jacket», перебуваючи на примусовому лікуванні в психлікарні, Маккензі намагається підбадьорити Старкса. Він говорить про можливість боротьби проти несправедливості в психлікарні, але пауза під час його промови підкреслює його емоційний стан і надає його словам трагічного відтінку:

MACKENZIE That's too bad. I don't believe in disposable language either – you know, the small talk, the little talk. Chit. Chat. Useless. The game's something else though. Think about it: What can we trade with each other in the air between us? This...[running his hand through the air] is our court. [Beat, so eager it's sad] I'm ready to throw the ball. Come on.

STARKS looks at MACKENZIE and sees that the constant flow of words from his mouth only masks the tragic hesitation in his eyes (The Jacket).

Світлові ефекти, характерні для актуалізації суму, включають тьмяне світло – нічний час, сутінки, приглушене світло тощо, що підкреслює пригнічений стан персонажа, його «занурення» в емоцію, як це відбувається в наступному прикладі:

INT. LIVING ROOM – NIGHT @тьмяне світло@ Sadness shows on Macleod's face as his mind slowly drifts from the past back into the present. He holds Jennifer's BUSINESS CARD in his hand, flicking it with his finger. Macleod walks over to the window and looks out (Highlander 3).

Наші дані щодо кінематографічного профілю емоції сум зведено у табл. 5.6.

Табл. 5.6

Кінематографічний профіль емоції суму

Компонент кінематографічної семіотичної системи	Кінематографічний засіб
План	• Крупний план;
	• детальний план;
	• середній план.
Ракурс	• Боковий ракурс;
	• зйомка через плече;
	• суб'єктивна камера.
Світлові ефекти	• Тьмяне світло.
Голосові ефекти	• Дієгетична/недієгетична музика;
	• закадровий голос;
	• драматичне мовчання/пауза.

Як видно з табл. 5.6, засоби кінематографічного профілю емоції суму не лише акцентують увагу на емоційному стані суб'єкта, утілюють його думки й відчуття, але й суттєво інтенсифікують сум, актуалізуючи емоцію через донесення інформації про неї до глядача.

5.3. Моделі мультисеміозису емоції суму в кінодискурсі

А. Статичний принцип зумовлює **комбінаторну модель**, яка полягає в поєднанні засобів трьох семіотичних систем: вербальної, невербальної й

кінематографічної або двох семіотичних систем: невербальної та кінематографічної.

А.1. Трикомпонентна комбінаторна модель уключає елементи трьох семіотичних систем, за допомогою яких сум може бути актуалізовано:

[вербально + невербально + кінематографічно]

[V + NonV + Cin].

Можливі різновиди цієї моделі включають:

- вербальний компонент + мімічний компонент + план;
- вербальний компонент + мімічний, кінесичний компоненти + план, світловий ефект;
- вербальний компонент + мімічний компонент + план, ракурс, звуковий ефект;
- вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, світловий, звуковий ефекти;
- вербальний компонент + фонаційний, мімічний компоненти + план, ракурс

Розглянемо різновиди трикомпонентної моделі:

➤ **Вербальний компонент + фонаційний, мімічний компоненти + план, ракурс.** Наступний епізод демонструє ситуацію звільнення містера Семюелса з роботи, на якій він пропрацював багато років. Наталі – спеціально найнятий спеціаліст, яка апробовує процес звільнення за допомогою веб-зв'язку. Після повідомлення про звільнення містер Семюелс відчуває глибокий сум через відчуття несправедливості стосовно нього й невизначеність свого майбутнього. Сум актуалізовано вербально: за допомогою лексеми *upset*, пейоративів *fuck, fucking*, еліптичного питання *Greater opportunities?* експресиву *I'm fifty-seven-fucking years old!* Очі героя, наповнені сльозами, його плач, прискорене дихання є засобами невербальної актуалізації суму, що отримала вербальну фіксацію в тексті сценарію: *on the verge of tears; eyes red; Mr. Samuels crying* і візуальну

реалізацію на екрані. Кінематографічно сум реалізовано за допомогою середнього плану й ракурсу «зйомка через плече».

NATALIE *It's perfectly normal to be upset. However, the sooner you can tell yourself that there are greater opportunities waiting for you...*



SAMUELS *Greater opportunities? I'm fifty-seven-fucking years old! Mr. Samuels is now on the verge of tears. Eyes red. #прискорено дихає, очі наповнені сльозами# @середній план, ракурс «зйомка через плече»@*

NATALIE *Anybody who ever built an empire, or changed the world, sat where you are now. And it's because they sat there that they were able to do it.*

We remain in the room with Natalie and Ryan, but we hear Mr. Samuels crying. It's loud and embarrassing. It's coming from the next room. He's literally on the other side of the wall. #голосно плаче# (Up in the Air).

➤ **Вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, світловий, звуковий ефекти.** За цим різновидом у сцені з фільму «The Great Gatsby» Вілсон сумує через трагічну загибель дружини, яка відбулась у нього на очах під колесами машини Гетсбі та Дейзі: він голосно ридає, його обличчя спотворене глибоким сумом, він безсили схиляє голову на плече Тома, який намагається його втішити. Вербально сум реалізовано багатослівними вигуками. Кінематографічний семіотичний ресурс представлений крупним планом, ракурсом – зйомка через плече, тьмяним світлом і недієгетичної музикою.

WILSON *Maybe he was the one foolin' with Myrtle; maybe that's why he killed her?...*

TOM *Yeah. Maybe. Guy like that, who knows...*



Wilson starts sobbing again. #обличчя спотворене сумом, голосно ридас# @крупний план, ракурс «зйомка через плече», недієгетична музика, тьмяне світло @

WILSON Oh, Ga-od! Oh, my Ga-od!

He rests his head on Tom's shoulder. #ридаючи, кладе голову на плече Тома# (The Great Gatsby).

➤ **Вербальний компонент + мимічний компонент + план, ракурс, звуковий ефект.** У наступному прикладі цей різновид бере участь в актуалізації емоції суму в сцені з кінофільму «The Great Gatsby», коли Дейзі впізнає Гетсбі й згадує їхнє колишнє кохання. Гетсбі щасливий, він демонструє Дейзі атрибути свого заможного життя. Дейзі радісно сміється, але потім її сміх змінюється на сум, на її очах з'являються сльози. Сум Дейзі вербалізовано експресивом із лексемою на позначення суму «sad», парцельованим «обірваним» реченням. Кінематографічно сум актуалізовано її середнім планом, ракурсом «зйомка через плече» й недієгетичною музикою.

CLOSE ON: Daisy. TIME SLOWS AS shirts flutter, like giant snowflakes, down toward her. Slowly, quietly, her mirth transforms to sobs... She hides her face in shirts... @недієгетична музика@



GATSBY What is it?

DAISY It's just... It makes me sad, because...@крупний план обличчя, ракурс «зйомка через плече»@, #в очах сльози#

Daisy glances in Nick's direction...

GATSBY Why?

DAISY because...@недієгетична музика@

A suspended moment; Daisy is incapable of speaking her heart (The Great Gatsby).

➤ **Вербальний компонент + мімічний, кінесичний компоненти + план, світловий ефект.** У наступному прикладі сумний стан Гетсбі пов'язаний із бажанням повернути минуле кохання Дейзі й відчуттям, що Дейзі не насмілиться покинути свого чоловіка. Розмова Гетсбі та Ніка відбувається вночі біля басейну, територія тьмяно освітлюється електричними ліхтарями. Сумне обличчя Гетсбі акцентовано його середнім планом. Відчуваючи сум, Гетсбі піднімає руку вгору, ніби звертаючись до вищих сил про допомогу.

EXT. GATSBY'S CASTLE – POOL – NIGHT [...] @тьмяне світло@ GATSBY I beg your pardon old sport. #сумне обличчя# @середній план@ Its just.. Its so sad because its so hard to make her understand, and — #помаху рукою#



NICK Jay... You can't repeat the past (The Great Gatsby).

➤ **Вербальний компонент + мімічний компонент + план.** У наступному прикладі сумний стан Матері пов'язаний із негідною, на її думку, поведінкою сина. Її сум вербалізовано лексемами, які містять семи негативної оцінки *disappointed*, *horrible*, *degrade* й актуалізовано мімічно (сумним обличчям) і кінематографічно (середнім планом).

BUDDY (sheepish) Mother, I have to tell the truth. I wasn't reading Huckleberry Finn, I was reading one of those Little Dirty Comic Books.

MOTHER (sadly) Oh, Brother, I am so disappointed in you. #сумне обличчя# @крупний план@ You mustn't look at those horrible things, they degrade the human image (Rambling Rose).



A.2. Двокомпонентна комбінаторна модель уключає елементи невербальної й кінематографічної систем, що підкреслює спрямованість на утілення емоцій у кінодискурсі.

Сум може бути актуалізовано

[невербально + кінематографічно]

[NonV + Cin].

Основні різновиди цієї моделі містять такі компоненти:

- мімічний компонент + план;
- мімічний компонент + план, світловий, звуковий ефекти;
- мімічний компонент + план, світловий ефект;
- мімічний компонент + план, звуковий ефект;
- мімічний компонент + план, ракурс, звуковий ефект;
- мімічний компонент + план, ракурс, світловий ефект;
- мімічний, кінесичний компоненти + план;
- мімічний, кінесичний компоненти + план, світловий ефект;
- мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект;
- фонаційний, мімічний компоненти + план, звуковий ефект;
- фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, світловий, звуковий ефекти.

Розглянемо особливості різновидів двокомпонентної моделі.

➤ **Мімічний компонент + план.** Зазначений різновид є найбільш типовим серед двокомпонентних моделей, що зумовлено переважно мімічним «розташуванням» суму. У сцені з кінофільму «Rambling Rose» Матір, місіс Хіллер, відчуває себе засмученою через непристойну поведінку її служниці Рози, до якої вона прихильна. Середній план і сумне обличчя жінки разом актуалізують негативну емоцію.

DISSOLVE TO: INT. HILLYER HOME – KITCHEN – DAY A shot of Daddy, Mother and Rose at the kitchen table drinking coffee in the early morning. Daddy looks grave, Mother looks sad, and Rose is crying into a handkerchief (Rambling Rose).



➤ **Мімічний компонент + план, світловий, звуковий ефекти.** У наступному прикладі з фільму «Jacob's Ladder» Джейкоб Сингер, який дізнався правду про розробку наркотиків військовими, що були випробувані на ньому під час війни у В'єтнамі, відчуває глибокий смуток через своє зруйноване життя. Його обличчя, спотворене сумом і стражданням, виглядає безжиттєвим і змарнілим. Тьмяне світло й недієгетична мінорна музика сприяють актуалізації емоції на екрані.

DEAD SILENCE as JACOB SEES HIS OWN FACE staring back at him from beneath the mask. It is JACOB SINGER as we first saw him on the battlefield in Vietnam. Only now his image is pale and



lifeless. It takes JACOB a moment to realize that he is dead. The recognition is one of terrible confusion and pain. JACOB stares at himself for a long time as a huge cry wells up inside him. It bursts forth with devastating sadness. #засмучене обличчя# @крупний план@ @тьмяне світло@ @недієгетична музика@ (Jacob's Ladder).

➤ **Мімічний компонент + план, світловий ефект.** У зазначеному різновиді сум, реалізований мімічно, інтенсифікований тьмяним світлом. Сем, який став приви́дом після трагічної загибелі, відчуває смуток, дивлячись на страждання своєї нареченої.

INT. LOFT – THE SAME NIGHT Molly, in a short terrycloth robe, is sitting in a chair. A magazine is on her lap but she is staring vacantly into the loft. She seems lost in the vast space. Sam is pacing back and forth. There is a melancholy look in his eyes.#з сумом дивиться на Моллі#@середній план, тьмяне світло@



SAM Why can't you hear me, Molly? I need you (Ghost).

➤ **Мімічний компонент + план, звуковий ефект.** Зазначена модель реалізована в сцені з фільму «Adaptation», коли Сьюзан Орлін, перебуваючи в компанії друзів, іронізували щодо зовнішності й образу життя шукача орхідей Лароша. Сьюзан відчуває сум, усвідомлюючи, що Ларош володіє іншим світосприйняттям, яке вона і її друзі не спроможні зрозуміти. Сум актуалізовано середнім планом Орлін, її сумної посмішки й недієгетичної мінорної музики. Закадровий голос реалізує її думки, що дає змогу актуалізувати причину емоційного стану жінки.

She smiles back ...#сумна посмішка#, @середній план, недієгетична музика@, but there's a terrible distance between them. She looks at us sadly.



ORLEAN @закадровий голос@ I wanted to want something as much as people wanted these plants but it isn't part of my constitution (Adaptation).

➤ **Мімічний компонент + план, ракурс, звуковий ефект.** Роза перебуває на Титаніку, який тоне, й пасажери намагаються втриматися на борту судна. Роза впізнає знайому дівчину Хельгу, яка тримається за своїх рідних. Хельга з сумом дивиться на Розу, відчуваючи неминучу загибель. Сум дівчини актуалізовано мімічним компонентом (сумним обличчям) та елементами кінематографічної семіотичної системи (середнім планом), ракурсом (зйомка через плече) і недієгетичною мінорною музикою.

Rose stares about her at the faces of the doomed. Near them are the DAHL FAMILY, clinging together stoically. Helga looks at her briefly, and her eyes are infinitely sad. #сумно дивиться на Розу#



@середній план, ракурс «зйомка через плече», недієгетична музика@ (Titanic).

➤ **Мімічний компонент + план, ракурс, світловий ефект.** У наступному прикладі Брайєн засмучений через відмову сина розмовляти з ним через їхню сварку. Його емоційний стан актуалізовано переважно кінематографічними елементами (середнім планом, боковим ракурсом і тьмяним світлом), а також невербальним компонентом (сумним обличчям).

Brian drives on, silent. Suddenly, he pulls the car over, and shifts the gear to park, then turns around, and faces the boys. He's upset. #сумне обличчя# @ середній план, боковий ракурс, тьмяне світло@



BRIAN Do either of you care about anyone other than yourselves? (Little Men).

➤ **Мімічний, кінесичний компонент + план.** Наступний приклад із кінофільму «The Grudge» ілюструє поєднання сумного обличчя й характерної для суму пози – схрещених рук – із кінематографічним елементом (середнім планом). Карен, студентка за обміном, приїхала в Токіо та зіштовхнулася із містичними подіями в будинку. Вона вирішила розібратись із загадковими смертями людей і навідалася до Марії, дружини Пітера, який загадково загинув. Під час перегляду їхніх спільних із Пітером фотографій Марія засмутилася через спогади про щасливу зустріч із чоловіком, що актуалізовано її обличчям (очі вступились у фото, обличчя застигло з виразом страждання), і позою (голова злегка нахилена донизу, руки схрещені на грудях). Середній план акцентує увагу на деталях її образу.

INT. PETER & MARIA'S APARTMENT – DAY 118a. Maria re-enters the room, laying the shoeboxes on a table.

MARIA This is all his stuff from school.



She stares at the boxes, afraid to open them. Karen sits down and gently removes the lid of one of them. THE BOX contains stacks of PHOTOGRAPHS and notes. ... Maria opens the other box and pulls out another stack of photos. She looks at the first one, sadness crossing her face. #сумне обличчя# @схрещені руки@ @середній план@

MARIA This was our first date (The Grudge).

➤ **Мімічний, кінесичний компоненти + план, світловий ефект.** Молі Дженсен, головна героїня драматичного фільму «Ghost», відчуває смуток після трагічної смерті чоловіка Сема. Поєднання середнього плану плану її сумного нерухомого обличчя й нерухомої пози з тьмяним світлом актуалізує емоційний стан жінки.

INT. BEDROOM – LATE AFTERNOON (THE SAME DAY) Molly is sitting in her bedroom. The glow of the late afternoon sunlight casts long shadows across the bed. She seems deeply depressed and alone. #сумне обличчя, «заціпеніла» поза# @ середній план, тьмяне світло@ (Ghost).



➤ **Мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, звуковий ефект.** Наступний приклад ілюструє сцену з кінофільму «Ghost», події якої відбуваються на кладовищі під час поховання Сема. Люди, присутні на кладовищі, засмучені трагічною загибеллю чоловіка. Середній план демонструє пози людей у скорботі – вони нерухомі, у них нахилені голови. Мімічний компонент представлений сумними обличчями, у деяких із них на очах сльози. Недієгетична музика протягом усієї сцени інтенсифікує колективний стан суму. Ракурс – суб'єктивна камера дає змогу побачити всю сцену очима Сема, у подальшому відбувається зміна ракурсу на боковий.

The CAMERA TRACKS along rows of mourners as seen from SAM'S

P.O.V. @ ракурс – суб'єктивна камера @ He seems to be floating among



them. We hear snippets of conversations. @середній план@ #нахилені голови людей, у них сумні обличчя# @боковий ракурс, недієгетична музика@ It all seems strangely odd and disjointed. Time seems unfixed, malleable (Ghost).



➤ **Фонаційний, мімічний компоненти + план, звуковий ефект.** У наступному прикладі сум реалізовано комбінацією фонаційного (приглушений голос), мімічного (сумне обличчя) компонентів із крупним планом персонажа та недієгетичною мінорною музикою. Вілкокс Хіллер дізнається про смерть колишньої служниці, у яку він був закоханий у дитинстві. Слова батька про смерть Рози засмучують його, йому складно говорити через страждання, які спричиняє ця звістка.

DADDY She was fifty-six, son. Of course she didn't look it, nowhere near it. The cancer came back, I'm afraid I fibbed about that. But it was very quick, son. She was in the hospital only two weeks, and the last week she didn't know anything.



WILLCOX HILLYER (in distress, a slightly choked voice) #приглушений голос, сумне обличчя# @крупний план, недієгетична музика@ Excuse me, I'll be right back.

Willcox Hillyer rises with his drink in hand and walks across the patio to the kitchen door (Rambling Rose).

➤ **Фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс, світловий, звуковий ефект.** У наступному прикладі Енні, мати дівчинки Грейс, яка через нещасний випадок утратила ногу, намагається допомогти дитині подолати психологічні проблеми, пов'язані з її травмою. Грейс звинувачує матір в егоїзмі, що змушує Енні страждати. Не бажаючи плакати в присутності дитини, Енн залишає машину та йде на кладовище, де

все нагадує їй про її горе. За вказаним різновидом сум Енні актуалізовано невербально – вона голосно плаче, її обличчя спотворене від суму, вона закриває обличчя руками, а також кінематографічно – середнім планом, боковим ракурсом. Актуалізація суму інтенсифікована недієгетичною мінорною музикою й тьмяним світлом – сутінками.

In the growing darkness, she sees, scattered on the hillsides below her, white tombstones. A place of sorrow. A cool breeze ruffles her coat and she sticks her hands in her pockets. Frustrated, alone, at a complete



loss as to what to do, what action to take – Annie, for the first time in frozen, standing still – and with her, comes a rush of emotion. She sits with her back against the monument and begins to weep. #починає голосно плакати# @середній план, боковий ракурс, недієгетична музика, тьмяне світло@ For Grace, for Robert, herself, for the tombstones, for everyone #закриває обличчя руками# (Horse Whisperer).

Кількісні характеристики різновидів три- й двокомпонентної моделі дають змогу виявити ті, що є найбільш уживаними для актуалізації суму в англomовному кінодискурсі: мімічний компонент + план (15,6 %); мімічний компонент + план, звуковий ефект (12,8%); мімічний, кінесичний компоненти + план (11,6 %); вербальний компонент + мімічний компонент + план (9 %) (додаток Б.3), що дає підставу зробити висновок щодо переважної актуалізації суму мімічним компонентом. Це свідчить, що обличчя є найбільш репрезентативним елементом актуалізації суму в кінодискурсі. Серед засобів кінематографічної семіотичної системи найбільш типовим виявився план, комунікативне завдання якого полягає в акцентуванні уваги на емоційному стані людини. Поєднання плану зі світловими й звуковими ефектами сприяє інтенсифікації емоції. Натомість залучення елементів вербальної семіотичної системи не є типовим, що демонструє тенденцію до утілення емоції суму в англomовному кінодискурсі.

Б. Паритетна/непаритетна модель виокремлена на основі принципу промінантності елементів однієї семіотичної системи.

Б.1. Наступний приклад ілюструє актуалізацію суму **паритетною моделлю** вербальний компонент + мімічний компонент + план із кінофільму «Rambling Rose». Роза, служниця сім'ї Хілкоксів, перенесла виснажливу хворобу, після якої перебуває в ліжку. Бадді, син Вілкоксів, приніс Розі обід, під час якого Роза розмірковує про свого лікаря, який не має прихильності серед містян. Їй сумно, що лікар є самотньою людиною. Її емоційний стан актуалізовано паритетним використанням елементів вербального (лексема, яка описує емоцію *saddest*), невербального (сумне обличчя) і кінематографічного (середній план) семіотичних ресурсів.

BUDDY Rose, I have got doubts about that doctor and so does Daddy.

ROSE He's got doubts about himself and that's the saddest thing of all. Would you believe that poor man thinks nobody likes him? (Rambling Rose).



Б.2. Приклад з кінофільму «Adaptation» ілюструє **непаритетну модель** різновиду мімічний компонент + план, звуковий ефект із превалюванням кінематографічних елементів. Орлін, яка пише книгу про «мисливця» за орхідеями Лароша, сумує через різницю в їхніх світоглядах. Її емоційний стан актуалізовано мімічно (сумним обличчям) і кінематографічно (середнім планом) і звуковими ефектами (недієгетичною тихою мінорною музикою і закадровим голосом, який уточнює внутрішній стан персонажа).

Orlean stares at photos of orchids on her bulletin board. She can't find a way in. She looks over at her husband reading. He smiles at her. She smiles back, but there's a terrible distance between them. She looks at us sadly. #дивиться сумно# @недієгетична музика.



ORLEAN @закадровий голос@ I wanted to want something as much as people wanted these plants but it is't part of my constitution (Adaptation).

Кількісний аналіз свідчить про перевагу непаритетної моделі, що становить 62 % від усіх прикладів. У моделях актуалізації суму відзначаємо превалювання елементів невербальної або кінематографічної семіотичної систем.

В. Конвергентна/дивергентна модель. Третя група моделей виокремлена на основі якісного принципу й уключає комбінацію елементів семіотичних систем, які або актуалізують однаковий емоційний смисл, доповнюють та інтенсифікують його, тобто є конвергентними, або, навпаки, вступають у певне протиріччя, що слугує засобом зменшення інтенсивності емоції, і є дивергентними.

В.1. Ілюстративний матеріал свідчить, що **дивергентна модель** трапляється у комунікативних ситуаціях, коли персонаж кінофільму має намір приховати емоцію суму, що інтендовано в текстах кіносценарію, або творці фільму применшують інтенсивність емоційного стану персонажа і напруженість ситуації, що пов'язано з жанром комедії. Аналіз ілюстративного матеріалу дає підставу зробити висновок, що елементи трьох семіотичних систем можуть створювати дивергентний смисл суму, а саме: вербальний компонент, мімічний компонент (посмішка), кінесичний компонент (рухи тіла), кінематографічний компонент (звуковий ефект).

Розглянемо різновиди дивергентної моделі.

Наступний приклад ілюструє реалізацію дивергентної моделі в різновиді вербальний компонент + фонаційний, мімічний компоненти + план, ракурс. У сцені розмови Наталі й Раєна, головних героїв кінофільму «Up in the Air», Наталі засмучена через розлуку зі своїм хлопцем Браєном і голосно ридає. Однак при наближенні Алекс, подруги Раєна, вона намагається приховати свій сумний емоційний стан за допомогою веселої посмішки. Створенню дивергентного смислу також сприяє вербальний компонент, представлений лексемою з позитивною конотацією – *fine*, що вступає в

контрадикторні відносини з негативно-оцінною лексемою *stupid*, що вербалізує емоційний стан дівчини. Отже, створенню дивергентного смислу сприяє мімічний компонент (весела посмішка) і вербальний (лексема *fine*).

Ryan goes to hug Natalie and she simply folds into his arms – A mop of tears. Ryan looks around for a place to set her down. Instead, he finds...ALEX – Who gives a questioning look to the young sobbing girl. #Намалі голосно плаче#

RYAN Hi. Alex this is Natalie. Natalie, this is my... friend, Alex.

ALEX I should give you both a moment.

Natalie attempts a recovery. It's not graceful. #радісно посміхається# @середній план, ракурс – зйомка через плече@



NATALIE No, it's fine. I'm fine. Just stupid emotions.

Natalie gives Alex a firm handshake (Up in the Air).

Посмішка – дієвий засіб створення дивергентного смислу в комунікативних ситуаціях суму, оскільки є «типовим засобом вияву радості, щастя і задоволення» [72, с. 340], що протиставляється суму. Посмішка як елемент комунікативної поведінки, на думку Г. Крейдліна, спроможна виконувати дві функції: фізіологічну або симптоматичну, виступаючи як засіб вираження емоції, і комунікативну – свідому передачу певної інформації в процесі спілкування [72, с. 340]. Відповідно, посмішка як контрольований жест спроможна приховувати негативну емоцію, зменшуючи інтенсивність її прояву.

У наведеному прикладі саме посмішка створює дивергентний смисл в епізоді з кінофільму «The Jacket». Джекс Старкс, колишній військовий, над яким проводять експериментальне лікування психіки, потрапляє в майбутнє, аби врятувати дівчинку Джекі і її маму. Прощаючись із дівчинкою, Старкс співчуває їй та сумує через її нещасливе дитинство. Він намагається приховати свій сум за допомогою посмішки. Отже, мімічний компонент створює дивергентний смисл у різновиді мімічний компонент + план

INT. JACKIE AND JEAN'S HOUSE,
DAY, 1992

JACKIE abruptly runs after him.

JACKIE Hey, wait!

STARKS stops in his tracks; he clears
as much sadness from his face as he can
before he turns around to face her. #сумна
посмішка# @середній план@ (The Jacket).



У наступному прикладі саме кінесичний компонент, який вступає у взаємодію з мімічним компонентом і звуковим ефектом, створює дивергентний смисл. У кінофільмі «Blood Work», Террі Маккалеб – агент ФБР на пенсії, намагається знайти вбивцю сестри Грасієлли, Глорії, чие серце йому пересадили. Під час розслідування між Маккалебом і Грасієллою виникають дружні стосунки. Маккалеб починає неофіційне розслідування смерті сестри Грасієлли й наражає себе на небезпеку. Коли Грасієлла усвідомлює, що Маккалеб має серйозні проблеми зі здоров'ям, вона починає хвилюватися за нього, розуміючи, що життя Маккалеба в небезпеці. Після медичного огляду Маккалеба, вона намагається приховати свій сум і просить Террі не займатися справою своєї сестри. Сум актуалізовано недієгетичною музикою й сумним обличчям Гарсієлли, у той час як рухи головою та руками, не характерні для емоції суму, вступають у певне протиріччя з музикою й мімічним компонентом. Отже, створенню дивергентного смислу сприяє залучення кінесичного компонента.

79 INT. CEDARS-SINAI HOSPITAL – EXAMINATION ROOM – DAY 79
On a gurney, head in a brace, McCaleb closes his eyes as the line enters his heart. Dr. Marcus guides the line through an incision in McCaleb's neck. McCaleb looks over at Graciella who tries to hide her distress at the sight. #з сумом дивиться на Маккалеба# @середній план@

GRACIELLA *I want you to stop, McCaleb.*

McCALEB *Stop what?*

GRACIELLA *Everything. I was wrong to bring this to you. #нахиляє голову, рухає головою в сторони, підіймає голову, лагідно торкається Маккалеба # @ недієгетична музика@*

McCALEB *No (Blood Work).*

Наступний приклад ілюструє різновид моделі актуалізації суму в сцені з кінофільму «Serial Mom», у якій зображено арешт Беверлі Сатфін, домогосподарки, турботливої мами й дружини, а «за сумісництвом» – серійної вбивці. Її діти, присутні під час арешту, перебувають в стані глибокого суму, який актуалізовано їхньою нерухомою позою й опущеними плечима та кінематографічно – тьмяним світлом у рок-клубі. Енергійна дієгетична рок-музика пом'якшує актуалізацію суму, додаючи комічності ситуації, й слугує засобом створення дивергентного смислу.

DET. MOORE and DET. BRADFORD *slamdance MOM from both sides and knock her to the ground and handcuff her. DAD puts his arms around CHIP, MISTY and BIRDIE as they hang their heads in sorrow.*



#нерухома поза дітей# @тьмяне світло@, @дієгетична музика@, «CAMEL LIPS» and the entire audience of grunge-punks boo and jeer the police as they drag MOM out as she smiles innocently in suburban lunacy. Slow fade to black (Serial Mom).

В.2. Конвергентна модель уключає елементи, що спільно актуалізують емоцію суму. Розглянемо приклад, який ілюструє конвергентну модель різновиду вербальний компонент + мімічний компонент + план, звуковий ефект.

Приклад із кінофільму «Assassins» ілюструє сцену зустрічі найманого вбивці Роберта Рата і його колишнього замовника, Ніколая, якого він вважав

убитим багато років тому. Але Ніколай вижив і вирішив знищити Роберта. Під час їхньої зустрічі Ніколай відмічає, що ще відчуває прихильність до Роберта і йому сумно вбивати його. Крупний план обличчя Ніколая, ужитий ним експресив із лексемою номінацією суму й повільна мінорна недієгетична музика спільно актуалізують емоцію та створюють трагічну атмосферу.



NICOLAI This is sad for me, Robert. Sentimental, but I didn't want to find you alive. First things first. @крупний план обличчя, недієгетична музика@ (Assassins).

Кількісні підрахунки свідчать, що значна перевага моделей актуалізації суму в англомовному кінодискурсі належить конвергентній моделі (83 %), у якій усі компоненти моделі рівнозначні, їх комбінація спрямована на актуалізацію емотивного смислу. Водночас дивергентна модель може реалізовувати додаткові відтінки смислу, слугувати зменшенню інтенсивності емоції, демонструвати інтенцію на приховання цієї емоції у контексті.

Г. Синхронна/консеквентна модель, виокремлена з позиції динаміки актуалізації емоції на екрані, демонструє одночасне або послідовне залучення різносистемних елементів для актуалізації суму. Одночасне/синхронне вживання елементів надає емоції більш інтенсивного характеру, у той час як послідовне/консеквентне – більш динамічного характеру.

Г.1. Характерною особливістю **синхронної моделі** є одночасне залучення різносистемних елементів у процесі актуалізації емоції в дискурсі. Наступний приклад ілюструє синхронну модель різновиду мімічний, кінесичний компонент + план у кінофільмі «The Jacket». Лікар-психіатр Лоренсон допомагає Старксу після тортур головного лікаря. Старкс перебуває на експериментальному лікуванні й позбавлений можливості

протистояти головному лікарю. Він удячний Лоренсону за підтримку, у той час як Лоренсон співчуває Старксу. У наведеній сцені сум Лоренсон актуалізовано синхронною комбінацією мімічного компонента (Лоренсон із сумом дивиться на безпомічного Старкса), кінесичного компонента (поза – нахилена голова) з крупним планом її обличчя.

INT. STARKS' ROOM, ALPINE GROVE, 1992

Dr. Lorensen helps Starks back to bed. STARKS looks up at Lorensen, thanking her without words but with his eyes. LORENSON



smiles as she looks back sadly at Starks' even more weakened self. #сумний погляд, нахилена голова# @крупний план@ (The Jacket).

Г.2. Консеквентна модель відрізняється поступовим залученням елементів семіотичних систем, що створює динамічний характер актуалізації емоції суму.

Розглянемо приклад консеквентної моделі в сцені з кінофільму «Little Men». Актуалізація суму відбувається послідовною комбінацією невербальних компонентів у взаємодії із середнім планом персонажа. Леонор, яка володіє швейною майстернею, дізнається від свого адвоката про підняття оренди за приміщення майстерні. Вона засмучена, що вимоги щодо підняття оплати оренди є законними й розуміє, що буде змушена залишити приміщення магазину. Її сум реалізовано мімічно (сумним обличчям) і кінесично (позою – у неї нахилена голова). Леонор усвідомлює, що це рішення зруйнує її життя і її сина, але вона безпомічна в цій ситуації. Очі жінки наповнюються сльозами, вона починає голосно ридати, закривши обличчя руками. Відповідно, її емоційний стан актуалізовано фонаційно (голосне ридання), мімічно (очі наповнені сльозами) і кінесично (закриває обличчя руками).

Leonor is on the couch in the office, while Hernàn, her lawyer, sits on the edge of the desk holding official court room papers. He's very serious, and she's clearly very upset. #сумне обличчя, нахилена голова# @середній план@



HERNÀN This Holdover clause is common in any commercial lease.

He hands her a piece of paper, which she reads.

LEONOR What am I going to do? I can't afford this.

HERNÀN Leonor, I've done everything I can. It's over now. You have a week to leave the premises.

Tony sees his mother's eyes tear up with the news. She starts to cry, and it's too much for him to bear. #починає тихо плакати# @середній план@ He goes and hugs his mother.



TONY Don't worry, Mami. I'm going to help you. I promise, I'll figure out a way we can work it all out.

He holds her as her crying turns into sobs. #голосно ридає, закриває обличчя руками# @середній план@ (Little Men).

У наступному прикладі послідовне залучення елементів невербальної семіотичної системи поєднано в комбінацію з кінематографічними елементами. У ситуації з кінофільму «Chernobyl» зображено сцену поховання пожежних ЧАЕС, які померли після лікування в московській лікарні. На кладовищі присутні рідні пожежних, серед яких – Людмила, дружина пожежника Василя Ломаченка. Сум родичів загиблих пожежників актуалізовано послідовною комбінацією елементів невербальної і кінематографічної семіотичної систем: крупний план Людмили, у якої очі наповнені сльозами, губи тремтять і голова нахилена, у подальшому відбувається зміна плану на середній, що уможлиблює спостерігати колективний сум невеликої групи людей, які стоять із нахиленими головами

й сумними обличчями. Недієгетична музика супроводжує весь епізод, маркуючи та інтенсифікуючи емоційний стан.

EXT. MITINSKOE CEMETERY – MOSCOW – LATE AFTERNOON 348. A small gathering of mourners stand under a gray sky. @недієгетична музика @ Some are crying. Lyudmilla is not. She stares blankly ahead. @крупний план обличчя Людмили@ #скорботне обличчя, нахилена голова, в очах сльози, губи тремтять# @середній план людей у скорботі@ #сумні обличчя, нахилені голови# @недієгетична музика @ (Chernobyl).



Кількісний аналіз свідчить, що більшість, а саме 74 % прикладів від загальної кількості репрезентують синхронну модель.

Висновки до розділу 5

1. Емоція суму є негативним емоційним станом суб'єкта, викликаним оцінкою суб'єктом ситуації або події як малефективної, що змушує його відчувати себе нещасним, самотнім, жалюгідним.

2. Аналіз лексикографічного матеріалу засвідчує, що семантичний простір концепту СУМ структурований ЛСП «Sad» із домінантою, представленою іменем концепту – полісемантичною лексемою *sad* (adj.). ЛСП «Sad» інтегровано єдиною архісемою «сумний» і диференційовано трьома гіперсемами, кожна з яких об'єднує декілька розширень, утворюючи радіально-ланцюжкові мікрополя «Unhappy», «Sorrowful», «Deplorable», котрі структуровано за принципом центр – периферія й мотивовано центральним членом.

3. Спектр корелятивних доменів, що мапуються на референт СУМ, в англomовному кінодискурсі охоплюють домени: УМІСТ КОНТЕЙНЕРА, РІДИНА, СИЛА, ЖИВА ІСТОТА, АРТЕФАКТ, КОНТЕЙНЕР й утворюють відповідні концептуальні метафори (СУМ Є ХВИЛЯ тощо). У метонімічній концептуалізації СУМУ домінують етнокультурні та універсальні кореляти, а саме корелятивний домен ЛЮДИНА (ОЧІ/ОБЛИЧЧЯ/ГОЛОС ЗАМІСТЬ СУМ) і СИМВОЛИ СУМУ (ТЕМРЯВА/МІНОРНА МУЗИКА ЗАМІСТЬ СУМ), які переважно актуалізовані засобами невербальної і кінематографічної семіотичних систем.

4. Актуалізація суму в кінодискурсі відбувається за допомогою різнорівневих мовних і мовленнєвих засобів, які спроможні експліцитно чи імпліцитно реалізувати негативну емоцію й утворюють її вербальний профіль. Невербальний профіль емоції суму представлений мімічними, кінесичними та фонаційними компонентами, які актуалізують сум у кінодискурсі через апеляцію до тілесних і вегетативних проявів емоції. Кінематографічний профіль суму включає такі засоби його актуалізації, як план (крупний, середній), ракурс (боковий, зйомка через плече, суб'єктивна камера), звукові (закадровий голос, драматичне мовчання/пауза, дієгетична/недієгетична музика) і світлові ефекти (тьмяне світло, гра світла й тіні).

5. Мультимодальна актуалізація суму представлена вісьмома моделями. Частотні характеристики різновидів три- й двокомпонентної моделі дають змогу простежити чотири найбільш частотні різновиди актуалізації суму в англomовному кінодискурсі: мімічний компонент + план; мімічний компонент + план, звуковий ефект; мімічний, кінесичний компонент + план; вербальний компонент + мімічний компонент + план. Це є підставою для висновку, що серед невербальних засобів мімічні й кінесичні компоненти є найбільш репрезентативними для актуалізації суму в кінодискурсі. Вербальний компонент актуалізації відразу представлений менш частотно, що свідчить про тенденцію до утілення суму в

кінодискурсі. Серед кінематографічних компонентів найбільш характерними є план і звуковий ефект.

В актуалізації суму домінує конвергентна модель (83 %), створенню дивергентного смислу слугують вербальний компонент, мімічний компонент (посмішка), кінесичний компонент (рухи тіла), кінематографічний компонент (звуковий ефект). Уживання синхронної моделі (74 %) переважає над консексвентною, непаритетна (62 %) над паритетною.

Отже, для актуалізації суму в англомовному кінодискурсі найбільш типовими є двокомпонентна непаритетна синхронна конвергентна моделі.

Основні положення цього розділу висвітлено в публікаціях здобувача: [81; 98; 310; 313].

РОЗДІЛ 6

КОГНІТИВНО-КОМУНІКАТИВНИЙ І СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ВІДРАЗИ

Невід’ємний елемент системи негативних емоцій – відроза – має суттєві відмінності від інших емоцій, які зумовлені її природою, що поєднує «тілесне сприйняття, емоцію й когніцію з моральними, культурними і соціальними аспектами» [295]. Це вказує на соціально-культурну закоріненість відроза і зумовлює інтегративність її психосоматичних і соціально-культурних ознак, а також їх специфічну актуалізацію в мультимодальному кінодискурсі в процесі мультисеміозису емоції.

6.1. Концептуальні ознаки ВІДРАЗИ

Супроводжуючи процес пізнання, відроза, як образно зазначає К. Плантаїнга, починається як «охоронець рота», поширюється на захист «храму тіла» й, нарешті, стає «охоронцем людської гідності в суспільному порядку» [357; 358, с. 205]. Складники цього концепту мають вербальну, невербальну та кінематографічну актуалізацію, що уможливорює утілення і фізіологічних, і соціокультурних особливостей відроза.

Поняттєво-ціннісний складник концепту емоції ВІДРАЗА. ВІДРАЗА ґрунтується на негативному сприйнятті певної ситуації і її одночасному відторгненні. Особливість цієї емоції полягає в її поліморфній природі, що органічно поєднує фізичний (вісцеральний) рефлекс і культурно-зумовлену афективну реакцію [295]. Це робить концепт ВІДРАЗИ комплексним смисловим утворенням, що інтегрує психосоматичні і соціокультурні ментальні уявлення носіїв англійської мови.

Семантичний простір номінацій ВІДРАЗИ включає прямі номінації різної частиномовної приналежності, номінації різновидів денотата

ВІДПРАЗА, а також лексичні одиниці, які номінують її різні концептуальні ознаки залежно від контексту та ситуації в англомовному кінодискурсі.

За результатами аналізу лексикографічних джерел [426; 430; 431; 432; 435; 437; 438; 440; 442], концепт ВІДПРАЗА вербалізований іменником *disgust*, прикметником *disgusting*, дієсловом *disgust* і прислівником *disgustingly*. Компонентний аналіз виявляє:

- три семи іменника *disgust*: 1) сильне почуття невдоволення чи несхвалення, викликане чимось неприємним, образливим, огидним; 2) сильне почуття обурення з приводу чогось дуже поганого або аморального; 3) дуже сильне почуття неприязні, яке змушує погано себе почувати через щось неприємне;
- дві семи дієслова *disgust*: 1) змусити відчувати сильне почуття неприязні та несхвалення через те, що є морально неприйнятним; 2) бути дуже неприємним, що викликає хворобливі відчуття;
- два базові значення прикметника *disgusting*: 1) те, що провокує огиду; 2) повний огиди або той, що супроводжується огидою;
- одне значення в прислівника *disgustingly*: 1) огидно/у манері, що викликає огиду.

Із усіх наведених лексем іменнику *disgust* притаманна найбільша повнота значень, що дає підстави вважати його іменем концепту.

Поняттєвий зміст концепту емоції ВІДПРАЗА розкривають словникові дефініції іменника *disgust*: ті, що означають ознаки несхвалення й неприязні (*dislike, annoyance, or disapproval*), негативної оцінності (*unpleasant, offensive*), емоційного стану особи (*feeling of revulsion, marked aversion*), мотивованості емоції певними діями (*situation, person's behaviour*):

✓ *very strong feeling of dislike that almost makes you sick, caused by something unpleasant* [443];

✓ *a strong feeling of disapproval and dislike at a situation, person's behaviour, etc.* [433];

✓ *a feeling of revulsion or strong disapproval aroused by something unpleasant or offensive* [440].

Аналіз дефініцій дає підстави виокремити родову ознаку концепту ВІДРАЗА – «емоція» або «почуття», яка вказує на відповідну денотативну сферу свідомості людини, котра представлена категорією ЕМОЦІЯ. Видові ознаки слугують для конкретизації значення лексеми *disgust*, зокрема наголошують на морально-етичній мотивації емоції. Серед видових ознак виділяємо:

- аксіологічну – «негативна оцінка» (*distasteful; something unpleasant*); суб'єкт відрази негативно оцінює поведінку/дії об'єкта, які вважає образливими, неприємними, огидними;
- градуальну – «інтенсивність емоції» (*a strong feeling; a very strong feeling*); відраза характеризується як сильна і дуже сильна емоція, що охоплює людину;
- каузативну – «причинно-наслідковий характер емоції» (*caused by something unpleasant; aroused by something unpleasant or offensive; caused by something sickening or offensive*); відраза спричинена поведінкою об'єкта, яка оцінюється як образлива, неприємна і огидна, в результаті чого суб'єкт відчуває себе хворобливо і ображено;
- ідентифікаційну – «об'єкт відрази» (*something; person's behaviour*); відраза викликана певними діями суб'єкта, які суперечать моральним принципам суб'єкта;
- статичну – «стан» (*a strong feeling of disapproval and dislike; profound dislike or annoyance*); суб'єкт відчувається роздратованим, ображеним;
- деонтологічну – «погане або хворобливе самопочуття» (*something sickening or offensive*); суб'єкт відчувається хворобливо або ображено через порушення його етичних принципів чи естетичних почуттів.

Отже, відразу визначаємо як сильний негативний емоційний стан суб'єкта, викликаний малефактивними діями об'єкта, котрі трактуються як

образливі для соціокультурних (моральних й/або естетичних) принципів суб'єкта і викликають у нього відчуття огиди.

Лексико-семантичне поле «Disgust». Аналіз лексикографічного матеріалу свідчить, що семантичний простір концепту ВІДРАЗА структурований ЛСП з домінантою, представленою іменем концепту – полісемантичною лексемою *disgust* із семантичними розширеннями, утвореними значенням іменника й об'єднаними у три групи:

- 1) група, об'єднана гіперсемою «огиди», уключає значення «відчуття відрази та ненависті, пов'язане зі сприйняттям чогось як неприємного»;
- 2) група, об'єднана гіперсемою «неприязнь», уключає значення «сильне почуття несхвалення».
- 3) група, об'єднана гіперсемою «обурення», уключає значення «надзвичайно сильне відчуття невдоволення».

Значення лексеми *disgust* є сукупністю значень її основних синонімів, виокремлених за допомогою компонентного аналізу: *abhorrence, abomination, antipathy, aversion, averseness, detestation, disapproval, displeasure, dissatisfaction, disinclination, dislike, disrelish, distaste, execration, horror, loathing, nausea, odium, outrage, repugnance, repulsion, revulsion, shock* [426; 430; 431; 432; 435; 437; 438; 440; 442; 443; 444].

ЛСП «Disgust» інтегровано єдиною архісемою «відраза» й диференційовано трьома гіперсемами, кожна з яких об'єднує декілька розширень, утворюючи радіально-ланцюжкові мікрополя «Loathing», «Distaste» та «Outrage», котрі структуровано за принципом центр–периферія й мотивовано центральним членом.

Мікрополе «Loathing» умотивоване гіперсемою «відчуття відрази та ненависті, пов'язане зі сприйняттям чогось як неприємного» («*a dislike so strong as to cause stomach upset or queasiness*» [440], «*extreme disgust; a feeling of aversion, nausea, abhorrence, or detestation*» [443] і містить синоніми *abhorrence, abomination, antipathy, aversion, detestation, disgust, dislike, distaste, execration, hatred, horror, nausea, odium, reluctance, repugnance,*

revulsion, sickness, disrelish тощо. До складу мікрополя входять два розширення «Hatred» і «Nausea», мотивовані відповідними семами:

- розширення «Hatred» мотивоване в семою «сильне відчуття ворожості» («*intense animosity or hostility*» [430]) і утворює синонімічний ряд: *abhorrence, abomination, animosity, antipathy, aversion, detestation, distaste, enmity, execration, odium, repugnance, repulsion, loathing* тощо;

- розширення «Nausea» містить лексичні одиниці, умотивовані семою «сильна відраза, яка змушує почувати себе хворобливо» («*disgust so strong it makes you feel sick*» [445]): *abhorrence, aversion, detestation, disgust, distaste, loathing, odium, revulsion, repugnance, repulsion*.

Мікрополе «Distaste» умотивоване гіперсемою «сильне почуття неохвалення» («*a feeling of intense dislike*» ([445]) і утворює синонімічний ряд *antipathy, aversion, detestation, dislike, disgust, displeasure, disfavor, disinclination, dissatisfaction, disrelish, revulsion, repugnance*.

Мікрополе «Outrage» умотивоване гіперсемою «обурення, сильне відчуття образи» і утворює синонімічний ряд *hurt, fury, indignation, offence, outrage, resentment, shock, wrath* тощо.

Мікрополя й розширення в межах поля частково накладаються одне на одне, утворюючи зони перетинів і переходів, як зазначено на рис. 6.1.

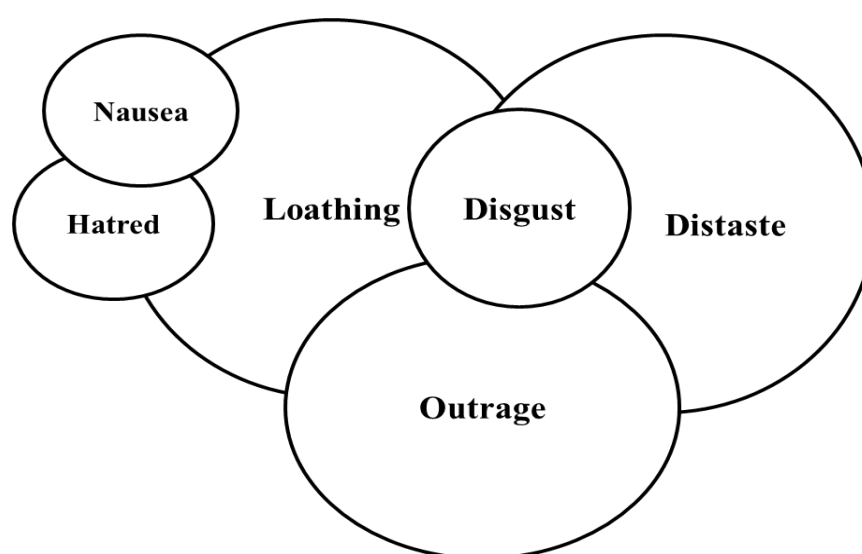


Рис. 6.1. Лексико-семантичне поле «Disgust»

Образно-ціннісний складник ВІДРАЗИ. Особливістю образного переосмислення концепту ВІДРАЗА, порівняно з іншими концептами негативних емоцій, є його конструювання як метафтонімії – поєднання процесів метафоричного й метонімічного мапування [36; 209]. Специфіка ментального уявлення відрази пов’язана з її еволюційними особливостями: спочатку вона була спричинена поганим запахом зіпсованої їжі, тому відраза може бути метонімічно вербалізована лексичними одиницями *to stink, to stench, miasma* тощо. У наведеному прикладі діти усвідомлювали, що вони зіграли на скрипці погано, і стримана оцінка Роберти здивувала їх. Один з учнів метафорично висловив відразу щодо їхньої гри за допомогою лексеми *to stink*.

NT. MUSIC ROOM – DAY Roberta listens to the students play “ Go Tell Aunt Rhody” – badly. They finish and stare at her, afraid of her response.

ROBERTA Well, that was... that was pretty good... that wasn't too bad... They look at her in disbelief, then look at each other.

DE SEAN It wasn't? I thought we stunk (Music of the Heart).

У наведеному вище прикладі конструювання смислу відрази – результат кількох різнотипних послідовних перехресних мапувань. Першою є метонімічна концептуалізація відрази – результат субститутивного мапування заміщення ЗАПАХ ЗАМІСТЬ ДЖЕРЕЛА ЗАПАХУ. На базі цієї метонімії музика, яку зіграли діти, метафорично переосмислюється як джерело запаху (МУЗИКА ЦЕ ДЖЕРЕЛО ЗАПАХУ). Далі результатом перехресного мапування є заміщення ВИКОНАВЕЦЬ ЗАМІСТЬ МУЗИКА, на базі якого чергове перехресне аналогове мапування ВИКОНАВЕЦЬ ЦЕ ДЖЕРЕЛО ЗАПАХУ утворює кінцеву концептуальну метонімію ЗАПАХ ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА.

У нашому матеріалі ВІДРАЗА переважно концептуалізується метонімічно, де корелятивні домени ПРИЧИНА ЕМОЦІЇ, ПРОЯВ ЕМОЦІЇ, РЕАКЦІЯ НА ЕМОЦІЇ перехресно мапуються за типом заміщення з референтним доменом ВІДРАЗА.

У межах корелятивного домену ПРИЧИНА ЕМОЦІЇ виокремлюємо концепти ДОТИК, МЕРТВЕ ТІЛО, ОГОЛЕНЕ ТІЛО, КРОВ. Так, метонімія ДОТИК ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА відображає поведінкові патерни сучасної західної жінки, акцентуючи увагу на сприйнятті принизливого ставлення і дотику як огидного. У наступному прикладі Наталі, яка працює коктейль-офіціанткою в казино, відчуває відразу до одного з відвідувачів, котрий зверхньо поводить з нею. Її емоційний стан у кіносценарії реалізовано метафорою *shudders in disgust*, у кінофільмі – мімічними і кінесичними засобами:

Pinkerton reaches for the drink without taking his eyes off the table. He throws a hard six. The crowd cheers again. He turns around, stuffs a hundred dollar chip down her shirt and slyly cops a feel.

PINKERTON Thanks, dollface.

Natalie shudders in disgust. She spins around to leave... runs smack into Bernie, spilling her tray of drinks on him (The Cooler).

Виникнення концептуальної метонімії МЕРТВЕ ТІЛО ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА зумовлене тим, що процеси розпаду та псування, на думку П. Розіна й Е. Фаллона, становлять основу відрази [370]. Наступний приклад ілюструє цю метонімію в сцені з кінофільму «Wind Chill», де дівчина відчуває відразу, коли бачить мертве тіло хлопця, який напередодні погодився підвезти її до нової домівки:

GIRL (cont'd) No! Please! Don't leave me alone! Tears spill down her cheeks as she fights hysteria. She shakes him harder. His inert body spills to one side, slumping against her. Her grief turns to something else, instinctive and immediate: revulsion, at the feel of his cold dead weight against her. She scrambles across the front seat to put as much distance as she can between herself and the corpse. Cowers against the passenger door (Wind Chill).

На думку дослідників відрази [195; 196] найпотужнішими універсальними тригерами емоції є продукти функціонування нашого організму, що зумовлює виникнення концептуальної метонімії КРОВ

ЗАМІСТЬ ВІДПРАЗА. У наступному прикладі з фільму-жахів «Halloween 6: The Curse of Michael Myers» ця метонімія, утілена вербально в сценарії, у кінодискурсі актуалізована позамовними засобами:

ANGLE ON TREE A BALLERINA looks down at her white pillow case in horrified astonishment. Her hands painted red as she reaches inside. All of her candy is covered with blood! The other kids back away in revulsion – the entire stage begins to drip with blood! (Halloween 6: The Curse of Michael Myers).

Концептуальна метонімія ОГОЛЕНЕ ТІЛО ЗАМІСТЬ ВІДПРАЗА зумовлена соціально-культурним сприйняттям певних речей як неетичних, таких, що порушують суспільні правила пристойності. Тож у сцені з кінофільму «Jimmy and Judy» оголене тіло Джиммі на прийомі викликає колективну відразу присутніх, актуалізовану кінематографічно:

More and more people react with gasps and revulsion at camera, but we can't tell why. Jimmy moves camera to the... LIVING ROOM The place is full of More Party Guests. Frame moves across a huge mirror on the wall over a cocktail bar. We catch a glimpse of Jimmy's image and realize... Jimmy is completely NAKED and has PAINTED HIS ENTIRE BODY SILVER (Jimmy and Judy).

Елементи корелятивного домену ПСИХОСОМАТИЧНІ ПРОЯВИ ЕМОЦІЇ, субститутивно маповані реакції людини, котра відчуває відразу, ментально активують референтний домен ВІДПРАЗА. Це такі корелятивні концепти, як ТРЕМТІННЯ й інші фізіологічні реакції, міміка відрази, фонаційні реакції: ЧМИХАННЯ, РЕМСТВУВАННЯ тощо.

Так, концептуальна метонімія МІМІКА ЗАМІСТЬ ВІДПРАЗА зосереджує увагу на властивості відрази викликати в людини мімічні реакції на те, що викликає огиду (*etch; shrivel; cover their noses and mouths; snort in disgust etc*). У наведеному прикладі поліцейські, які прибули в підозрілий будинок заможного підприємця, відчули огиду через жаклиний сморід. Їхня відпраза, реалізована метафорично у кіносценарії *faces shrivel in disgust*, у кінофільмі актуалізована невербально – через гримасу відрази:

EXT. OLD BARN – NIGHT The posse emerge on the other side of the brush, only to be confronted by a terrible odor. They cover their noses and mouths as their faces shrivel in disgust (Slither).

У наступному прикладі Тімоті відчуває нестерпний сморід у підвалі, що викликає в нього відразу, реалізовану метонімічно – морщенням носа:

INT. CELLAR – SAME TIME The same CELLAR she occupied earlier. Timothy behind her, he wrinkles his nose in distaste.

TIMOTHY Shit, this place is loaded with fumes, nobody light a fucking match. You check her for flammables? (Long Kiss Goodnight).

Ще один приклад мімічної реакції на відразу знаходимо в кінофільмі «Long Kiss Goodnight», де метонімія МІМІКА замість ВІДРАЗА вербально подана в сценарії та мімічно – на екрані. Чарлі, колишня співробітниця ЦРУ, яка працює вчителькою, була викрадена разом із донькою її колишнім співробітником. Чарлі боїться за життя своєї доньки і відчуває відразу до свого кривдника:

He points to the STEEL DOOR of the meat freezer. The guard opens it onto a gleaming silver CHAMBER. Timothy calmly adjusts the thermostat. Sub zero. The guard reaches for Caitlin's doll... Charly snatches it back. Face etched in disgust.

CHARLY You're murdering us both, cocksucker, let the kid have her fucking dolly (Long Kiss Goodnight).

Фонаційні прояви відрази зумовлюють появу концептуальної метонімії ГОЛОС ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА, де перехресне мапування за типом субституції між окремими концептами відповідного домену-джерела (БУРЧАННЯ, ЧМИХАННЯ тощо) і концептом-ціллю ментально активують емотивний смисл. Наприклад:

ON THE STAGE, Swann raises his head and looks out at his wife, his eyes already glassy with imminent death. He reaches out towards her, and then sags on the wheel, dead. There are GASPS now from the audience. Murmurs of disgust; sobs of horror (Lord of Illusions).

Наступний приклад із кінофільму «Donnie Brasco» демонструє просодично актуалізовану метонімію ГОЛОС / ЧМИХАННЯ замість ВІДПРАЗИ. Донні Браско, який є таємним агентом ФБР, став членом мафіозного угруповання в Нью-Йорку. У наведеній ситуації зверхня поведінка ватажка мафії Сонні Реда викликає в Бруно відразу й він «фиркає» з огидою під час «оглядин» у нового ватажка.

SONNY RED (nods to Donnie) Who's this?

LEFTY This's Donnie, a friend of mine.

BRUNO Just stand there and look dangerous, friend.

LEFTY (proud) Yeah, he does look dangerous, don't he?

Bruno snorts in disgust as he and his father move along (Donnie Brasco).

У межах корелятивного домену ПРОЯВ ЕМОЦІЇ частотними в нашому матеріалі є фізіологічні реакції організму (*sick, nausea, vomit, throw up*). Концептуальна метонімія НУДОТА ЗАМІСТЬ ВІДПАЗА пов'язана з неконтрольованим погіршенням самопочуття людини, котра відчуває відразу. У наступному прикладі Роберта, яка навчає дітей гри на скрипці, заохочує їх до навчання й попереджає, що їхня погана гра може викликати відразу в батьків:

Roberta ... But if you don't listen to me, you'll sound so bad that your own parents will feel sick when they hear you. They might even throw up (Music of the Heart).

У поодиноких випадках відразу метонімічно концептуалізовано через реакції відсторонення (наприклад, відкидання предметів). Так, у корелятивному домені РЕАКЦІЯ НА ЕМОЦІЮ для перехресного мапування з референтом переважно використовують реактивні дії людини в стані відрази (*drops the book in disgust, walks out in disgust* тощо), що зумовлює їх актуалізацію в кінодискурсі переважно кінесичними і кінематографічними засобами.

Знайдені концептуальні метонімії, характерні для актуалізації відрази в англomовному кінодискурсі, відображено у таблиці 6.1.

Табл. 6.1

Концептуальна метонімія відрази

Корелятивний домен		Концептуальна метонімія
ПРИЧИНА ВІДРАЗИ ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА		ДОТИК ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА
		МЕРТВЕ ТІЛО ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА
		ОГОЛЕНЕ ТІЛО ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА
		КРОВ ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА
		СМОРІД ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА
ПРОЯВ ВІДРАЗИ ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА	ФІЗІОЛОГІЧНИЙ	НУДОТА ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА
		ТРЕМТІННЯ ТІЛА ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА
	МІМІЧНИЙ	ГРИМАСА ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА
	ФОНАЦІЙНИЙ	ЧМИХАННЯ ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА
		РЕМСТВУВАННЯ ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА
РЕАКЦІЯ НА ВІДРАЗУ ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА		ВІДДАЛЕННЯ ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА
		ВІДШТОВХУВАННЯ ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА

Хоча метафорична концептуалізація ВІДРАЗИ переважно пов'язана з метонімією, можна виокремити нечисленні приклади персоніфікації та структурної метафори, серед яких метафора – ВІДРАЗА Є ЗВУК є результатом мапування ознак емоції в корелятивний домен ЗВУК, в якому висвітлено властивість звуку бути почутим. В усному мовленні функцію тригера емоцій, передусім, виконують фонаційні засоби, зумовлені прагматичними та семантичними особливостями комунікативної ситуації [400]. У наступному прикладі Рат, найманий убивця, отримав замовлення на вбивство комп'ютерного хакера Електри. Він шкодує дівчину – і вони втікають удвох. У наведеній сцені Рат відчуває відразу через аморальну, на його думку, поведінку Електри, що актуалізована фонаційно – змінами в інтонації:

ELECTRA (sarcastic) You should check them out. Maybe they're Interpol.

RATH (in no mood) Not even professionals could pull that act off.

As the sounds become MORE MUFFLED, Electra grabs a glass, holds it to the wall. Rath watches with distaste.

RATH You're a voyeur.

Electra looks at him, hears the disgust in his words (Assassins).

Онтологічна метафора ВІДПАЗА Є ВМІСТ КОНТЕЙНЕРА відображає мапування матеріальної області-джерела (змісту контейнера) на нематеріальну область цілі (емоцію відрази). Первинний семіозис цієї метафори відрази відбувається в тексті кіносценарію за допомогою лінгвальних засобів, наприклад: *filled with disgust, disgust filled him, full of disgust, disgust was locked up inside him, a look of disgust on his face, her eyes widening with disgust* тощо. Метафоричним «контейнером» для відрази є обличчя, оскільки мімічні прояви найбільш характерні для відчуття емоції. Тому вторинний семіозис метафори ВІДПАЗА Є ВМІСТ КОНТЕЙНЕРА в кіно відбувається мімічними компонентами невербальної семіотичної системи. У наступному прикладі музиканти зібралися разом для обговорення назви своєї майбутньої музичної групи. Коли Джім Моррісон пропонує назву «The Doors», Рей Манзарек відчуває відразу через сміховинне, на його думку, найменування. Його емоційний стан реалізовано мімічно:

RAY What do we call ourselves. «Dionysus»?

JIM I got a name.

RAY What?

JIM The Doors.

RAY The Doors? (facial distaste) That's the most ridiculous... (then)... you mean the doors in your mind? Like the Huxley book (The Doors).

Метафора ВІДПАЗА Є АРТЕФАКТ пов'язана з інстинктивним відторгненням предметів, які можуть слугувати джерелом небезпеки. У перехресному мапуванні якостей емоції відрази та матеріального об'єкта висвітлено здатність останнього бути захованим: *hiding his distaste, concealing his distaste*.

У домені АРТЕФАКТ відбувається розширення: висвітлення якості гостроти об'єкта утворює метафору ВІДРАЗА Є ГОСТРИЙ ОБ'ЄКТ (*spur of disgust*).

Аналогове мапування домену-джерела ТВАРИНА й домену-цілі висвітлює характеристики тварини – етнокультурні стереотипи англomовної спільноти, котра усталено асоціює свиню з неохайністю, брудом, відразливим смородом і активує ментальне уявлення про емоцію відрази. Наступний приклад ілюструє метафору ВІДРАЗА Є СВИНЯ: Тамара відчуває відразу до багатія Юрія, який використовує її у власних інтересах. Відчуваючи відразу до чоловіка, вона порівнює його зі свинею, що зумовлено ставленням до цієї тварини як брудної, огидної:

Yuri shrugs. Tamara lunges at him.

TAMARA (CONT'D) You disgust me. You pig.

Yuri brushes her off, coldly. And then speaks so they can all understand him (2012).

Метафора-персоніфікація ВІДРАЗИ перехресно мапує якості нематеріальної емоції й живої істоти, спроможної розвиватися, змінюватись і рости, наприклад *confusion quickly turns to disgust* (Slither), *growing disgust* (Ghost) тощо. У наступному прикладі Сем, який став приви́дом після вбивства, відчуває відразу до псевдомедіума – шахрайки Оди Мей. Його емоційний стан актуалізовано в тексті кіносценарію дескрипцією відрази, котра збільшувалася від дій Оди:

ODA MAE He is standing before me. He is wearing a black suit.

MRS. SANTIAGO A black suit? Oh yes, yes. He was buried in that.

Mrs. Santiago begins to cry. Sam looks around the room with growing disgust. Then he leans over to Oda Mae and yells into her ear (Ghost).

Наші дані про спектр концептуальних метафор відрази підсумовано у табл. 6.2.

Табл. 6.2

**Концептуальна метафора емоції відрази
в англomовному кінодискурсі**

Корелятивний домен	Концептуальна метафора
ВМІСТ КОНТЕЙНЕРА	ВІДРАЗА Є РЕЧОВИНА В КОНТЕЙНЕРІ
ФІЗІОЛОГІЧНІ ВІДЧУТТЯ	ВІДРАЗА Є ЗВУК
ТВАРИНА	ВІДРАЗА Є СВИНЯ
АРТЕФАКТ	ВІДРАЗА Є ГОСТРИЙ ПРЕДМЕТ
	ВІДРАЗА Є ОБ'ЄКТ
ПЕРСОНА	ВІДРАЗА ЗДАТНА РОЗВИВАТИСЬ

Отже, на відміну від інших негативних емоцій, відразу переважно актуалізовано концептуальною метафтонімією, а розгалуженість її метонімічного потенціалу переважає спектр концептуальних метафор відрази. Загалом, і концептуальна метафора, і метонімія відрази зумовлені фізіологічними проявами емоції й соціально-культурними поведінковими причинами її виникнення. Це зумовлює широке залучення елементів невербальної семіотичної системи (міміки, просодики) для реалізації відрази в кінофільмі.

6.2. Особливості актуалізації відрази в кінодискурсі

6.2.1. Вербальний профіль емоції відрази

Актуалізація відрази в кінодискурсі відбувається за допомогою різнорівневих мовних і мовленнєвих засобів, які спроможні експліцитно чи імпліцитно реалізувати негативну емоцію. Лексичні засоби актуалізації

відрази представлені лексемами різної частиномовної приналежності, котрі містять сему відрази в семантичній структурі:

— називають емоцію відрази або стан відрази. До цієї групи відносимо лексичні одиниці номінації стану або дії суб'єкта під час переживання відрази: *disgust, aversion, distaste, revulsion* тощо. Наприклад, у кінофільмі «Last Of The Mohicans» відразу актуалізовано іменником «loathing», щоназиває емоцію персонажа:

Then: CORA I'm embarrassed to be so indecisive... after so long apart and after you've traveled so far...

HEYWARD And by sea!

CORA You still have an aversion to the water?

HEYWARD Aversion? No.... "Hatred"... "Loathing"... Cora laughs (Last Of The Mohicans).

— описують емоцію відрази;

До цієї групи відносимо прикметники й прислівники, які описують емоцію суб'єкта: *disgusting, repulsive, revulsive* тощо. В епізоді з кінофільму «Adaptation», Кауфман відчуває відразу до своєї особистості, описуючи ставлення до себе прикметником *repulsive*, який містить сему відрази в семантичній структурі:

Charlie Kaufman, a fat, balding man in a purple sweater with tags still attached, paces the room. His incantational voice-over carpets the scene.

KAUFMAN (V.O.) I am old. I am fat. I am bald. My toenails have turned strange. I am repulsive. How repulsive? I don't know for I suffer from a condition called Body Dysmorphic Disorder (Adaptation).

— виражають емоцію відрази. Третя група включає вигуки, характерні для емоційно навантаженого стану суб'єкта мовлення в комунікативній ситуації відрази. Вигуки актуалізації відрази за своєю структурою можуть бути однослівними (наприклад: *Oh, Blech, Eww, Uchhhh, Ugh, Yuck, Yech*) або багатослівними (*My God, Oh my God, Oh yuck*) тощо.

У наступному прикладі Лаура ображена на свого чоловіка-психіатора за те, що він поселив одного зі своїх пацієнтів удома. Вона відчуває огиду до речей, яких торкався цей чоловік. Її емоційний стан актуалізовано вигуком відрази «ewww»:

Laura is angrily muscling dishes around.

LAURA How could you? How could you bring him here? That – (shuddering) – mobster – in my home – eating off my dishes. (looking at the plate in her hand, disgusted) Ewww.

She scrubs the plate with manic energy (Analyse That).

До лексичних засобів імпліцитної реалізації відрази відносимо лексичні одиниці різної частиномовної приналежності із семою негативної оцінки, а також лайливі слова й вульгаризми: *arsehole, awful, bastard, failure, freak, fuck, hell, idiot, incompetent, nasty, son of a bitch, shit, ugly* тощо.

Сцена з кінофільму «Legionnaire» ілюструє вживання вульгаризму в ситуації, коли Катріна усвідомлює, що член мафіозної організації Галгані збрехав їй і її колишньому нареченому Алену про їх звільнення з полону й планує підступно вбити Алена. Вона відчуває відразу до Галгані, актуалізовану вульгаризмом *bastard*:

ALAIN (CONT'D) You're free. Fixated on Alain, Katrina's eyes widen. Katrina'S POV: of her CROSS around Alain's neck. Her eyes drift up to... Alain pivots, walking away. Galgani glances at the gun. Katrina, picking up on his thoughts, reaches for the gun. He pulls it out of her reach.

KATRINA (disgusted) You bastard!

Katrina rushes to Alain, walking alongside. Crazyed, Galgani stands with the gun aimed at Alain's back (Legionnaire).

Синтаксичні засоби вербалізації відрази в кінодискурсі представлені елементами експресивного синтаксису, а саме неповними реченнями: еліптичними, номінативними, парцельованими, «обірваними»; зміною порядку слів – інвертованими конструкціями; паузацією, реалізованою залученням пошукових пауз. У наступному прикладі Метт, котрий досліджує

причину загадкових убивств, відчуває відразу, коли бачить закривавлені речі Сема, якого підозрюють у кривавих злочинах. Негативна емоція вербалізована вульгаризмом і номінативним реченням:

Sam takes a little pouch of his pocket and throws it on the old book.

SAM (CONT'D) You can use these as proof.

Sam walks away into the night. Matt yells after.

MATT Want me to call an ambulance?

No reply. He looks at the books, opens the newer one to the freshly blood stained pages. Blood stains his fingers. He drops the book in disgust.

MATT (CONT'D) Full moon freak!

He wipes his hands on his shirt (Blood: A Butcher's Tale).

Наступний приклад демонструє вживання парцельованого речення для вербалізації відрази в сцені з кінофільму «Batman Returns». Жінка-кішка, яка в минулому була звичайною жінкою, підступно вбитою своїм керівником, вступає в змову з Людиною-Пінгвіном, який теж постраждав від жорстоких дій близьких людей у дитинстві. Непристойна пропозиція Людини-Пінгвіна викликає в жінки відразу.

PENGUIN Let's consummate our fiendish union!

CATWOMAN (sneers) I wouldn't touch you to scratch you.

PENGUIN I ought to have you spayed! You sent out all the signals!

CATWOMAN (moment of doubt) Did I? Only 'cause my mom trained me to, with a man... any man, all men – (slaps her forehead) Corn dog! Enough self-hate. Me, domesticated? By you? I doubt it! You repulsive... awful... penguin (Batman Returns).

Мовленнєвий рівень представлений експресивами, котрі актуалізують ставлення мовця до речей, що є огидним. Експліцитна актуалізація відрази відбувається власне експресивами, у той час як імпліцитна – мовленнєвими актами директивного комунікативно-прагматичного типу.

Висловлення відрази відносять до експресивного прагматичного типу, що має своєю метою передати певний психологічний стан мовця реакції на

стан справ, які він визначає як огидний, що реалізовано в рамках пропозиції. У наступному прикладі відразу вербалізовано власне експресивним висловленням Ребекки в розмові з її подругою Енід, котра повідомляє їй, що чоловік, до якого вона відчуває прихильність, має близькі стосунки з іншою жінкою:

INT. OOMIE'S LIVING ROOM – CONTINUOUS Rebecca is sitting on the couch in her pajamas when the phone RINGS. She picks it up.

REBECCA Hello?

ENID Do you still want to do something tonight?

REBECCA What happened to Seymour?

ENID (still shocked by this) I can't believe it – he actually scored!

REBECCA How repulsive! (Ghost World).

Імперативні висловлення виражають накази або прохання про припинення дій, котрі є огидними для мовця. У наведеному прикладі Дятлов відчуває відразу, коли оператора атомної станції знудило через високе радіаційне опромінення. Відразу вербалізовано директивними висловленнями, спрямованими на позбавлення від причини негативної емоції.

DYATLOV Did you lower the control rods or not?

Proskuryakov turns to him in confusion. Then begins RETCHING.

DYATLOV (disgusted) Take him to the infirmary. (beat) Toptunov! Take him! Toptunov rushes over to the trainee, and as he helps him out of the room (Chernobyl).

Інтерогативні висловлення представлено питаннями-перепитами, які реалізують нестійкий емоційний стан мовця. У наступному прикладі Кастор відчуває відразу до свого брата Поллукса через його нове обличчя, що є результатом пластичної операції.

INT. INTERROGATION ROOM – DAY Castor enters – shutting down the mikes... and the blinds.

CASTOR You're supposed to be snitching – making me look good.

POLLUX Look good? (drops food in disgust) Seeing that face – I want to vomit (Face/Off).

Вербальний профіль емоції відрази в кінодискурсі узагальнено в табл. 6.3.

Табл. 6.3

Вербальний профіль емоції відрази

Рівень репрезентації	Засіб репрезентації
МОВНИЙ РІВЕНЬ	
Лексичний	•Лексеми – номінації емоції відрази різної частиномовної приналежності; •вигуки; •лайливі слова, вульгаризми; •лексичні одиниці різної частиномовної приналежності з семою негативної оцінки.
Синтаксичний	•Еліптичні речення; •номінативні речення; •парцельовані речення; •«обірвані» речення; •інвертовані конструкції; •паузи.
МОВЛЕННЄВИЙ РІВЕНЬ	
Дискурсивний	•Прямі експресиви; •непрямі експресиви (інтерогативи, імперативи).

Отже, елементи мовного й мовленнєвого рівнів спільно залучені в процес актуалізації відрази в кінодискурсі, вступаючи у взаємодію з невербальними та кінематографічними засобами.

6.2.2. Невербальний профіль емоції відрази

Невербальне втілення відрази в кінодискурсі ґрунтується на фізіологічних особливостях прояву негативної емоції, пов'язаних із відторгненням людиною предмета або дії, котрі трактовано як огидні. Відчуття людини, яка переживає відразу, пов'язані з бажанням позбавитися від неї. «Відраза, зазвичай, має на увазі прояв реакцій відштовхування й ухилення, мета яких є – віддалення об'єкта від індивіда або ухилення індивіда від контактів з об'єктом» [195]. Це є провідним стимулом для невербальних проявів відрази – людина «намагається позбутися нав'язливо близького предмета, який звужує її тілесний простір» [282, с. 298]. Невербальний профіль актуалізації відрази містить мімічні, кінесичні, фонаційні компоненти, а також вегетативні прояви емоції.

Мімічні прояви відрази найбільш поширені [196]; вони включають вираз відрази на обличчі, характерними проявами чого є зміни положення носа, рота і щік. У людини, яка відчуває відразу, верхня губа злегка піднята, нижня – піднята або опущена і злегка висунута вперед, що сприяє утворенню зморшок уздовж ніздрів до кутиків рота. Збільшення інтенсивності емоції сприяє більш виразним зморшкам, у той час як зменшення інтенсивності робить їх малопомітними [196]. В епізоді з кінофільму «Rambling Rose» лікар Мартінсон пояснює сім'ї Хіллер особливості хвороби їхньої служниці Рози, яка відрізнялась схильністю до безладних сексуальних зв'язків. Він відчуває відразу до способу життя Рози. Негативну емоцію реалізовано мімічно – характерним виразом відрази.

INT. DR. MARTINSON'S HOME OFFICE – NIGHT

CUT TO a CLOSE shot of Dr. Martinson. An expression of distaste is on his face. #вираз відрази – верхня губа піднята, нижня – випнута уперед, утворюючи зморшки від рота до носа# The CAMERA pulls back as he talks to Mother and Daddy.

DR. MARTINSON I'm sorry the truth nauseates you, Mrs. Hillyer, because before you leave there's a bit more of it I'd like to put to you. This operation

provides a therapeutic opportunity that I feel is quite important in regard to this particular girl, who suffers not only from an ovarian cyst but from a certain psychoneurotic condition as well (Rambling Rose).



Ще одним мімічним індикатором відрази може бути наморщений ніс, що демонструє огидне ставлення суб'єкта до об'єкта відрази, як у наступному прикладі, де відраза вербалізована в тексті кіносценарію «*he wrinkles his nose in distaste*» й реалізована невербально виразом відрази в кінофільмі «Long Kiss Goodnight». Тімоті відчуває відразу до підвального приміщення, де він змушений перебувати. Підвал був захаращений і наповнений неприємним запахом, що викликало у Тімоті огиду.

INT. CELLAR – SAME TIME The same CELLAR she occupied earlier. Timothy behind her, he wrinkles his nose in distaste.

TIMOTHY Shit, this place is loaded with fumes, nobody light a fucking match. You check her for flammables? (Long Kiss Goodnight).

Зміни в погляді спроможні супроводжувати мімічний вираз відрази, коли погляд сфокусовано на об'єкт відрази. Очі людини, зазвичай, широко розкриті, погляд «застиглий» або суворий, наприклад: *looks at him with loathing* (Breakdown), *he glares at Phillip with obvious loathing* (Braveheart), *Rath watches with distaste* (Assassins), *stares back at them in disgusted disappointment* (Chernobyl). Отже, до основних характеристик погляду можна віднести його фіксованість і рух очей. У наступному прикладі місіс Хіллер (Mother) виказує своє ставлення до лікаря Мартінсона пильним поглядом відрази і характерним виразом відрази:

Mother turns from Daddy and walks up to the desk and stares down at Dr. Martinson as if he is a loathesome bug



upon which she intends to step. #нильно і суворо дивиться на лікаря, її губи викривлені# (Rambling Rose).

Мімічні вегетативні прояви полягають у потінні обличчя, як у прикладі з кінофільму «Adaptation», коли Кауфман відчуває відразу до себе через свій непривабливий зовнішній вигляд. Кауфман пропонує офіціантці в кафе поїхати з ним на виставку орхідей, але вона демонстративно ігнорує його пропозицію.

He nods, watches Alice walk away and say something to another waitress. The other waitress looks over at him. He sweats. #на обличчі великі краплі поту#

KAUFMAN (V.O.) I am fat. I am old. I am repulsive (Adaptation).



На думку К. Плантінги, саме зорове і слухове сприйняття огидних об'єктів спроможні актуалізувати відразу в кіно [357, с. 86].

Кінесичні компоненти відрази зумовлені бажанням людини відокремитися від об'єкта відрази. Аналізований матеріал свідчить, що характерними кінесичними засобами актуалізації відрази є активні рухи відштовхування руками «*Finally, he throws up his hands in disgust*» (Wind Chill), неконтрольовані рухи головою «*shakes his head, disgust*» (Moebius), а також плювання, блювання, нудота тощо «*spits in disgust*» (Chernobyl), «*stumbles from the nausea*» (The Jacket). У наступному прикладі Жінка-кішка відчуває відразу до себе, бо не спромоглася знищити свого ворога. Переживаючи відразу, жінка мимоволі хитає головою:

CATWOMAN It won't happen. I promise.

EDNA studies Catwoman, speaks softly, worried.

EDNA Did you do it? Did you kill him?

CATWOMAN shakes her head, disgusted with herself. #хитає головою#

CATWOMAN I wanted to – but I couldn't. I actually... felt sorry for him (Catwoman).

Агресивні рухи тіла не є характерним проявом відрази, однак висока інтенсивність емоції, яку переживає індивід, може спонукати його до агресії. У наступному прикладі з кінофільму «The Believer» Денні Балінт, котрий через заперечення деяких єврейських вірувань став скінхедом, відчуває відразу до юнака єврейської національності, який покійно сприймає його знущання. Відразу Денні реалізовано кінематографічно, вербально й невербально, де останнє актуалізовано мімічними елементами (виразом відрази на обличчі і пильним поглядом), а також кінесичним елементом (агресивними рухами, що демонструють високу інтенсивність емоції персонажа).



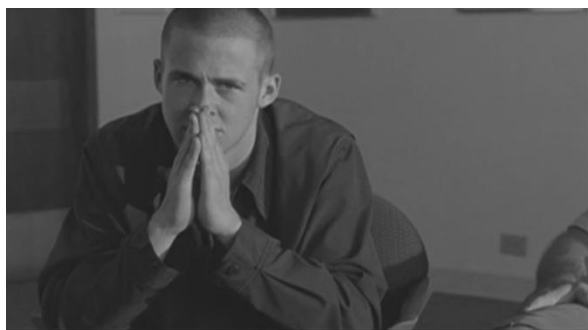
The boy realizes he has nowhere to go – finally turns to face his tormentor. Their eyes meet for the first time. He is actually bigger than Suede-head, but not nearly as strong. He won't fight, is simply acknowledging what he can no longer deny. There is even an odd relief that disgusts Suede-head more than all the rest.

SUEDE-HEAD Fucking kike. #вираз відрази на обличчі#

He slaps him in the face. He stumbles backward. #жорстоко б'є юнака в обличчя# (The Believer).

Хоча емоція відрази конвенційно не пов'язана з характерною позою, аналіз ілюстративного матеріалу свідчить, що ситуативно поза може бути невербальним засобом актуалізації відрази в кінодискурсі. Переживаючи відразу, індивід підтримує голову рукою, має перехрещені долоні або руки, відхиляється від об'єкта відрази тощо. В усіх випадках поза відрази напружена, що спричинено бажанням суб'єкта позбутись об'єкта негативної емоції. У наступному прикладі Денні відчуває відразу до старого єврея, який

був безпомічним, коли фашисти вбивали його малолітнього сина. Його емоційний стан актуалізовано напруженою позою із зімкненими перед обличчям руками:



Danny is visibly disgusted by the whole business (The Believer).

Фонаційні прояви відрази охоплюють зміни гучності голосу й комунікативно значуще мовчання. Людина, яка відчуває відразу, зазвичай, підвищує голос, чмихає або мовчить. У наведеному прикладі провідний гітарист рок-групи Рассел відчуває відразу до своїх колег по групі через їхні невдачі на сцені. Він голосно чмихає, висловлюючи свою відразу до слів Джеффа.

RUSSELL Excuse me, but didn't we all get into this to avoid responsibility?

JEFF Forgive me. (continuing, on shirt) But this is the slow-moving train of compromise that will kill us.

Russell makes a disgusted noise. Penny Lane exits discreetly, looking back at William (Almost Famous).

Отже, невербальний профіль емоції відрази представлено мімічними, кінесичними й фонаційними компонентами, які актуалізують відразу в кінодискурсі через апеляцію до фізіологічних і вегетативних проявів емоції. Основним тригером для вибору невербального компонента є бажання індивіда позбавитися від об'єкта відрази.

Наші дані про невербальні засоби актуалізації відрази, підсумовані в табл. 6.4, становлять невербальний профіль цієї емоції.

Табл. 6.4

Невербальний профіль емоції відрази

Невербальний компонент	Невербальний знак	Характеристика невербального знака
Мімічний компонент	Погляд	• Тип погляду (фокус на об'єкті відрази); • характер погляду («застиглий» або суворий, очі широко розплющені); • тривалість погляду (пильний).
	Обличчя	• Верхня губа злегка піднята; • нижня губа піднята або опущена, злегка висунута вперед, що утворює зморшки вздовж ніздрів до кутиків рота; • ніс наморщений; • вегетативні прояви – потіння обличчя.
Фонаційний компонент	Голос	• Зміни в гучності голосу.
	Комунікативне мовчання	• Короткочасна паузація.
Кінесичний компонент	Рухи тіла	• Хаотичні рухи відштовхування; • агресивні рухи; • неконтрольовані рухи головою; • плювання, блювання, нудоти.
	Поза	• Напружена поза.

6.2.3. Кінематографічний профіль емоції відрази

Відрази є «досить частотною і потужною частиною кінооповідання» [282, с. 293], що спроможна викликати афективну реакцію глядачів. Серед кінематографічних засобів актуалізації відрази виокремлюємо план, ракурс, звукові та світлові ефекти.

План є облігаторним компонентом актуалізації відрази, що забезпечує візуалізацію мімічного й кінесичного компонентів. Ілюстративний матеріал свідчить, що найбільш типовими є крупний та середній плани. Крупний план здебільшого уможливорює реалізацію мімічного компонента, у той час як середній – кінесичного. Крупний план здатний забезпечити близькість об'єкта до глядачів, що зумовлює їх інтерсуб'єктивну взаємодію з колективним автором [282, с. 301], а також є проявом певного «натуралізму», даючи змогу деталізувати об'єкт [206]. У наведеному прикладі крупний план лікаря-психіатора Бекера актуалізує відразу, яку він відчуває до свого пацієнта Старкса, коли дізнається про його участь у злочині.

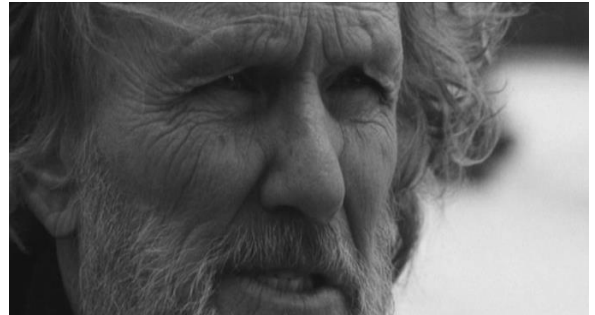
BECKER looks at STARKS seriously.

BECKER And what's that?

STARKS My business?

BECKER Yes.

STARKS Getting away with things.



Like whatever I may or may not have gotten away with Officer Harrison.

BECKER You killed him?

STARKS simply delivers one slow nod.

STARKS And wound up in a better cage. [Beat] But I still want to make a deal.

BECKER looks understandably disgusted @крупний план@ and STARKS proceeds with the calculation of someone who is guilty (The Jacket).

Наступний приклад ілюструє використання середнього плану для актуалізації відрази. Персонаж кінофільму «The Shawshank Redemption»



Томмі, перебуваючи у в'язниці, готувався написати тест для вступу в університет. Після написання тесту, Томмі, відчуваючи відразу до себе, визнає, що провалив його.

TOMMY Well. It's for shit. (gets up in disgust) @середній план@ Wasted a whole fuckin' year of my time with this bullshit! (The Shawshank Redemption).

Ракурс є дієвим засобом актуалізації відрази, що акцентує увагу на мімічних проявах емоції, сприяючи динамічності дій персонажу. Для актуалізації відрази переважно залучають боковий ракурс і зйомку через плече.

Так, боковий ракурс акцентує увагу на нестійкому психологічному стані персонажа. Наприклад у сцені з кінофільму «The Grudge» викладач університету Пітер отримує листа від таємної прихильниці – його колишньої студентки. Він відчуває відразу до дівчини, читаючи її листа. Разом із вербальним і невербальним компонентами боковий ракурс актуалізує негативну емоцію, уможливлюючи розвиток комунікативної ситуації.

CO-WORKER Another one, huh?

Peter shakes his head, looking distastefully at the letter. @ боковий ракурс@

PETER I don't even know her. She says I used to tutor her, but I don't know who the hell she is (The Grudge).

Зйомка через плече дає змогу помістити в кадр особу, котра викликає відразу в персонажа. У наступному

прикладі ракурс «зйомка через плече» висвітлює об'єкт відрази Денні – старого єврея, який намагався виправдати бездіяльність євреїв під час Голокосту.



ANCIENT JEW Hitler was not a putz. Hitler was real. God created him to punish the Jews for abandoning God.

The other survivors are embarrassed by this, but the Ancient Jew ignores them.

ANCIENT JEW It is you who are putzes. Little pishas with your dreams of hatred and killing...



Danny scoffs, #із відразою дивиться на старого єврея# @ракурс «зйомка через плече»@ gets up to leave (The Believer).

Звукові ефекти, характерні для актуалізації відрази включають: 1) дієгетичну і недієгетичну музику; 2) закадровий голос; 3) паузи.

Дослідники музики зазначають, що відраза є однією з найбільш складних емоцій для реалізації за допомогою музики. Музика, залучена для актуалізації відрази, зазвичай, висока за тоном, тиха за гучністю, повільна за темпом, може створювати «скрипучий» ефект і містити паузи [410].

Дієгетична і недієгетична музика, що супроводжує актуалізацію відрази, здатна коментувати емоції персонажів фільму; реалізувати відразу, маркуючи її інтенсивність; вступати в контрадикторні відносини з емоціями персонажа. У наступному прикладі дієгетична музика є частиною кінооповідання й маркує причину відрази в сцені з кінофільму «Music of the Heart», коли Роберта, яка навчає школярів гри на скрипці, слухає їхню невдалу гру:

INT. MUSIC ROOM – DAY

Roberta listens to the students play “Go Tell Aunt Rhody” – badly. They finish and stare at her, afraid of her response.

@дієгетична музика@



ROBERTA Well, then – I take it back. You all stunk (Music of the Heart).

Закадровий голос є дієвим засобом реалізації відрази, оскільки слугує коментарем до емоційного стану персонажа, створюючи його внутрішній

діалог. Частотне вживання закадрового голосу для актуалізації відрази можна пояснити необхідністю уточнення емоційного стану персонажа, тому що відраза має досить обмежений інвентар аудіовізуальних засобів реалізації в кінодискурсі. У наведеному прикладі Кауфман перебуває в ресторані з бізнес-партнеркою і з інтересом розглядає її зовнішність. При цьому він усвідомлює власну нікчемність, відчуваючи відразу до себе. Разом з вербальним і невербальним компонентами його емоційний стан актуалізовано закадровим голосом, що уточнює емоцію відрази:

Kaufman, wearing his purple sweater sans tags, sits with Valerie, an attractive woman in wire-rim glasses. They pick at salads. Kaufman steals glances at her lips, her hair, her breasts. She looks up at him. He blanches, looks away.

KAUFMAN (V. O.) @закадровий голос@ I'm old. I'm bald. I'm repulsive (Adaptation).

Пауза як «специфічний виразний елемент», особливий «образний і складний в роботі вид кінозвучу» [140, с.104–105], «елемент звуку, точніше – його відсутність» [193], реалізує значний емотивний смисловий акцент в актуалізації відрази в кінофільмі. У наступному прикладі пауза виконує функцію хезитації й ілюстрування: дівчина їде в машині з хлопцем, якого підозрює, що той маніяк. Але розгубленість хлопця, котрий не може пояснити свої дії, змушує її відчувати відразу до його безпомічності. Пауза демонструє роздуми дівчини і привертає увагу до її емоційного стану:

GUY Would you listen to yourself? What kind of psycho do you think I am?

GIRL Exactly.

He straightens, exasperated, puts a hand to his injured head. She looks at him standing there, hugging himself against the sub-zero cold, his teeth chattering. He doesn't look like an ax-murderer. She doesn't know what to do. There's a long beat. @пауза@ Finally, he throws up his hands in disgust, decides to go to Plan B (Wind Chill).

Світлові ефекти не є типовими елементами для реалізації відрази в кінодискурсі. Аналіз ілюстративного матеріалу свідчить, що для актуалізації

відрази характерне використання тьмяного світла і гри світла та тіні. У наступному прикладі тьмяне світло ночі слугує додатковим способом актуалізації емоційного стану персонажа, котрий відчуває відразу до себе через професійну неспроможність. Разом із вербальними, невербальними, кінематографічними засобами – середнім планом і боковим ракурсом – тьмяне світло реалізує моральні страждання Кауфмана, який потерпає від відчуття відрази до себе.

KAUFMAN (V.O.) I am a failure. I'm a poseur. I have no ideas. I wanted to do something great. There's no story. I'm fat. I'm repuls — (Adaptation).



Наші дані щодо кінематографічного профілю емоції відрази систематизовано у табл. 6.5.

Табл. 6.5

Кінематографічний профіль емоції відрази

Кінематографічний компонент	Кінематографічний знак
План	•Крупний план;
	•середній план.
Ракурс	•Боковий ракурс;
	•зйомка через плече.
Світлові ефекти	•Тьмяне світло;
	•гра світла і тіні.
Звукові ефекти	•Закадровий голос;
	•драматичне мовчання/пауза;
	•дієгетична/недієгетична музика.

Отже, кінематографічний профіль емоції відрази містить елементи плану, ракурсу, звукових і світлових ефектів. Вони спроможні актуалізувати

відразу в поєднанні з елементами вербальної і невербальної семіотичних систем, доповнюючи, уточнюючи, збільшуючи або зменшуючи інтенсивність емоції. Інвентар семіотичних елементів кінематографічної системи актуалізації відрази не є дуже численним, що свідчить про незначний смислотворчий потенціал засобів кінематографічної системи для актуалізації відрази.

6.3. Моделі мультисеміозису емоції відрази в кінодискурсі

Актуалізація відрази в англomовному кінодискурсі відбувається у взаємодії елементів вербальної, невербальної і кінематографічної семіотичних систем за посередництвом аудіального і візуального модусів. Наші дані дають змогу систематизувати основні типи мультисеміозису емоції відрази у вигляді восьми моделей.

А.1. Трикомпонентна комбінаторна модель актуалізації відрази включає елементи трьох семіотичних систем:

**[вербальний + невербальний + кінематографічний]
[V + NonV + Cin].**

Можливі різновиди цієї моделі в досліджуваному матеріалі включають такі типи:

- вербальний компонент + мімічний компонент + план, звуковий ефект;
- вербальний компонент + мімічний компонент + план, ракурс, світловий ефект;
- вербальний компонент + мімічний компонент + план;
- вербальний компонент + кінесичний, мімічний компоненти + план, ракурс, світловий ефект, звуковий ефект;
- вербальний компонент + кінесичний, мімічний компоненти + план, ракурс;
- вербальний компонент + кінесичний, мімічний компоненти + план;

- вербальний компонент + кінесичний, мімічний компоненти + план, звуковий ефект;

- вербальний компонент + кінесичний, мімічний, фонаційний компоненти + план;

- вербальний компонент + фонаційний, кінесичний, мімічний компоненти + план, ракурс.

Взаємодія різносистемних елементів відбувається відповідно до засобів, характерних для вербального, невербального і кінематографічних профілів емоції відрази. Розглянемо різновиди трикомпонентної моделі актуалізації відрази та взаємодію елементів семіотичних систем.

➤ **Вербальний компонент + мімічний компонент + план, звуковий ефект.** У сцені з кінофільму «Adaptation» кіносценарист Кауфман переживає, що не може написати гідний сценарій до книжки про орхідеї. Він відчуває відразу до себе через, на його думку, його непривабливу зовнішність і професійну неспроможність. Відразу актуалізована вербальним закадровим мовленням та середнім планом обличчя з виразом відрази.

Kaufman wanders. He eyes other sad-looking, balding, overweight men wandering the streets also.

KAUFMAN (V.O.) I am fat. I can't write. I am repulsive. I am old. I have accomplished nothing. I am just one more

old, fat, bald man on the street. #вираз відрази# @середній план, закадровий голос@ (Adaptation).



➤ **Вербальний компонент + кінесичний, мімічний компоненти + план, ракурс, світловий, звуковий ефекти.** Наведений приклад ілюструє поєднання кінесичного (поза персонажа) і мімічного (вираз відрази) компонентів, елементів кінематографічної семіотичної системи – крупного плану, бокового ракурсу, закадрового голосу, гри світла й тіні з вербальним мовленням персонажа. Звуковий ефект представлений лінійною, напруженою

недієгетичної музикою, що інтенсифікує емоційний стан персонажа. Нік Каррауей відчуває відразу до представників вищого світу через їхні моральні цінності.

A man shrouded in darkness. He leans against an old fireplace, hand covering his face.



NICK When I came back from New York I was disgusted. #вираз відрази на обличчі, поза – підтримує голову рукою# @крупний план, боковий ракурс, закадровий голос, гра світла і тіні, недієгетична музика @

REVEAL: NICK CARRAWAY (37), unshaven, morbidly alcoholic.

NICK (CONT'D) Disgusted... with everyone, and everything... (The Great Gatsby).

➤ **Вербальний компонент + кінесичний, мімічний компоненти + план, ракурс.** У сцені з кінофільму «17 Again» Джулія, яка прийшла на побачення з батьком свого учня, відчуває відразу до нього через його неадекватну поведінку, пов'язану з його бажанням справити на неї враження. Негативну емоцію актуалізовано вербально (описом поведінки персонажа), невербально (виразом відрази, жестом і позою), а також кінематографічно (поєднанням середнього плану й зйомкою через плече).

ED Do you like caviar? Because if you do you have to try the Almas. 100 year-old Beluga. \$700 per ounce.



Julie throws her napkin on the table. #кинула серветку на стіл з відразою, вираз відрази на обличчі # @середній план, ракурс – зйомка через плече @

JULIE You're disgusting, Ed. #вираз відрази на обличчі, поза – перехрещені долоні# @ середній план, ракурс – зйомка через плече @

ED What? You don't like Beluga? You can get something else (17 Again).

➤ **Вербальний компонент + мімічний компонент + план, ракурс, світловий ефект.** Наступний приклад ілюструє актуалізацію відрази вербальною дескрипцією поведінки персонажа, мімічним виразом відрази, а також поєднанням середнього плану, зйомки через плече й світловим ефектом – тьмяним світлом. Джексон Кертис, колись талановитий письменник, підробляє водієм у російського олігарха Юрія Карпова. Під час глобальної катастрофи він намагається перевезти свою сім'ю в притулок за допомогою Юрія. Джексон цікавиться в Юрія про вартість порятунку і відчуває відразу через непомірно високу ціну – 1 млрд євро за кожного члена сім'ї.

JACKSON I guess... So tell me Mr. Karpov – how much did you pay?

YURI One billion euro, per seat.

*JACKSON That's disgusting. #
вираз відрази на обличчі# (@ середній
план, ракурс – зйомка через плече, тьмяне світло @ (2012).*



➤ **Вербальний компонент + кінесичний, мімічний компоненти + план.** У сцені з кінофільму «Sleepless in Seattle» Енні, повертаючись із вечірки в батьків, слухає в машині радіопередачу, у якій слухачі розповідають про свої різдвяні бажання. Ці історії викликають в Енні відразу, оскільки вона не вірить у їхню щирість. Негативну емоцію актуалізовано комбінацією лексеми, що описує емоцію, мімічним виразом відрази та крупним планом.

JONAH (V.O.) There's somebody on the phone for you. (into phone) His name is Sam.

*ANNIE This is completely disgusting.
#хитає головою, викривляє з відразою
губи# (@крупний план@ (Sleepless in Seattle).*



➤ **Вербальний компонент + мімічний компонент + план.** У сцені з кінофільму «The Fifth Element» Зорг, маріонетка Сфери Зла, відчуває відразу, коли бачить несправжнє обличчя свого охоронця. Його емоційний стан реалізовано комбінацією компонентів трьох семіотичних ресурсів: вербального (експресивними висловленнями, неповним реченням, лексемою *ugly* із семою негативної оцінки), мімічного (вираз відрази) компонентів і середнього плану.

A group of handsome WARRIORS approaches. AKNOT, their leader has the sacred case in his hands. The metal handle is missing but the second metal glove is still grasping the case.



ZORG (pretending to be worried) Aknot? Is that you?

The LEADER nods. A disgusted look stamps Zorg's features. #вупаз відрази# @середній план@

ZORG What an ugly face! Doesn't suit you at all! Take it off... (The Fifth Element).

➤ **Вербальний компонент + кінесичний, мімічний, фонаційний компоненти + план.** У наступному прикладі Дені, скінхед єврейської національності, перебуває на зустрічі з євреями, які постраждали від Голокосту. Він відчуває відразу, коли один із його друзів, заперечує злочини нацистів проти євреїв. Негативну емоцію реалізовано трикомпонентною моделлю. Вербальний компонент представлено вигуком, невербальний – містить комбінацію фонаційного (підвищений голос), мімічного (вираз відрази та кінесичного (хаотичні рухи головою й руками) компонентів. Середній план уможлиблює прослідкувати дії персонажа.

ANCIENT JEW What is crap?

BILLINGS The so-called Holocaust. It never happened. It's the hoax of the twentieth century.

DANNY (*disgusted with this idiocy*) *Oh, please...# вираз відрази#*

BILLINGS *Danny, it's true. There were no six million. At most, two hundred thousand Jews died in the camps. And the majority of them were from disease and –*



The Jews are shouting about historical records, the disappearance of families, whole towns.... But Danny is louder:

DANNY *Where did you read this? Robert Faurisson? #підвищує голос, хаотичні рухи головою й руками# @середній план@* (The Believer).

➤ **Вербальний компонент + фонаційний, кінесичний, мімічний компоненти + план, ракурс.** Зазначений різновид вирізняється залученням трьох компонентів невербального семіотичного ресурсу: фонаційного (підвищений голос), кінесичного (хаотичні рухи руками) і мімічного (вираз відрази на обличчі). Вербальний компонент представлено вульгаризмами, неповними реченням, питанням-перепитом, у мовленнєвому аспекті – прямими і непрямыми експресивами. Кінематографічний ресурс містить середній і крупний плани, а також боковий ракурс.

У наведеній сцені з кінофільму «Chernobyl» Дятлов наказує відключити частину технічних потужностей, що неочікувано для всіх призводить до зміни в роботі реактора. Дятлов вважає Акімова винуватим у збої в роботі й відчуває до нього відразу через його некомпетентність. Він кричить на нього, розмахує руками, його обличчя спотворене.

DYATLOV *You fucking amateurs. You stalled the reactor. HOW THE FUCK DID YOU GET THIS JOB?* *#підвищений голос, спотворене обличчя# @середній план, боковий ракурс@*



Toptunov puts his head in his hands. He looks like he's about to cry. Akimov turns back to Dyatlov.

AKIMOV Comrade–

DYATLOV *You're going to tell me you did everything right again, you incompetent arsehole?* #розмахує руками# @середній план@

Akimov slumps. It's over.

AKIMOV I apologize for this unsatisfactory result.

«Unsatisfactory result?» *The phrase only serves to disgust Dyatlov even further.* #спомворене обличчя# @крупний план, боковий ракурс@ (Chernobyl).

➤ **Вербальний компонент + кінесичний, мімічний компоненти + план, звуковий ефект.** У наведеному прикладі, Кауфман відчуває відразу до себе через свій зовнішній вигляд. Він понуро підіймається сходами, на обличчі – вираз відрази, вербально відразу реалізовано лексемами, які описують емоцію. Середній план і закадровий голос інтенсифікують емоцію.

Kaufman passes a hall mirror, regards himself glumly, and climbs the stairs. #понуро йде по сходах#

KAUFMAN (V.O.) I am fat. I am repulsive. I cannot bear my own reflection. #вираз відрази# @середній план, закадровий голос@

At the landing Kaufman comes upon Donald, his identical twin brother, on his back in pajama bottoms, opening a gift box. (Adaptation)



A.2. Двокомпонентна комбінаторна модель уключає елементи невербальної й кінематографічної систем, що акцентує вирішальну роль утілення емоції відрази в кінодискурсі. Відраза може бути актуалізована

[невербально + кінематографічно]

[NonV + Cin].

Основні різновиди цієї моделі містять такі компоненти:

- кінесичний, мімічний компоненти + план;

- кінесичний, мімічний компоненти + план, ракурс;
- кінесичний, мімічний компоненти + план, звуковий ефект;
- мімічний компонент + план;
- мімічний компонент + план, звуковий ефект;
- мімічний компонент + план, ракурс;
- фонаційний, мімічний компоненти + план;
- фонаційний, мімічний, компоненти + план, звуковий ефект.

Розглянемо різновиди двокомпонентної моделі:

➤ **Мімічний компонент + план.** Зазначений різновид є найбільш типовим у двокомпонентній моделі, де відразу реалізовано поєднанням мімічного компонента – виразу відрази й середнього/крупного плану персонажа. У наведеному прикладі шахтар Глухов разом з іншими членами бригади зустрічає міністра енергетики, котрий приїхав просити шахтарів про допомогу в ліквідації аварії на ЧАЕС. Глухов відчуває відразу до міністра, який був далекий від справжніх проблем шахтарів.

*TWO MILITARY TROOP
TRANSPORT TRUCKS approaching in the
distance, led by a BLACK SEDAN with a
small Soviet FLAG on the hood. His smile
fades. And now they all turn to see it. One
of the miners spits in disgust at the sight of
the car. Glukhov rises and starts walking out to meet their unwelcome guests.
#вираз відрази# @середній план@ The rest of the miners follow, like a gang on
their way to a rumble (Chernobyl).*



➤ **Мімічний компонент + план, звуковий ефект.** У сцені з кінофільму «Titanic» конструктор корабля Ендрюс відчуває відразу через метушливі дії екіпажу, які намагаються розгортати рятувні шлюпки. Їхні дії хаотичні й неорганізовані потрібним чином, що викликає негативний стан персонажа, актуалізований виразом відрази, середнім планом і недієгетичної хвилюючою напруженою музикою.

Andrews sees some men fumbling with the mechanism of one of the Wellin davits and yells to them over the roar of steam.



ANDREWS Turn to the right! Pull the falls taut before you unchock. Have you never had a boat drill?

SEAMAN No sir! Not with these new davits, sir.

He looks around, disgusted as the crew fumble with the davits, and the tackle for the “falls”... the ropes which are used to lower the boats (Titanic).

➤ **Мімічний, фонаційний компоненти + план, звуковий ефект.** У прикладі з кінофільму «Music of the Heart» учителька музики Роберта відчуває відразу через жахливу, на її думку, гру дітей на скрипці. Її емоційний стан актуалізовано поєднанням мімічного компонента – виразу відрази, фонаційного компонента – підвищеного голосу і кінематографічного компонента – середнього плану. Дієгетична музика – гра дітей на скрипці слугує причиною відрази Роберти, що представлено в кадрі.

The kids play «Twinkle Twinkle Little Star» and they sound awful. Roberta looks disgusted as she leads them. #вираз відрази# @середній план@



ROBERTA Slow bows! Slow bows!

Don't squeeze! Stop! Everybody stop! #підвищує голос# (Music of the Heart).

➤ **Мімічний, кінесичний компоненти + план.** Денні Балінт, який через заперечення деяких єврейських вірувань, став скінхедом, відчуває відразу до релігійних атрибутів іудеїв. Його емоційний стан актуалізовано рухами – він розмахує руками, ніби відштовхуючи від себе релігійні атрибути, на його обличчі – вираз відрази. Середній план уможливлює простеження актуалізації емоції кінесичним і мімічним компонентами.

Danny sees Drake watching him, smirks to express his disgust. #вираз відрази#

BILLINGS How come you know all this shit?



DANNY How come you don't know it? (pressing the advantage) #розмахує руками# @середній план@ How can you say you hate the Jews when you don't know anything about – (The Believer).

➤ **Мімічний компонент + план, ракурс.** У прикладі з кінофільму «The Silence of the Lambs» агент ФБР Клариса Старлінг вирішує забрати вбивцю-канібала Лектера з ізолятора психіатричної лікарні, оскільки він може допомогти в пошуку маніяка. Головний лікар Чілтон виступає проти дій Клариси, що викликає в дівчини відразу, реалізовану мімічно – виразом відрази і поєднанням середнього плану та зйомки через плече.

CHILTON He's my patient! I have rights! (grabs her arm, stopping her) I'm not just some turnkey, Miss Starling. I shouldn't even be here this afternoon. I had a ticket to Holiday on Ice.



She stares at him, with pity and distaste, till he lets go. #вираз відрази# @середній план, зйомка через плече@ (The Silence of the Lambs).

➤ **Мімічний, кінесичний компоненти + план, ракурс.** Наступний приклад ілюструє поєднання кінесичного й мімічного компонентів з середнім планом і боковим ракурсом. Денні Балінт відчуває відразу до всього, що пов'язано з іудаїзмом. Він заходить у магазин іудейської книги і намагається читати книгу, але з відразою відкидає її.

INT. BOOKSTORE – DAY

A Jewish bookstore. He grabs the first book that comes to hand, #вираз відрази на обличчі# @середній план, боковий



ракурс@ reads for a moment, throws it down in disgust. @відкидає книгу з відразою@ Picks it up again, is still reading when... (The Believer).



➤ **мімічний, кінесичний, компоненти + план, звуковий ефект.** У прикладі з кінофільму «17 Again» Алекс, хлопець 16 років, відчуває відразу до старшокласника Стена, який вихваляється своєю фізичною силою й знущується над слабшими учнями школи. Емоційний стан Алекса реалізовано середнім планом його обличчя з виразом відрази і рухами голови, що поєднано з тихою напруженою недієгетичною музикою.

Mike turns and walks out.

MAGGIE That was so not cool.

STAN What? I'll buy you another ice cream.



WE see Alex, seated by himself at a back table, shake his head in disgust. #хитає головою, на обличчі вираз відрази# @середній план, недієгетична музика@ (17 Again).

➤ **Фонаційний, мімічний компоненти + план.** Шахтар Глухов, який разом зі своєю бригадою приїхав у Чорнобиль для подолання наслідків аварії на ЧАЕС, турбується за майбутню долю членів його бригади. Неспроможність влади захистити людей викликає в нього відразу.

GLUKHOV When this is over – will we be taken care of?

Legasov and Shcherbina say nothing. There's no point in lying to this man. Glukhov stares back at them in disgusted disappointment. #вираз відрази#



@середній план@ Then without another word, #мовчки дивиться на Легасова і Щербину, на обличчі – вираз відрази# he heads back to the tunnel. Naked. And resigned (Chernobyl).

Частотні характеристики різновидів три- й двокомпонентної моделей дають змогу виявити чотири найбільш частотні різновиди актуалізації відрази в англomовному кінодискурсі: мімічний компонент + план, ракурс (14,6 %); мімічний компонент + план (13,4 %); кінесичний, мімічний компоненти + план, ракурс (12,2 %); вербальний компонент + кінесичний, мімічний компоненти + план (9 %). Це дає підставу зробити висновок, що серед невербальних засобів мімічні й кінесичні компоненти є найбільш репрезентативними для актуалізації відрази в кінодискурсі, серед них – вираз відрази і хаотичні рухи руками і головою. Серед кінематографічних компонентів найбільш типові – план і ракурс. Вербальний компонент актуалізації відрази є більш типовим, ніж у моделях інших негативних емоцій, що свідчить про його вагомість у реалізації відрази (Додаток Б.4).

Б. Паритетна/непаритетна модель актуалізації відрази виділена на основі проміантності певної семіотичної системи, що реалізовано рівнозначним залученням різносистемних елементів для актуалізації відрази або кількісним превалюванням елементів певної семіотичної системи.

Б.1. Паритетна модель характеризується залученням різносистемних елементів, які рівною мірою слугують означуванню відрази.

Наступний приклад ілюструє реалізацію паритетної моделі актуалізації відрази в кінофільмі «Rambling Rose». Лікар Мартінсон переконує сім'ю Хіллерів прооперувати їхню служницю Розу, щоб запобігти її надмірній сексуальності. Ця розмова викликає в місіс Хіллер відразу, яка актуалізована паритетною комбінацією компонентів трьох семіотичних ресурсів: вербального (експресивом, котрий містить фразеологізм на позначення відрази), мімічного (вираз відрази) компонентів і середнього плану:

DR. MARTINSON *Oh, it's definitely better, beyond question. A fatherless child, an ignorant girl with no job, no money, no home. It's fortunate, a blessing really, and a stroke of good luck for another reason I want to mention to you.*



MOTHER (totally disenchanted with the Doctor) *This conversation is making me a little sick.* (Rambling Rose) #вираз відрази# @середній план@

Б.2. Непаритетна модель характеризується превалюванням компонентів однієї з трьох семіотичних систем. Ілюстративний матеріал свідчить, що в комунікативних ситуаціях відрази домінування належить невербальним компонентам.

Наступний приклад ілюструє актуалізацію відрази різновидом вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компоненти + план із превалюванням компонентів невербальної семіотичної системи. Сем, який став приви́дом після трагічної загибелі, випадково опинився в будинку псевдомедіума Оди Мей, яка ошукувала своїх клієнтів. Сем відчув відразу до способу життя Оди Мей. Його відразу актуалізована мімічно – на обличчі вираз відрази, кінесично – він нахилився вперед, фонаційно – він голосно вигукнув образи на адресу Оди Мей.

MRS. SANTIAGO *A black suit? Oh yes, yes. He was buried in that.*

Mrs. Santiago begins to cry. Sam looks around the room with growing disgust. #вираз відрази# @середній план@



Then he leans over to Oda Mae and yells into her ear. #ноза – витягує вперед голову, нахилиється#

SAM What a crock of shit! #відвищує голос# (Ghost).

За результатами кількісного аналізу визначено, що непаритетна модель (61 %) є більш типовою для актуалізації відрази.

В. Конвергентна/дивергентна модель

В.1. Аналізований матеріал свідчить, що дивергентна модель актуалізації відрази трапляється в комунікативних ситуаціях, коли персонаж кінофільму хоче приховати емоцію відрази, що інтендовано в текстах кіносценарію. Для створення дивергентного смислу творці кінофільму залучають фонаційні, мімічні, кінесичні компоненти, звукові ефекти, а також вербальні компоненти. Розглянемо приклади.

У сцені з кінофільму «The Silence Of The Lambs» Кларіса прибула в ізолятор психічної лікарні, у якій утримують маніяка Лектора. Вона намагається зустрітись із ним, щоб отримати важливу інформацію для розслідування іншої справи. Керівник слідчого ізолятора натякнув Кларісі про своє бажання провести час із нею за межами лікарні, що викликало в неї відразу, реалізовану мімічно – виразом відрази. Але Кларіса намагалася приховати свій емоційний стан, приязно посміхаючись Чилтону. Крупний план обличчя Кларіси уможлиблює простежити її бажання приховати відразу. Отже, мімічний компонент створює дивергентний смисл у наведеному прикладі.

CHILTON Will you be in Baltimore overnight...? Because this can be quite a fun town, if you have the right guide.

Clarice tries, unsuccessfully, to hide her distaste for him. #вираз відрази# @крупний план@



CLARICE I'm sure it's a great town, Dr. Chilton, but my instructions are to talk to Lecter and report back this afternoon. #ввічливо посміхається# @крупний план@



CHILTON (pause, sourly) I see. (beat) Let's make this quick, then. I'm busy (The Silence Of The Lambs).

У наступному прикладі відраза, невербально реалізована мімічним виразом, також послаблена ввічливою посмішкою. Корбен, смакуючи їжею, приготовленою тайським кухарем, відчуває відразу до його нової страви. Прагнучи не образити кухаря, Корбен намагається посміхнутися, приховуючи свою відразу до їжі. Кінематографічно відраза актуалізована середнім планом і ракурсом «зйомка через плече».

The most disgusting dessert ever made. Korben looks at it shimmying on a plate as the Thai serves it to him proudly.

THAI Stewed jellyfish cake.. my speciality..



Korben forces a weak, polite smile as the Thai looks on expectantly. #вираз відрази, потім – увічлива посмішка# @середній план, ракурс – зйомка через плече@ The phone rings (The Fifth Element).

Наступний приклад ілюструє вживання звукового ефекту для створення дивергентного емотивного смислу за допомогою різновиду двокомпонентної моделі кінесичний, мімічний компоненти + план, звуковий ефект. Нора, яка працює на телестудії й відповідає за створення дитячих розважальних передач, відчуває відразу, спостерігаючи за зйомками нової передачі про носорога Смучі. Її емоційний стан актуалізовано кінесично (вона несхвально хитає головою), мімічно (Нора з відразою стисла губи). Але дієгетична музика – весела пісенька носорога Смучі – послаблює інтенсивність емоції, створюючи дивергентний емотивний смисл.

KIDNET STUDIO -C. Sets, props, and camera equipment are rolled into the studio. Through a SERIES of DISSOLVES we see the Smoochyland Magic Jungle take shape. KIDNET STUDIO -C – LATER A choreographer maps out a number for Smoochy and the “Rhinettes” (The



Rhinettes are the former Krinkle Kid little people with horns strapped to their foreheads.) Nora and Stokes watch from the wings with a mixture of uncertainty and disgust. #Нора неохвально хитає головою, стиснула губи з відразою# @середній план, дієгетична весела музика@ (Death to Smoochy).

Приклад із кінофільму «War Horse» також ілюструє вживання звукового ефекту для створення дивергентного смислу в сцені. Події відбуваються під час Першої світової війни. Емілі, дівчинка-підліток, яка мешкає в маленькому містечку з дідусем, відчуває відразу до його подарунка. Негативна емоція дівчинки послаблюється тихою ліричною недієгетичною музикою, що вступає в контрадикторні відносини із вербальним (лексеми *disgusting, ugly*) і мімічним (вираз відрази) компонентами:

EMILIE What is that?

GRANDFATHER A present.

Emilie moves toward the object that is covered.

EMILIE I hope you have not bought me a disgusting dress that I then have to wear like last year. #вираз відрази# @середній план@

GRANDFATHER (LAUGHING) It was disgusting?

EMILIE Yes. I looked like an ugly nun. #вираз відрази# @недієгетична лірична музика@ (War Horse).



У наступному прикладі дивергентний смисл створений поєднанням вербального мовлення персонажа і мімічного компонента. Генерал Манро відчуває відразу, слухаючи детальний опис генетичних процесів, котрі відбуваються під час проектування організму інопланетної істоти. Його негативний емоційний стан актуалізовано мімічним компонентом – виразом відрази. Але він намагається приховати свій емоційний стан і позитивно відгукується про цей процес. Вербальний компонент, який містить лексему з позитивною семантикою (*wonderful*), суперечить емоційному стану персонажа.

A shield comes over the reconstructing body and makes it invisible.

MACTILBURGH (to Munro)... This is the crucial phase, The reconstruction of pigment. Cells are bombarded with slightly greasy solar atoms which forces the body cells to react, to protect themselves. That means growing skin. Clever, eh?



MUNRO (*disgusted*) Wonderful! #вираз відрази на обличчі# @середній план@ (The Fifth Element).

В.2. Конвергентна модель уключає різносистемні семіотичні елементи, що спільно актуалізують емоцію відрази. Наступний приклад із кінофільму «Chernobyl» демонструє спільну актуалізацію відрази вербальним, кінесичним, мімічним компонентами і середнім планом. Заступник головного інженера Чорнобильської АЕС Дятлов не вірить оператору атомної станції Перевозченку, що реактор вибухнув. Він вважає Перевозченка боягузом, що викликає в нього відразу, реалізовану вербально – директивним висловленням, мімічно та кінесично – виразом відрази, рухами голови, що демонструють відторгнення причини відрази, й середнього плану. Зазначені семіотичні елементи взаємодіють, спільно актуалізуючи емоцію відрази.

PEREVOZCHENKO It exploded. The core exploded.

A beat, then Dyatlov shakes his head in disgust. #хитає головою, на обличчі вираз відрази# @середній план@



DYATLOV He's in shock. Get him out of here (Chernobyl).

Конвергентна модель є найбільш поширеною для актуалізації відрази – 82 % від усіх прикладів.

Г. Синхронна/консеквентна модель, виокремлена з позиції динаміки актуалізації емоції на екрані, демонструє одночасне або послідовне залучення різносистемних елементів для актуалізації відрази. Синхронне залучення елементів надає відразі більш інтенсивного характеру, у той час як послідовне – акцентує увагу на динамічному аспекті комунікативної ситуації відрази.

Г.1. Синхронне залучення різносистемних елементів для актуалізації відрази відбувається в епізоді з кінофільму «The Believer», коли Денні, молодий чоловік єврейської національності, який став скінхедом, одягає традиційний іудейський одяг. Він відчуває відразу до себе через неможливість відмовитися від своєї віри. Негативна емоція актуалізована одночасним поєднанням мімічного компонента (виразу відрази), середнього плану й бокового ракурсу.

Danny is in the bathroom in front of the mirror, holding his shirt up with his chin as he wraps the tallis around his torso. When he lowers the shirt, the fringes hang out like the tsitsis that Orthodox men wear.



He feels a weird loathing for this, # вираз відрази # @ середній план, боковий ракурс@ but he smooths and arranges the tsitsis to look just like a Hasid's. He clicks his heels together and gives a Nazi salute (The Believer).

Г.2. Консеквентна модель сприяє інтенсифікації відрази і слугує реалізації її динамічного характеру. У сцені з кінофільму «The Jacket» колишній військовий Джек, повертаючись додому, бачить на дорозі Джін, молоду жінку, із донькою, у яких зіпсувався автомобіль. Джек вирішує допомогти їм і лагодить машину. Але, Джін, яка перебуває під впливом алкоголю, вирішує, що Джек намагається розбестити її малолітню доньку, що викликає в неї відразу. Її емоційний стан реалізовано консеквентним залученням різносистемних семіотичних елементів: вербальний компонент

представлений директивом, що містить вульгаризми, фонаційний – підвищеним голосом, мімічний – виразом відрази, кінесичний – хаотичними рухами, що поєднано із середнім планом.

JACKIE steps down. She looks like she could hug Starks and, unexpectedly, decides to. As STARKS awkwardly returns it, he sees JEAN lifting her eyes to see him holding her daughter. #вираз відрази# @середній план@



JEAN Get your fucking hands off my daughter! #підвищує голос, вираз відрази, розмахує руками# @середній план@



JACKIE Mom, he just fixed our car.

JEAN Jackie, get in the car. NOW! #розмахує руками# @середній план@

JEAN reaches for a RIFLE in the back of the truck but stumbles from the nausea before she can pick it up (The Jacket).

Наступний приклад також ілюструє використання консеквентної моделі актуалізації відрази в кінофільмі «Death to Smoochy». Шелдон Моус обурений комерціалізацією свого дитячого телевізійного шоу і хоче повернути свій вплив на прийняття рішень. Бурке Бенетт, котрий сприяв комерціалізації проекту, вважає Шелдона дурнем, відчуває відразу до нього. У комунікативній ситуації відрази поза Бурке напружена, він постукує пальцями по газеті зі статтею про дитячий проект Шелдона Моупса. Його погляд реалізує зневагу до Шелдона. Середній план і боковий ракурс уможливляють актуалізацію негативної емоції:

*INT. FRANK STOKES' OFFICE –
TIGHT ON NEW YORK POST FRONT PAGE*



The headline reads: «Rainbow Randolph Interrupts Smoochy Taping». The subhead reads: «Runs Onstage Shouting Penis Related Obscenities». #постукує пальцями по газеті# @середній план рук Бурке@



Burke sits on the couch next to Sheldon. #вираз відрази на обличчі# @середній план, боковий ракурс@ He shakes his head in disgust. Nora sits in a chair near Stokes (Death to Smoochy).

За нашими даними, синхронна й консеквентна моделі вживаються практично паритетно (55 % і 45 % відповідно).

Отже, для актуалізації відрази найбільш типовою є двокомпонентна непаритетна конвергентна синхронна/консеквентна модель.

Висновки до розділу 6

1. Емоція відрази є негативним емоційним станом суб'єкта, викликаним малефактивними діями об'єкта, які є образливими для соціокультурних (моральних та/або естетичних) принципів суб'єкта й викликають у нього відчуття огиди. Відраза інтегрує психосоматичні та соціально-культурні ознаки, які зумовлюють її специфічну актуалізацію в мультимодальному кінодискурсі в процесі мільтисеміозису емоції.

2. Семантичний простір концепту ВІДРАЗА структурований ЛСП із домінантою, представленою іменем концепту – полісемантичною лексемою *disgust* із семантичними розширеннями, утвореними значенням іменника і об'єднаними гіперсемами в три групи: 1) група, об'єднана гіперсемою «огиди», уключає значення «відчуття відрази та ненависті, пов'язане зі сприйняттям чогось як неприємного»; 2) група, об'єднана гіперсемою «неприязнь», уключає значення «сильне почуття несхвалення»; 3) група,

об'єднана гіперсемою «обурення», уключає значення «надзвичайно сильне відчуття невдоволення».

ЛСП «Disgust» інтегровано єдиною архісемою «відраза» й диференційовано трьома гіперсемами, кожна з яких об'єднує декілька розширень, утворюючи радіально-ланцюжкові мікрополя «Loathing», «Distaste» і «Outrage», які структуровано за принципом центр–периферія і мотивовано центральним членом.

3. Відраза переважно актуалізована концептуальною метафтонімією, а розгалуженість її метонімічного потенціалу переважає спектр концептуальних метафор відрази. До метонімічних моделей належать ПРИЧИНА ЕМОЦІЇ ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА, ПРОЯВ ЕМОЦІЇ (ФІЗІОЛОГІЧНИЙ, МІМІЧНИЙ, ФОНАЦІЙНИЙ) ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА, РЕАКЦІЯ ЗАМІСТЬ ВІДРАЗА. Спектр концептуальних метафор ВІДРАЗИ охоплює корелятивні домени, що пов'язані з психофізіологічними аспектами переживання відрази: ВМІСТ КОНТЕЙНЕРА, ФІЗІОЛОГІЧНІ ВІДЧУТТЯ (метафора ВІДРАЗА Є ЗВУК), ТВАРИНА (ВІДРАЗА Є СВИНЯ), АРТЕФАКТ (ВІДРАЗА Є ОБ'ЄКТ / ГОСТРИЙ ПРЕДМЕТ), ПЕРСОНА (ВІДРАЗА ЗДАТНА РОЗВИВАТИСЬ).

4. Актуалізація відрази в кінодискурсі відбувається за допомогою різнорівневих мовних і мовленнєвих засобів, які спроможні експліцитно чи імпліцитно реалізувати негативну емоцію. Невербальний профіль емоції відрази представлений мімічними, кінесичними й фонаційними компонентами, які актуалізують відразу в кінодискурсі через апеляцію до фізіологічних і вегетативних проявів емоції. Вибір невербального засобу актуалізації емоції зумовлений бажанням індивіда позбавитися від об'єкта відрази. Кінематографічні засоби актуалізації відрази охоплюють план (крупний, середній), ракурс (боковий, зйомка через плече), звукові (закадровий голос, драматичне мовчання/пауза, дієгетична/недієгетичну музику) і світлові ефекти (тьмяне світло, гра світла й тіні).

5. Мультимодальна актуалізація відрази в англomовному кінодискурсі представлена вісьмома моделями; найбільш характерною є двокомпонентна непаритетна конвергентна, синхронна/консеквентна модель.

Серед різновидів три- та двокомпонентної моделі найбільш частотними виявилися чотири моделі відрази:

- мімічний компонент + план, ракурс;
- мімічний компонент + план;
- кінесичний, мімічний компоненти + план, ракурс;
- вербальний компонент + кінесичний, мімічний компоненти + план.

Для актуалізації відрази характерними є непаритетна модель (61 %) і конвергентна модель (82 %). Синхронна і консеквентна моделі вживаються паритетно.

Провідні положення цього розділу висвітлено у публікаціях автора: [75; 98; 310; 313].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Застосування інтегрованого когнітивно-прагматичного лінгвoseміотичного підходу в дослідженні актуалізації базових негативних емоцій у сучасному англomовному кінодискурсі дає змогу визначити сутність емоції в мультимодальному дискурсі як емерджентного дискурсивного конструкту, результату інтерактивного конструювання засобами вербальної, невербальної й кінематографічної семіотичних систем; схарактеризувати вербальні, невербальні та кінематографічні профілі емоцій гніву, страху, суму й відрази, актуалізованих в англomовному художньому кінодискурсі; а також визначити специфічні моделі мультисеміозису цих базових негативних емоцій.

Емоції визначаємо як психофізіологічні стани, котрі об'єднують всі чуттєво-мотиваційні процеси, що пов'язані з процесом переживання, ґрунтуються на оцінній діяльності, є ситуативно і соціально зорієнтованими, характеризуються спроможністю до конструювання, утілення й мають позитивну/негативну спрямованість. Психологічні й нейрофізіологічні характеристики гніву, страху, суму та відрази, їх біологічна й соціокультурна зумовленість, важлива роль в еволюційному розвитку людини, нерозривний зв'язок із когнітивними процесами є визначальними для їх актуалізації в кінодискурсі та знаходять вербальне, невербальне й кінематографічне втілення. Емоції іманентно представлені в соціальній взаємодії і є динамічними інтерактивними соціально сконструйованими, опосередкованими культурними факторами і підпорядкованими соціокультурним правилам.

Художній кінодискурс є складним цілісним соціально та культурно зумовленим мисленнєво-комунікативним феноменом мультисеміотичної й мультимодальної природи. Його мультисеміотичність полягає у взаємодії вербальної та інших семіотичних систем для конструювання смислу, а мультимодальність визначає динамічну природу актуалізації із залученням

аудіального й візуального модусів як каналів трансляції смислу. У кінодискурсі як складній гетерогенній системі відбувається комбінація компонентів вербальної, невербальної та кінематографічної семіотичних систем, котрі взаємодіють із візуальним й аудіальним модусами, що забезпечує різні виміри смислоутворення.

Прагмасеміотична модель комунікації в кінодискурсі є складною системою, що включає опосередковану та відкладену в часі взаємодію колективного автора й колективного реципієнта, уможливлену спільністю картин світу та спрямовану на (ре)конструювання смислів у процесі інтеграції вербального, невербального й кінематографічного семіотичних ресурсів за посередництвом візуального і аудіального модусів. Когнітивною основою кінодискурсу є кіносценарій; він містить схему вербальної, невербальної й кінематографічної актуалізації інтендованих емоцій, подану в часовому та просторовому вимірах з урахуванням соціальних і культурних чинників, конвенційних для певного кінооповідання.

Емоції зазнають первинного семіозису в тексті кіносценарію, де експліковано плановані сценаристом засоби їх мультисеміозису, і вторинного означування в дієгетичному просторі кінофільму, коли емоція отримує мультимодальну – аудіовізуальну – реалізацію. Процес семіозису в кінодискурсі залучає знаки трьох різних систем – вербальної, невербальної, кінематографічної: вербальні знаки охоплюють мовлення персонажів і субтитри кінофільму; невербальні включають елементи просодики, міміки, кінесики тощо; кінематографічні створені відповідно до технічних можливостей кіновиробництва певного історичного періоду (світлові й звукові ефекти, план, ракурс, рух камери та ін.). Процес інтерпретації знаків закорінений у досвіді, що розкриває соціально-культурний характер семіозису й пояснює здатність різних інтерпретаторів до утворення певних смислів завдяки спільним узагальненим ментальним уявленням – концептам емоцій.

У когнітивно-дискурсивному ракурсі емоції в кінодискурсі розуміємо як емерджентний дискурсивний динамічний конструкт, єдність вербального, невербального та кінематографічного, закорінена в семіотичній природі кінодискурсу. Конструювання емоцій у кінодискурсі є ментальною діяльністю автора й реципієнта, спрямованою на приписування емотивного значення мовним і немовним одиницям у певній дієгетичній комунікативній ситуації, що ґрунтується на принципах динамічності, інтерактивності, утілення, інтерсуб'єктивності та мультисеміотичності.

Мультимодальність та мультисеміотичність покладено в основу актуалізації емоції, яка постає в кінодискурсі як цілісна аудіовізуальна єдність. Мультисеміотичність кінодискурсу полягає в інтеграції засобів вербальної, невербальної й кінематографічної семіотичних систем смислотворення емоцій, а мультимодальність акцентує увагу на візуальному та аудіальному модусах як каналах їх реалізації. У кінодискурсі як складній гетерогенній системі відбуваються комбінація й взаємодія компонентів вербальної, невербальної і кінематографічної семіотичних ресурсів за посередництвом аудіального й візуального модусів, що забезпечує різні виміри смислотворення.

Вербальний семіотичний ресурс кінодискурсу представлено засобами мовного та мовленнєвого рівнів і реалізовано в кінофільмі в персонажному мовленні. Невербальний семіотичний ресурс уключає фонаційні, мімічні й кінесичні засоби. Кінематографічний семіотичний ресурс охоплює план, ракурс, світлові та звукові ефекти.

Візуальний модус уключає мімічні, кінесичні невербальні засоби, візуальні ефекти, малюнки тощо; аудіальний модус – звукові ефекти, фонаційні невербальні засоби, музику, шуми. Вербальне мовлення представлено в обох модусах: в аудіальному (у формі усного мовлення) та у візуальному (у письмовій формі, наприклад, титри, текст на екрані й т. ін.).

Конструювання емотивного смислу в кінодискурсі – різновид концептуальної інтеграції: кожен семіотичний ресурс розглядається як

ментальний вхідний простір, інформація з якого проектується в змішаний простір і взаємодіє. Емерджентний змішаний простір формує новий зміст, відмінний від інформації вхідних просторів. Унаслідок динамічного характеру кінодискурсу формування змішаних просторів є постійним процесом, провокуючи появу залежних від ситуації емерджентних блендів емотивного смислу.

Конструювання емоцій у кінодискурсі є результатом інтеракції між реальним світом творців кіно та охудожненим світом кінооповідання – дієгезисом. Це поєднання не має абсолютних правил використання семіотичних ресурсів і модусів, що зумовлює нелінійність смислів, утворених у кінодискурсі, та є результатом взаємодії двох протилежних тенденцій: прагнення до індивідуального розвитку кожної семіотичної системи й до їх органічного поєднання.

У роботі запропоновано та випробувано комплексну методичку дослідження способів актуалізації негативних емоцій в англomовному кінодискурсі, що складається з чотирьох етапів. Перший етап аналізу передбачає визначення теоретико-методологічної й категорійно-поняттєвої бази дослідження; другий – виявлення концептуальних особливостей негативних емоцій гніву, страху, суму та відрази в аспекті їх поняттєвих, ціннісних й образних характеристик; третій – укладання вербального, невербального та кінематографічного профілів негативної емоції; четвертий – моделювання механізмів мультисеміозу негативних емоцій, реалізованого вербальними, невербальними та кінематографічними семіотичними ресурсами за посередництвом візуального й аудіального модусів.

Комунікативні властивості емоцій у кіно ґрунтуються на концептуальних ознаках, тому ознаки концептів емоцій ГНІВУ, СТРАХУ, СУМУ й ВІДРАЗИ встановлюються через аналіз їх поняттєвого, ціннісного, образного складників, котрі притаманні цим концептам як соціально-культурним утворенням. Когнітивно-семантичний аналіз лексем на позначення негативних емоцій, відібраних із лексикографічних джерел, дає

змогу встановити імена емоцій *anger (n.)*, *fear (n.)*, *sad (adj.)* і *disgust (n.)*. Семантичний простір номінацій кожного з концептів структурований ЛСП із домінантою, представленою іменем концепту, та семантичними розширеннями, об'єднаними в радіально-ланцюжкові мікрополя. Лексичні одиниці, що належать до певного лексико-семантичного поля, слугують індикаторами негативних емоцій у кіносценарії та сприяють об'єктивному виявленню певної негативної емоції в кінофільмі.

Спектр концептуальних метафор негативних емоцій охоплює корелятивні домени, пов'язані з психофізіологічними аспектами негативних емоцій, їх малефективним для суб'єкта характером, що демонструє утілесненість негативної емоції на екрані. У метонімічній концептуалізації негативних емоцій домінують кореляти, пов'язані з психофізіологічними аспектами емоцій, а також етнокультурні й універсальні кореляти – символи, які переважно актуалізовані засобами невербальної й кінематографічної семіотичних систем. Певну відмінність від емоцій гніву, страху і суму має концептуалізація емоції відрази, котра відбувається переважно у формі метафтонімії, а розгалуженість її метонімічного потенціалу переважає спектр концептуальних метафор відрази, що пов'язано з еволюційними особливостями цієї емоції.

Виявлення вербального, невербального й кінематографічного профілів негативних емоцій передбачає визначення сукупності типових засобів кожного семіотичного ресурсу, характерних для актуалізації відповідної емоції в кінодискурсі. Інтеграція семіотичних ресурсів здійснюється згідно зі взаємодією визначених у профілях компонентів.

Актуалізація негативної емоції відбувається відповідно до восьми моделей мультисеміозису, які диференційовано за статичним і динамічним принципами. Перший зумовлює виокремлення моделей за параметрами:

- кількості залучених семіотичних систем – вербальної, невербальної, кінематографічної (двокомпонентні/трикомпонентні комбінаторні моделі);

- якості емотивних смислів, актуалізованих ресурсами певних семіотичних систем у межах моделі –конвергентні (всі елементи спрямовані на одну емоцію) і дивергентні (різноспрямовані) моделі;

- промінантності однієї з кількох семіотичних систем (паритетні/непаритетні моделі), у яких гетерогенні семіотичні засоби актуалізують смисли однаковою мірою або з домінуванням одного із засобів.

Із погляду динаміки розрізняємо моделі за часом появи різносистемних семіотичних засобів актуалізації емоцій на екрані – це синхронні (одночасні) та консеквентні (послідовні) моделі.

Для актуалізації емоцій гніву, страху, суму й відрази характерне переважне вживання двокомпонентної комбінаторної моделі, що підтверджує інтерсуб'єктивний характер утілення негативної емоції в кінодискурсі. Конвергентна модель, властива актуалізації всіх чотирьох емоцій, свідчить про тенденцію до інтенсифікації негативної емоції задля здійснення прагматичного впливу на колективного реципієнта. Переважне залучення непаритетної моделі демонструє смислотвірний потенціал кожної семіотичної системи. Моделі синхронної й консеквентної реалізацій негативних емоцій однаково властиві гніву, страху та відразі, у той час як в актуалізації суму домінує синхронна модель, що зумовлено фізіологічними й поведінковими особливостями емоції.

Серед семіотичних засобів актуалізації негативних емоцій найбільш характерні мімічний компонент і план, які представлено в більшості різновидів моделей актуалізації негативних емоцій. Тож обличчя – найбільш репрезентативне для утілення негативної емоції. Для актуалізації гніву властиве також залучення фонаційного компонента й ракурсу, страху – кінесичного складника та звукового ефекту, суму – світлових і звукових ефектів, відрази – кінесичного компонента й ракурсу. Уживання вербального компонента не є характерним для актуалізації гніву, страху та суму, на відміну від актуалізації відрази, для котрої типовим є залучення компонентів вербальної семіотичної системи.

Застосований когнітивно-прагматичний лінгвосеміотичний підхід, розроблена методика аналізу й отримані результати засвідчують становлення нового напрямку лінгвістичних досліджень — *когнітивно-прагматичної емотивної лінгвістики кіно*, спрямованої на вивчення ролі емоцій у процесі смислотворення та визначення механізму актуалізації емоцій в кінодискурсі.

Когнітивно-прагматична емотивна лінгвістика кіно відкриває широкі перспективи для вивчення специфіки актуалізації позитивних емоцій у художньому кінодискурсі; з'ясування механізмів актуалізації емоцій у документальному кінодискурсі й у кінодискурсі реклами; для розширення студій емотивної лінгвістики кіно в міжкультурному та діяхронічному напрямках. Перспективи розвідок убачаємо також у подальшому дослідженні смислотвірного потенціалу окремих семіотичних ресурсів у мультимодальних типах дискурсу на матеріалі англійської й інших мов.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агафонова Н. А. Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика. Минск.: БГУ культуры и искусств, 2009. 273 с.
2. Аквинский Фома. Сумма теологии. Часть II-I. Вопросы 1–48. Киев: Эльга, Ника-Центр, 2006. 576 с.
3. Александрова О. В. Проблемы экспрессивного синтаксиса. Москва: Высшая школа, 1984. 211 с.
4. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) [Текст]. Москва: Академия, 2003. 128 с.
5. Андріїшина К. І. Лінгвальні засоби авторизації в сучасному англomовному журнальному дискурсі: когнітивно-риторичний аспект: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Київ, 2019. 200 с.
6. Анохин П. К. Эмоции. Психология эмоций. Москва.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. С. 180–205.
7. Апресян Ю. Д. Коннотация как часть прагматики слова. *Ю. Д. Апресян. Избранные труды: в 2 т. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография*. Москва: Языки русской культуры, 1995. С. 156–177.
8. Апресян В. Ю. Опыт кластерного анализа: русские и английские эмоциональные концепты. *Вопросы языкознания*. 2011. № 1. С. 19–51.
9. Аристотель. Сочинения в четырех томах. Том 1. Москва.: Мысль, 1976. 550 с.
10. Балли Ш. Французская стилистика [Текст] / Пер. с фр. К. А. Долинина; Под ред. Е. Г. Эткинда; Вступ. статья Р. А. Будагова. Москва: Изд-во иностр. лит., 1961. 394 с.
11. Барт Р. Проблема значения в кино. *Система Моды*. Статьи по семиотике культуры. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 195–199.

12. Барт Р. Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна. *Строение фильма*: [сб. статей] / сост. К. Разлогова. Москва: Радуга, 1984. С. 175–187.

13. Бахтин М. Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *Бахтин М. Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1979. 424 с.

14. Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі: монографія. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2007. 332 с.

15. Белехова Л. І. Глосарій з когнітивної поетики. Херсон: Айлант, 2004. 124 с.

16. Бернацкая А. А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние [Текст]. *Речевое общение: специализированный вестник* / Красноярский гос. ун-т; под ред. А. П. Сковородникова. Вып. 3 (11). Красноярск, 2000. С. 105–110.

17. Биценко Т., Шевченко І. Дискурс негативної емоційності в англійській мові XVI–XX ст. *Іноземна філологія*. 2012. Вип. 124. С. 82–89.

18. Бодрова А. А. (2009). Конструирование гендера в кинотексте (на материале американского варианта английского языка): автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». Нижний Новгород, 2009. 24 с.

19. Большакова Л. С. О содержании понятия «поликодовый текст» [Текст]. *Вестник СамГУ*. Самара, 2008. № 4 (63). С. 19–24.

20. Бондаренко Е. В. Стилистика эпохи мультимодальности: проблема метода. *Любовь к слову: филол. заметки в честь юбилея проф. В. А. Кухаренко*: сб. науч. ст. / ОНУ им. И.И. Мечникова, Фак. РГФ; под ред. И. М. Колегаевой. Одесса: Одесская гор. тип. (КП ОГТ). 2018. С. 52–61.

21. Бондаренко Е. В, Мартынюк А. П., Фролова И. Е., Шевченко И. С. Как нарисовать портрет птицы: методология когнитивно-коммуникативного

анализа языка / Под ред. И. С. Шевченко. Харьков: Издат. центр ХНУ им. В. Н. Каразина, 2017. 246 с.

22. Борисов А. А. Эмоциональный концепт СТРАХ в лексике английского языка. *Лингвоконцептология: перспективные направления: монография* / авт. кол.: А. Э. Левицкий, С. И. Потапенко, О. П. Воробьева и др.; под. ред. А. Э. Левицкого, С. И. Потапенко, И. В. Недайновой. Луганск: Изд-во ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко», 2013. С. 184–197.

23. Бреслав Г. М. Психология эмоций. Москва: Смысл; Издательский центр «Академия», 2004. 544 с.

24. Вилюнас В. К. Основные проблемы психологической теории эмоций *Психология эмоций: Тексты* / Под ред. В. К. Вилюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1984. 288 с.

25. Винникова Т. А. Моделирование механизмов понимания кинотекстов: автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.19 «Теория языка». Барнаул, 2010. 21 с.

26. Виноградов В. Проблема образа автора в художественной литературе. *О теории художественной речи*. Москва: Высш. школа, 1971. С. 105–212.

27. Волошина Т. Г., Лихачева В. В. Современный киносценарий как область трансформирующейся реальности от художественного текста к кинодискурсу. *Риски в изменяющейся социальной реальности: проблема прогнозирования и управления*. Материалы междунар. научно-практической конференции, Белгород, 19–20 ноября 2015 г. / [Отв. ред. Ю. А. Зубок]. Белгород: Изд-во ООО «ПТ», 2015. С. 335–343.

28. Воркачев С. Г. Алгебра смысла: имя концепта. *Вестник Иркутского государственного лингвистического университета*. 2012. Т. 1, № 1 (17). С. 141–150.

29. Воробйова О. П. Ідея резонансу в лінгвістичних дослідженнях. *Мова. Людина. Світ. До 70-річчя професора М. П. Кочергана* / Відп. ред. О. О. Тараненко. Москва: Видавничий центр КНЛУ, 2006. С. 72–86.

30. Ворошилова М. Б. Креолизированный текст: кинотекст. *Политическая лингвистика*. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2007. Вып. (2) 22. С. 106–110.
31. Вундт В. Очерк психологии. Москва: Терра, 2015. 464 с.
32. Гайдеггер Т. С. Анализ (Стэнфордская энциклопедия философии). URL: <https://plato.stanford.edu/entries>
33. Галуцких І. А. Лінгвопоетика тілесності в англійських художніх текстах модернізму й постмодернізму: дис. ... доктора філол. наук: 10.02.04. Запоріжжя, 2018. 500 с.
34. Гегель Г. В. Ф. Феноменологія духу. Москва: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 548 с.
35. Гладько С. В. Емотивність художнього тексту: семантико-когнітивний аспект (на матеріалі сучасної англійської прози): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Київ, 2000. 26 с.
36. Гнезділова Я. В. Емоційність та емотивність сучасного англійського дискурсу: структурний, семантичний і прагматичний аспекти: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Москва: КНЛУ, 2007. 269 с.
37. Гоббс Т. Сочинения в 2 т. Т. 1 / Под общ. ред. В. В. Соколова. Москва: Мысль, 1989. 622 с.
38. Горшкова В. Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога (на материале современного французского кино) [Текст]: автореф. дисс. на соискание учен. степени доктора филол. наук: спец. 10.02.05 «Романские языки», 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание». Иркутск: Иркутский гос. лит. ин-т, 2006. 32 с.
39. Горюнова Н. Л. Художественно-выразительные средства экрана. Часть I. Пластическая выразительность кадра. Москва: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. 41 с.

40. Дарвин Ч. О выражении эмоций у человека и животных. Санкт-Петербург: Питер, 2001. 384 с.
41. Декарт Р. Сочинения в 2 т. Т. 1. Москва: Мысль, 1989. 654 с. URL: <https://www.livelib.ru/book/1000510885-strasti-dushi-rene-dekart>
42. Делез Ж. Кино. Москва: Ad Marginem, 2004. 622 с.
43. Джемс У. Психология / Под ред. Л. А. Петровской. Москва: Педагогика, 1991. 368 с.
44. Ділі Дж. Основи семіотики / Пер. з англ. та наук. ред. Анатолій Карась. Львів: Арсенал, 2000. 230 с.
45. Ейгер Г. В., Юхт В. Л. К построению типологии текстов. *Лингвистика текста: Материалы научной конференции при МГПИИЯ им. М. Тореца. Ч. I.* Москва, 1974. С. 103–110.
46. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка. Москва: КомКнига, 2006. 248 с.
47. Жаботинская С. А. Имя как текст: Концептуальная сеть лексического значения (анализ имени эмоции). *Когниция, коммуникация, дискурс.* Международный электронный сборник научных статей. 2013. № 6. С. 47–76.
48. Жаботинская С. А. Концептуальная метафора: процедура анализа для множественных данных. *Актуальні проблеми менталінгвістики. Збірник статей за матеріалами VII Міжнародної конференції, Черкаси, Черкаський національний університет імені Б. Хмельницького, 28–29 квітня 2011 р.* Черкаси: Ант, 2011. С. 3–6.
49. Ждан В. Н. Эстетика фильма. Москва: Искусство, 1982. 375 с.
50. Загнітко А. П. Теоретична грамати́ка сучасної української мови. Морфологія. Синтаксис. Донецьк: БАО, 2011. 992 с.
51. Залевская А. А. Различные подходы к проблеме семиозиса. *Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология».* 2016. № 4. С. 36–42.

52. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.19 «Теория языка». Челябинск, 2010. 22 с.

53. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Волгоград: Волгоград. гос. пед. ун-т, 2001. 16 с.

54. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». Москва, 2007. 26 с.

55. Изард К. Эмоции человека. Москва: Директ-Медиа, 2008. 954 с.

56. Изард К. Э. Психология эмоций. Санкт-Петербург: Питер, 2007. 464 с.

57. Ильин Е. П. Психология страха. Санкт-Петербург: Питер, 2017. 362 с.

58. Ильин Е. П. Эмоции и чувства. Санкт-Петербург: Питер, 2001. 752 с.

59. Ищук М. А. Гетерогенный текст : функции его составляющих. *Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология*. 2008. Вып. «Лингвистика и межкультурная коммуникация» № 13. Тверь, С. 176–182.

60. Кагановська О. М. Риторичне запитання versus концепт: до проблеми асиметрії у когнітивному плані. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. 200 річчя Харківської мовознавчої школи*. № 635. Харків: Константа, 2004. С. 65–69.

61. Калита А. А. Энергетическая теория речи: ее сущность, современное состояние и перспективы исследования. *Когниция, коммуникация, дискурс: международный электронный сборник научных статей*. 2013. № 7. С. 33–53.

62. Каминский А. Статьи о монтаже. URL: <http://www.vuzlib.su/books/5848>

63. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. Санкт Петербург: Наука, 2002. 471 с.

64. Карасик В. И. Семиотическое моделирование дискурса. *Язык. Текст. Дискурс*: Научный альманах Ставропольского отделения РАЛК / Под ред. проф. Г. Н. Манаенко. Вып. 17. Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2019. С. 6–21.

65. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст]. Волгоград: Перемена, 2004. 477 с.

66. Кахиани С. Н., Кахиани З. Н., Кахиани Д. З. Экспрессивность эмоций человека. Психофизические и анатомические основы. Тбилиси: Хеловнеба, 1985. 68 с.

67. Колегаєва І. М. Вербалізація емотивної невербалістики в англomовних словниках і текстах. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Сер. Філологія*. 2012. Т. 15. № 2. С. 57-62.

68. Колегаєва І. М. Полімодальність відчуттів у дзеркалі полікодовості тексту, або ще раз про антропоцентризм у лінгвістиці. *Записки з романо-германської філології*. 2015. Вип. 2. С. 105-112.

69. Колодина Е. А. Взаимодействие семиотических систем при формировании смысла кинодиалога [Текст]: автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.19 «Теория языка». Иркутск, 2013. 22 с.

70. Конюхов Н. И. Словарь-справочник практического психолога. Воронеж: Издательство НПО «МЭДОК», 1996. 224 с.

71. Красавский Н. А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах: монография. Москва: Гнозис, 2008. 373 с.

72. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

73. Крисанова Т. А. Емоційний концепт: лінгвістичні підходи до вивчення. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. 2013. Вип. 33. С. 74–75.

74. Крисанова Т. А. Емоції в кінодискурсі: основні тенденції дослідження // Когнітивно-прагматичні дослідження професійних дискурсів : матеріали V наук. конф. з міжнар. участю (19 березня 2016 р.). Харків, 2016. С. 49–51.

75. Крисанова Т. А. Емоція відрази в англомовному кінодискурсі: лінгвосеміотичний аспект // Когнітивно-прагматичні дослідження професійних дискурсів : матеріали VII всеукр. наук. конф. (21 березня 2020 р.). Харків, 2020. С. 66–69.

76. Крисанова Т. А. Інтерсуб'єктна природа утілення емоцій в англомовному кінодискурсі // Когнітивно-прагматичні дослідження професійних дискурсів : матеріали VI наук. конф. з міжнар. участю (17 березня 2018 р.). Харків, 2018. С. 48–51.

77. Крисанова Т. А. Інтерсуб'єктність емоцій в кінодискурсі. *Актуальні питання іноземної філології*. 2017. № 7. С. 96–103.

78. Крисанова Т. А. Кіно. *Українсько-англійський тематичний словник* / ред. Є. І. Гороть. Луцьк: Вежа-Друк, 2017. С. 141–144. (ISBN 978-966-940-062-8)

79. Крисанова Т. А. Комунікативно-прагматичні особливості мовленнєвого акту докору в сучасній англійській мові. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2010. № 7. С. 332–334.

80. Крисанова Т. А. Когнітивна метафора і когнітивна метонімія гніву в англомовному кінодискурсі. *Актуальні питання іноземної філології*. 2015. № 2. С. 109–116.

81. Крисанова Т. А. Концептуальні ознаки емоції СУМ в англомовній картині світу. *Актуальні питання іноземної філології*. 2018. № 9. С. 106–112.

82. Крисанова Т. А. Креолізований vs полікодовий vs мультимодальний // Виклики та парадокси соціальної взаємодії в постмодерному світі: лінгвістичний та психологічний аспекти : матеріали I міжнар. наук.-практ. конф. (11–12 квітня 2019 р.). Луцьк, 2019. С. 41–44.

83. Крисанова Т. А. Лінгвістика кіно: етапи становлення і тенденції розвитку. *Вісник Херсонського державного університету. Серія «Германістика та міжкультурна комунікація»*. 2019. № 1. С. 192–196.

84. Крисанова Т. А. Модальність гніву в англomовному кінодискурсі // Мови професійної комунікації: лінгвокультурний, когнітивно-дискурсивний, перекладознавчий та методичний аспекти : матеріали II міжнар. наук.-практ. конф. (16 квітня 2015 р.). Київ, 2015. С. 32.

85. Крисанова Т. А. Нелінгвальні засоби передачі негативних емоцій в англomовному кінодискурсі. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки»*. 2015. № 3 (304). С. 145–150.

86. Крисанова Т. А. Номінативний простір емоції *СТРАХ* в англomовному кінодискурсі. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2015. № 55. С. 203–210.

87. Крисанова Т. А. Негативно-оцінне висловлення в сучасній англійській мові: комунікативно-прагматичний та когнітивний аспекти. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2009. № 5. С. 413–417.

88. Крисанова Т. А. Образно-оцінні характеристики емоції *СТРАХ* в англomовному кінодискурсі. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету. Серія «Філологічні науки»*. 2016. Вип. 145. С. 151–155.

89. Крисанова Т. А. Основні підходи до розуміння поняття «кінодискурс». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки»*. 2014. № 4 (281). С. 98–102.

90. Крисанова Т. А. Принципи когнітивної прагматики у вивченні дискурсивної актуалізації емоцій. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2013. № 1071. Вип. 5. С. 25–30.

91. Крисанова Т. А. Природа експресивності в кінодискурсі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2014. № 1124. Вип. 78. С. 87–92.

92. Крисанова Т. А. Прототипічний сценарій як спосіб репрезентації емоцій в дискурсі (на матеріалі англомовного кінодискурсу). *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. 2015. Вип. 51. С. 48–51.

93. Крисанова Т. А. Прототипічний сценарій емоції ГНІВ в англомовному кінодискурсі // *Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : тези доп. XIV наук. конф. з міжнар. участю (27 березня 2015 р.)*. Харків, 2015. С. 99–100.

94. Крисанова Т. А. Сучасний стан розвитку лінгвістики емоцій. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2014. № 1125, Вип. 79. С. 78–84.

95. Крисанова Т. А. Семіотичні аспекти кінодискурсу. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна: Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2017. № 86. С. 23–31.

96. Крисанова Т. А. Функціональний стиль VS дискурс. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2016. №62. С. 188–190.

97. Крисанова Т., Вербицька А. Принципи лінгвістичного конструювання емоцій у дискурсі. *Лінгвістичні студії / Linguistic Studies*. 2018. № 36. С. 55–60.

98. Крисанова Т., Шевченко І. Інтерсеміозис негативних емоцій у кінодискурсі: психолінгвістичний ракурс. *Psycholinguistics. Психолінгвістика. Психолінгвістика*. 2019. № 25 (2). С. 117–137
99. Крысанова Т. А. Роль невербальных компонентов в экспликации отрицательной оценки. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2005. № 667. С. 21–24.
100. Крысанова Т. А. Кинематографические средства выражения гнева в англоязычном кинодискурсе // Семантика и прагматика языковых единиц : тезисы докладов междунар. науч. конф. (11–12 мая 2015 г.). Минск, 2015. С. 116–117.
101. Крысанова Т. А. Эмоции в когнитивном аспекте: основные подходы к изучению. *Новые парадигмы и новые решения в когнитивной лингвистике*. 2013. № 2. С. 36–38.
102. Кронгауз М. А. Семантика. Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. 399 с.
103. Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. Москва: Языки славянской культуры, Рос. академия наук. Ин-т языкознания, 2004. 560 с.
104. Кулешов Л. В. Основы кинорежиссуры. Москва: Госкиноиздат, 1941. 464 с.
105. Кьеркегор С. Понятие страха. *С. Кьеркегор. Страх и трепет*. Москва: Терра, 1998. 368 с.
106. Лавриненко И. Н. Стратегии и тактики мены коммуникативных ролей в современном англоязычном кинодискурсе: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Харьков, 2011. 260 с.
107. Лагутин В. И. Проблемы анализа художественного диалога (к прагматической теории драмы). Кишинев: Штиинца, 1991. 98 с.
108. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. Москва: УРСС Эдиториал, 2004. 256 с.

109. Ланге Г. Душевные движения. Психология эмоций. Москва, Санкт-Петербург: Питер, 2004. С. 112–130.
110. Леонтьев Д. А. Новые ориентиры понимания личности в психологии: от необходимого к возможному. *Личностный потенциал: структура и диагностика*. Москва: Смысл, 2011. 675 с.
111. Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы и эмоции. Москва: МГУ, 1971. 40 с.
112. Лещенко Г. В. Категорія напруженості в англomовному гостросюжетному оповіданні: лінгвокогнітивний аспект: дис. ... доктора філол. наук: 10.02.04. Харків, 2018. 457 с.
113. Лисса З. Эстетика киномузыки. Москва: Издательство Музыка. 1970. 495 с.
114. Локк Дж. Сочинения в 3-х т. Т. 1. Опыт о человеческом разумении / Под ред. И. С. Нарского. Москва: Мысль, 1985. С. 282. (Философское наследие)
115. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
116. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст]. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 137 с.
117. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста [Текст]. *Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры*. Таллинн: Александра, 1992. С. 129–132.
118. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном [Текст]. Таллинн: Александра, 1994. 416 с.
119. Лук'янець Т. Г. Ефект крупного плану в художньому та кінематографічному текстах: когнітивно-семіотичний і наративний аспекти (на матеріалі англomовної психологічної прози та її екранізацій): дис.. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Київ, 2016. 264 с.
120. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. Москва: ИТДГК «Гнозис», 2003. 280 с.

121. Мартинюк А. П. Конструювання гендеру в англомовному дискурсі: монографія. Харків: Константа, 2004. 292 с.
122. Мартынюк А. П. Лингвистика эмоций в интеграционной перспективе. *Вісник КНЛУ. Серія Філологія*. Том 15. № 2. 2012. С. 90–97.
123. Мартыянова И. А. Литературный киносценарий как тип нового текста [Текст]. *Русская культура в мировом культурном и образовательном пространстве*: материалы конгресса. Санкт-Петербург, 15–17 октября 2008 г. / под ред. П. Е. Бухаркина, Н. О. Рогожиной, Е. Е. Юркова. В 2 т. Т. 2, Ч. 2. СПб., 2008. С. 59–64.
124. Мартыянова И. А. Развитие текста отечественного киносценария *Культура и текст*. 2018. № 3. С. 10–15.
125. Маслова В. А. Введение в лингвокультурологию. Москва: Наследие, 1997. 208 с.
126. Мацумото Д. Психология и культура. Санкт-Петербург: Прайм-Еврознак, 2002. 416 с.
127. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. Т. 1. Москва: Онтопсихология, 2001. 384 с.
128. Мерло-Понти М. Кино и новая психология. URL: <https://www.psychology.ru/library/00038.shtml>
129. Минский М. Остроумие и логика когнитивного и бессознательного. *Новое в зарубежной лингвистике. Когнитивные аспекты языка*. 1988. Вып. XXIII. С. 291–292.
130. Минский М. Фреймы для представления знаний. Москва: Энергия, 1979. 151 с.
131. Музычук Т. Л. Русский невербальный дискурс в языковой системе и речевой деятельности (на материале художественной прозы): автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык». Москва, 2010. 42 с.

132. Мягкова О. Ю. Эмоционально-чувственный компонент значения слова: автореф. дис. на соискание ученой степени доктора филол. наук: спец. 10.02.19 «Теория языка». Москва, 2000. 43 с.

133. Назмутдинова С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса) [Текст]: автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, сопоставительное и типологическое языкознание». Тюмень, 2008. 18 с.

134. Насікан З. С. Просодична організація фоносемантичних комплексів в емоційному мовленні (експериментально-фонетичне дослідження сучасного англомовного кінодискурсу): дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Київ, 2019. 200 с.

135. Нетребіна С. П. Соматикон емоційного реагування персонажа в англомовному художньому дискурсі: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Київ, 2016. 235 с.

136. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. Москва: ВГИК, 2009. 344 с.

137. Никитин М. В. Курс лингвистической семантики. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2007. 819 с.

138. Нуркова В. В., Березанская Н. Б. Психология: учебник. Москва: Юрайт-Издат, 2004. 484 с.

139. Пазолини П. Поэтическое кино *Строение фильма*. Москва: Радуга, 1985. С. 44–66.

140. Папченко В. Інтерактивність шумів і пауз у звуковому образі фільму. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого*. 2018. Вип. 22. С. 101–107. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2018_22_17

141. Петренко О. В. Персуазивный потенциал кинестетических заголовков интернет-страниц. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2012. Вип. 42. С. 329–336.

142. Пирс Ч. Начала прагматизма. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ, 2000. 352 с.

143. Пойманова О. В. Семиотическое пространство видеовербального текста [Текст]: автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.19 «Общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика»». Москва, 1997. 24 с.

144. Попова И. А. Динамика вербальной и невербальной составляющих киноповествования как объект филологической герменевтики (на материале художественных фильмов Ф. Ф. Копполы): автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». Москва, 2012. 23 с.

145. Почепцов Г. Г. Семиотика. Москва: Рефл-бук, Киев: Ваклер. 2002. 432 с.

146. Приходько А. Н. Концепты и концептосистемы. Днепропетровск: Белая Е.А., 2013. 307 с.

147. Приходько Г. І. Невербальні засоби вираження емоцій. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка: Серія «Філологічні науки (мовознавство)»*. 2015. № 4. С. 150-154.

148. Пудовкин В. И. Творчество литератора в кино. *Собрание сочинений*: в 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1976. 552 с.

149. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. Санкт-Петербург: Питер, 2000. 712 с.

150. Рыжков А. Г. Вербальное и визуальное в кинодискурсе [Текст]. *Когнитивный подход к изучению языковых явлений*: материалы науч. конф. молодых ученых факультета романно-германской филологии. Калининград, 2000. С. 96–102.

151. Сартр Ж. П. Очерк теории эмоций. *Психология эмоций. Тексты* / Под ред. В. К. Вилюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. С. 140–159.

152. Серажим К. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність (на матеріалах сучасної газетної публіцистики): [монографія] / [За ред. В. Різуна]. Київ: Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2002. 392 с.

153. Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва: Прогресс, 1986. Вып. 17: Теория речевых актов. С. 170–194.

154. Серякова И. И. Невербальный знак коммуникации в англоязычных дискурсивных практиках: монография. Киев: Изд. Центр КНЛУ, 2012. 280 с.

155. Серякова И.И. Типология невербальных знаков коммуникации *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2014. II(5). Issue 28. С. 84–88.

156. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). Москва: Водолей Publishers, 2004. 153 с.

157. Соколов А. Г. Монтаж: телевидео, кино, видео. Москва: Издатель А. Г. Дворников, 2003. 206 с.

158. Солощук Л. В. Вербальні і невербальні компоненти комунікації в англomовному дискурсі: монографія. Харків: Константа, 2006. 300 с.

159. Сонин А. Г. Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов: дис. ... доктора филол. наук: 10.02.19. Москва, 2006. 310 с.

160. Сорока Ю. Г. Кинодискурс повседневности постмодерна [Текст]. *Постмодерн: новая магическая эпоха* / под ред. Л. Г. Ионина. Харьков: Харьковский нац. ун-т им. Н. В. Каразина, 2002. С. 47–49.

161. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция *Оптимизация речевого воздействия*. М.: Высшая школа, 1990. С. 180–186.

162. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.

163. Спиноза Б. Избранные произведения. Москва: Государственное издательство политической литературы, 1957. Т. 1. 631 с.
164. Спиноза Б. Этика. Мн.: Харвест, Москва: АСТ, 2001. 336 с.
165. Степанов Ю. С. Концепт. Словарь русской культуры: опыт исследования. Москва: Школа «Языки русской литературы». 1997. С. 43–83.
166. Стефанский Е. Е. Концептуализация негативных эмоций в мифологическом и современном языковом сознании (на материале русского, польского и чешского языков): автореф. дисс. на соискание учёной степени доктора филол. наук: спец. 10.02.19 «Теория языка». Волгоград, 2009. 44 с.
167. Тараненко Л. І. Просодичні засоби актуалізації емоційно-прагматичного потенціалу тексту англійського анекдоту. *Актуальні питання іноземної філології*. 2019. Вип. 10. С. 261–268.
168. Трубенко І. А. Художня метонімія та її дискурсивний потенціал у прозі англійського модернізму (на матеріалі творів В. Вулф і Д. Г. Лоуренса): автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Київ: КНЛУ, 2010. 19 с.
169. Туркин В. К. Драматургия кино. Москва: ВГИК, 2007. 320 с.
170. Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении. Москва: ГИТР, 2005. 196 с.
171. Успенский В. А. О вещных коннотациях абстрактных существительных. *Семиотика и информатика*. Вып. 35. Ч. 1. Москва: ВИНТИ, 1997. С. 146–152.
172. Ущина В. А. Позиціонування суб'єкта в англomовному дискурсі ризику: соціокогнітивний аспект. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. 380 с.
173. Фестингер Л. Теория когнитивного диссонанса. Москва: Эксмо, 2018. 256 с.
174. Филимонова О. Е. Эмоциология текста. Анализ репрезентации эмоций в английском тексте: [учебное пособие]. СПб.: ООО «Книжный Дом», 2007. 448 с.

175. Филлипс Л. Дж., Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ. Теория и метод [Текст] / Пер. с англ. Харьков: Изд-во Гуманитарный Центр, 2003. 336 с.

176. Фомина З. Е. Эмоциональные концепты в русской, немецкой, австрийской и швейцарской художественных картинах мира. *А. Э. Левицкий, С. И. Потапенко, О. П. Воробьева и др. Лингвоконцептология: перспективные направления.* Луганск: Изд-во ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко», 2013. С. 363 – 401.

177. Фрейд З. Печаль и меланхолия. *Психология эмоций. Тексты* / Под ред. В. К. Вилюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1984. 288 с.

178. Фролова І. Є. Стратегія конфронтації в англomовному дискурсі [монографія]. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2009. 344 с.

179. Фуко М. Археология знания [Текст]. Санкт-Петербург: Изд. центр «Гуманитарная академия», 2004. 416 с.

180. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе *Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 641. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма.* Труды по знаковым системам XVII / Отв. ред. Ю. М. Лотман. Тарту, 1984. С. 109–121.

181. Чернявская В. Е. Дискурс как фантомный объект: от текста к дискурсу и обратно? *Когниция, коммуникация, дискурс: международный электронный сборник научных статей.* 2011. № 3. С. 86–95.

182. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учебное пособие. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 248 с.

183. Чесноков И. И. Месть как эмоциональный поведенческий концепт (опыт когнитивно-коммуникативного описания в контексте русской лингвокультуры): автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора филол. наук: спец. 10.02.19 «Теория языка». Волгоград, 2009. 44 с.

184. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций. Москва: Гнозис, 2008. 416 с.
185. Шаховский В. И. Эмоции: долингвистика, лингвистика, лингвокультурология. Москва: Книжный дом «Либроком», 2010. 128 с.
186. Шевченко И. С. Дискурс и стиль: проблемы евристики. *Функциональная лингвистика*. 2012. № 4. С. 313–315.
187. Шевченко И. С. Символический интеракционализм и анализ дискурса. *Вісник Харків. нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна*. 2007. № 782. С. 3–6.
188. Шевченко И. С. Становление когнитивно-коммуникативной парадигмы в лингвистике *Вісник Харків. нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна. Серія романо-германська філологія. Методики викладання іноземних мов*. 2004. № 635. С. 202–205.
189. Шевченко И. С., Морозова Е. И. Дискурс как мыслекоммуникативное образование. *Вісник Харків. нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна. Серія романо-германська філологія. Методики викладання іноземних мов*. 2003. № 589. С. 33–38.
190. Шевченко И. С., Сусов И. П., Безуглая Л. Р. Абрис когнитивного вектора прагмалингвистики *Вісник Харків. нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна. Серія романо-германська філологія. Методики викладання іноземних мов*. 2008. № 811. С. 3–7.
191. Шевченко И. С. Дискурс і когнітивно-комунікативна парадигма лінгвістики *Мова. Людина Світ. До 70-річчя проф. М. Кочергана*. Зб. наук. статей / Відп. ред. Тараненко У. О. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2006а. С. 148–156.
192. Шевченко И. С. Когнітивно-комунікативна парадигма і аналіз дискурсу *Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен: [кол. монографія] / [під загальн. ред. І. С. Шевченко]*. Харків: Константа, 2005. С. 105–117.
193. Ширман Р. Умное телевидение. Мастер-класс. Киев: ЗАО Телерадиокурьер, 2011. 360 с.

194. Эйзенштейн С. М. Монтаж [учебное издание] / Предисловие Р. Юренева. Москва: ВГИК, 1998. 193 с. ISBN 5-87149-038-7.
195. Экман П. Психология лжи. Санкт-Петербург: Питер, 2007. 272 с.
196. Экман П. Психология эмоций. Я знаю, что ты чувствуешь. Санкт-Петербург: Питер, 2010. 334 с.
197. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006. 540 с.
198. Юнг К. Г. Архетипы и символы. Москва: Renaissance, 1991. 306 с.
199. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. Структурализм «за» и «против». Москва: Прогресс, 1975. С. 193–230.
200. Alba-Juez L., Alba-Juez F. Identity, Evaluation, and Differential Equations. *Pragmatics and Cognition*. 2012. Vol. 20. No 3. P. 570-592. DOI: 10.1075
201. Alba-Juez L., Larina T. Language and Emotion: Discourse-Pragmatic Perspectives. *Russian Journal of Linguistics*. 2018. Vol. 22. No 1. P. 9-37. Doi: 10.22363/2312-9182-2018-22-1-9-37
202. Arnheim R. Film essays and criticism. Madison: University of Wisconsin Press, 1997. 253 p.
203. Arnold M. B. Feelings and emotions. New York: Columbia University Press, 1970. 423 p.
204. Bacharach S., Tollefsen D. We did it: From mere contributors to co-authors. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2010. Vol. 68. No 1. P. 23-32.
205. Baider F., Cislaru G. Linguistic approaches to emotion in context. *Baider F., Cislaru G. (Eds.) Linguistic Approaches to Emotions in Context*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014. P. 1-20.
206. Balázs B., Carter E. Bela Balázs: Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film. New York: Berghahn Books, 2010. 314 p.

207. Baldry A., Thibault P. J. Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook. Equinox, London / Oakville, 2006. 270 p.
208. Bamberg M. Language, concepts and emotions: the role of language in the construction of emotions. *Language Sciences*. 1997. Vol. 19. No 4. P. 309-340.
209. Barcelona A. Introduction: the cognitive theory of metaphor and metonymy. *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2000. P. 1-28.
210. Barcelona A. Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective. Berlin, New York: Mouton, 2003. 355 p.
211. Barrett L., Mesquita B., Ochsner K. N., Gross, J. J. The Experience of Emotion. *Annual Review of Psychology*. 2007. Vol. 58. No.1. P. 373-403. doi:10.1146/annurev.psych.58.110405.085709.
212. Barrett L. F. How Emotions are Made. The Secret Life of the Brain. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2017. 447 p.
213. Barthes R. The death of the author. *Graddol D., Boyd-Barrett O. (Eds.). Media texts, authors and readers: a reader*. Multilingual matters Ltd, The Open University, 1993. P. 166-171.
214. Bateman J., Hiippala, T., Wildfeuer J. Multimodality: Foundations, Research and Analysis. A Problem-Oriented Introduction. Berlin; Boston: De Gruyter Mouton, 2017. 415 p.
215. Bateman J. A., Schmidt K.-H. Multimodal Film Analysis. How Films Mean. Routledge: London and New York, 2012. 330 p.
216. Bednarek M. Emotion Talk across Corpora. New York: Palgrave Macmillan, 2008. 242 p.
217. Belmonte I.A. Victims, heroes and villains in newsbites: A Critical Discourse Analysis of the Spanish eviction crisis in El País. *Mackenzie L., Alba-Juez L. (Eds.) Emotion in Discourse*. New York: John Benjamins, 2019. 397 p.
218. Bonanno G. A., Goorin L., Coifman K. G. Sadness And Grief. *Lewis M., Haviland-Jones J., Barrett L. F. (Eds.). Handbook of Emotion* (3rd Edition). New York: Guilford Press, 2008. P. 797-810.

219. Bordwell D. Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge: Harvard University Press, 1989. 352 p.

220. Bousfield D., McIntyre D. Emotion and Empathy in Martin Scorsese's Goodfellas. *Piazza R., Bednarek M., Rossi F. (Eds.). Telecinematic Discourse Approaches to the Language of Films and Television Series*. 2011. P. 105-123.

221. Branigan E. Projecting a Camera: Language-Games in Film Theory. Routledge, 2006. 456 p.

222. Bubel C. The linguistic construction of character relations in TV drama: Doing friendship in Sex and the City. Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultäten der Universität des Saarlandes. Saarbrücken, 2006. 294 p.

223. Brinck I. The Role of Intersubjectivity in the Development of Intentional Communication. *J. Zlatev, T. P. Racine, Ch. Sinha, E. Itkonen. The Shared Mind: Perspectives on Intersubjectivity*. Amsterdam: John Benjamins Publ., 2008. P. 115-140.

224. Burr V. An Introduction to Social Constructionism. London: Sage, 1995. 198 p.

225. Campos J. J. Toward a new understanding of emotions and their development. *Emotions, Cognition, and Behavior*. New York: Cambridge University Press, 1984. P. 229-263.

226. Carretero M., Carmen M. A., Ángeles M. M. Hope this helps: An analysis of Expressive Speech Acts in online task-oriented interaction by university students. *Romero Trillo, J. (ed). Yearbook of Corpus Linguistics and Pragmatics 2014: New Empirical and Theoretical Paradigms*. 2014. Vol. 2. Switzerland: Springer. P. 261-290.

227. Carroll N. Film, Emotion, and Genre. *Plantinga C., Smith G. M. (Eds.). Passionate View: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1999. P. 21-47.

228. Carston R. Linguistic Meaning, Communicated Meaning and Cognitive Pragmatics. *Mind and Language*. 2002. Vol.17, No.1-2. P. 127-148.

229. Casasanto D., Dijkstra K. Motor action and emotional. *Cognition*. 2010. Vol. 115. No.1. P. 179-185.
230. Chatman S. Review of Narration in the Fiction Film. *Wide Angle*. 1986. V. 8. No.3-4. P. 139-141.
231. Chatman S. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film [Text]. Ithaka, London: Cornell University Press, 1980. 277 p.
232. Chovanec J. Humour in quasi-conversations: Constructing fun in online sports journalism. *Dynel M. (ed.) The Pragmatics of Humour across Discourse Domains*. Amsterdam: John Benjanmin Publishing, 2011. P. 243-264.
233. Christie Ch. A multimodal analysis of the metonymic indexing of power relations in novel and film. *Multimodal epistemologies: Towards an integrated framework*. Maiorani A., Christie Ch. (Eds.). New York, London: Routledge, 2014. P. 111-130.
234. Chrzanowska-Kluczevska E. Corporeal imagination in the reception of verbal and visual artworks. *Chrzanowska-Kluczevska E., Vorobyova O. (Eds.). Language – Literature – the Arts: A Cognitive-Semiotic Interface*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2017. 326 p.
235. Cohen A. Music as a source of emotion in film. *Sloboda J. A., Juslin P. N. (Eds.). Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press, 2011. P. 249-272.
236. Clark H. H. Using language. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 432 p.
237. Cook N. Analysing musical multimedia. New York: Oxford University Press, 1998. 290 p.
238. Croft W. The Role of Domains incc the Interpretation of Metaphors and Metonymies. *Cognitive Linguistics: Basic Readings / D. Geeraerts (ed.)*. New York: Mouton de Gruyter, 2006. P. 269-303.
239. Damasio A. Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain. New York: Harcourt, 1994. 312 p.

240. Damasio A. Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain. New York, NY: Harcourt, 2003. 368 p.
241. Deleuz G. Cinema 2: The Time Image. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985/1989. 356 c.
242. Dewaele J.-M. Thirty shades of offensiveness: L1 and LX English users' understanding, perception and self-reported use of negative emotion-laden words. *Journal of Pragmatics*. 2016. V. 94. P. 112-127.
243. Dewey J. The Theory of Emotion. The Significance of Emotions. URL: https://brocku.ca/MeadProject/Dewey/Dewey_1895.html.
244. Dijk T. A. van. Discourse as Structure and Process. London: Sage, 1997. 356 p.
245. Dijk T. A. van. Society and Discourse. How Social Contexts Influence Text and Talk. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 287 p.
246. Djonov E., Zhao S. Advancing Multimodal and Critical Discourse Studies. Interdisciplinary Research Inspired by Theo Van Leeuwen's Social Semiotics / Edited by Sumin Zhao, Djonov E., Björkvall A., Boeriis M.. London: Routledge, 2019. 220 p.
247. Downing A., Caro M. E. Interjections and emotions: The case of gosh. *Emotion in Discourse: Mackenzie L., Alba-Juez L. (eds.)*. Amsterdam: John Benjamins, 2019. 397 p. URL: <https://doi.org/10.1075/pbns.302>.
248. Drosdowska W. Multimodal construction of fear in a TV series – American Horror Story: Cult – Verbal and visual mode. *Agnieszka Libura (Ed.). Language. Mind. Culture. Society*. 2019. No. 3. P. 60-84.
249. Duranti A. The audience as co-author: An introduction. 1986. Text 6. P. 239-247.
250. Dynel M. Stranger than Fiction? A Few Methodological Notes on Linguistic Research in Film Discourse. *Brno Studies in English*. 2011. V. 37. No.1. P. 41-61.
251. Eco U. Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message. *Working Papers in Cultural Studies*. 1972. No. 2. P. 103-121.

252. Esslin M. The Field of Drama. How the signs of drama create meaning on stage and screen. London & New York: Methuen, 1987. 178 p.
253. Fairclough N. Language and Power. London: Longman, 1989. 259 p.
254. Farnsworth P. R. The Social Psychology of Music. Ames, Iowa: The Iowa University Press, 1969. 298 p.
255. Fauconnier G., Turner M. Conceptual Integration Networks. *Cognitive Science*, 1998. V.22. No. 2. P. 133-187.
256. Fauconnier G., Turner M. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. New York: Basic Books, 2003. 464 p.
257. Feng D., O'Halloran K. Representing emotion in visual images: A social semiotic approach. *Journal of Pragmatics*. 2012. V.44. P. 2067-2084.
258. Feng D., O'Halloran K. L. The Multimodal Representation of Emotion in Film: Integrating Cognitive and Semiotic Approaches. *Semiotica*. 2013. V.197. P. 79-100. doi: 10.1515/sem-2013-0082
259. Foolen A. Expressives. *The Routledge Handbook of Semantics*. Leon de Stadler and Christoph Eyrych (eds.). London and New York: Routledge, 2016. P. 473-490.
260. Foolen A. Quo vadis pragmatics? From adaptation to participatory sense-making. *Journal of Pragmatics*. 2019. V. 145. P. 39-46.
261. Foolen A. The Relevance of Emotion for Language and Linguistics. Foolen A., Lüdtke U., Racine Timothy P., Zlatev J. (eds.). *Moving Ourselves, Moving Others: Motion and Emotion in Intersubjectivity, Consciousness and Language*. Amsterdam: John Benjamins, 2012. P. 347-368.
262. Forceville Ch., Urios-Aparisi E. Multimodal metaphor. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009. 470 p.
263. Forcevilles Ch. Non-Verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework: Agendas for Research. *Forcevilles Ch., Urios-Aparisi E. (eds.). Multimodal Metaphor*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2009. P. 19-42. [Applications of Cognitive Linguistics: Vol. 11]

264. Frijda N. H. The emotions (Studies in Emotion and Social Interaction). Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 560 p.
265. Frijda N. H. The Laws of Emotions. New York and London: Routledge, 2007. P. 3-25.
266. Fryer D. L. Engagement in Medical Research Discourse. A Multisemiotic Discourse-Semantic Study of Dialogic Positioning. Doctoral thesis. Göteborgs universitet. 2019.
267. Fusaroli R., Demuru P., Borghi A. The intersubjectivity of Embodiment. *Journal of Cognitive Semiotics*. 2012. Vol. 4, № 1. P. 1-5.
268. Gaut B. Identification and Emotion in Narrative Film. C. Plantinga and G. M. Smith. *Passionate View: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press. 1999. P. 200-216.
269. Gaut B. Film authorship and collaboration. R. Allen & M. Smith (Eds.). *Film theory and philosophy* London: Oxford University Press. 1997. P. 149-172.
270. Gergen K. Constructionist dialogue and the vicissitudes of the political I. Velody, R. Williams (eds.). *The Politics of Constructionism*. London: Sage Publication Ltd, 1998. P. 33-48.
271. Giora R. Happy New War – The role of salient meanings and salience-based interpretations in processing utterances. Hans-Jörg Schmid (Ed.) *Cognitive pragmatics*. Berlin: Mouton De Gruiter, 2012. P. 233-260.
272. Gorbman Cl. Narrative Film Music. *Yale French Studies*. 1980. No. 60. P. 183-203. doi: 10.2307/2930011
273. Gorbman Cl. Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington: Indiana University Press & London BFI Publishing, 1987. 190 p.
274. Górska E. Understanding Abstract Concepts across Modes in Multimodal Discourse: A Cognitive Linguistic Approach. London, Routledge, 2020. 116 p.
275. Grice H. P. Logic and Conversation *Pragmatics: A Reader* [ed. S. Davis]. New York; Oxford: Oxford University Press, 1991. P. 305-315.
276. Grice P. Intention and Uncertainty. *Proceedings of the British*

Academy. 1971. Vol. 58. Pp. 263-279.

277. Grodal T. Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film. *Carl Platingo and Greg M. Smith. Passionate View: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1999. P. 127-145.

278. Gunning T. D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. University of Illinois Press, 1993. 328 p.

279. Gussens L. Metaphtonymy: the interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action. *Cognitive Linguistics*. 1990. V.1. N0. 3. P. 323-340. DOI: <https://doi.org/10.1515/cogl.1990.1.3.323>

280. Halliday M. A. K. Language as Social Semiotic: The social interpretation of language and meaning. London: Edward Arnold, 1978. 256 p.

281. Hanich J. Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear. New York: Routledge, 2012. 302 p.

282. Hanich J. Dis/liking disgust: the revulsion experience at the movies. *New Review of Film and Television Studies*. 2009. Vol. 7. No. 3. September 2009, P. 293-309.

283. Harre R. M. (Ed.). The social construction of emotions. Oxford, England: Basil Blackwell, 1986. 316 p.

284. Harre R., Gillett G. The Discursive mind. London: Sage, 1994. 196 p.

285. Hochschild A. R. The managed heart. Berkeley: University of California Press, 1983. 352 p.

286. Hopearuoho A., Ventola E. Multisemiotic Marketing and Advertising: Globalization versus Localization and the Media. *Ventola E., Guijarro A. J. M. (Eds.) The World Told and the World Shown. Multisemiotic Issues*. London: Palgrave Macmillan, 2009. P. 183-206.

287. Horton W. Shared knowledge, mutual understanding and meaning negotiation. *Hans-Jörg Schmid (Ed.) Cognitive pragmatics*. Mouton De Gruiter, 2012. P. 375-404.

288. Husserl E. Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book: General Introduction to a Pure

Phenomenology. The Hague, Boston, Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers, 1983. 400 p.

289. Izard C. E. The Psychology of Emotions. New York: Plenum, 1991. 453 p.

290. Jakobson R. Shifters and Verbal Categories. *Language*. Cambridge: Harvard University Russian Language Project, 1990. P. 386-392.

291. Janney R.W., Arndt H. Intracultural tact versus intercultural tact. *Watts R., Ide S., Ehlich K. (eds). Politeness in Language*. Berlin / New York: Mouton de Gruyter 1992. P. 2-42.

292. Jones D. Moral psychology: The depths of disgust. *Nature*. 2007. V. 447, No. 7146. 768 p.

293. Juslin P. N. Music and Emotion: Seven Questions, Seven Answers. *Music and the mind: Essays in honour of John Sloboda* / [ed] Deliege I., Davidson J. New York: Oxford University Press, 2011. P. 113-135.

294. Kappelhoff H., Bakels J.-H. Audiovisuelle Affekte – die Emotionstheorie des Films im Spannungsfeld von früher Filmtheorie, Kognitionstheorie und Medienästhetik. *H. Kappelhoff, J.-H. Bakels, H. Lehmann, Ch. Schmitt (Eds.). Emotionen: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin, 2020. P. 445-451.

295. Kendal T. Introduction: Tarrying with Disgust. *Film-Philosophy*. 2011. V. 15. No. 2. P.1-10

296. Koch H. A playwright looks at the «filmwright». *The film studies reader*. Hollows J., Hutchings P., Jancovich M. (eds.). London: Arnold, 2000. P. 55-58.

297. Konijn E.A. Acting Emotions. Shaping Emotions On Stage / translated by Barbara Leach and David Chambers. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000. 209 p.

298. Kövecses Z. Metaphor and Emotion. New York, Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 45 p.

299. Kövecses Z. *Metaphor. A Practical Introduction*. New York: Oxford University Press, 2002. 285 p.
300. Kozloff S. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2000. 332 p.
301. Kracauer S. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press, 2004. 432 p.
302. Kress G. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London: Routledge, 2010. 212 p.
303. Kress G., Jewitt C., Ogborn J., Tsatsarelis C. *Multimodal Teaching and Learning The Rhetorics of the Science Classroom*. London and New York: CONTINUUM, 2001. 188 p.
304. Kress G., Leewun T. van. *Multimodal discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold, 2001. 142 p.
305. Kress G., Leewun T. van. *Reading Images. The Grammar Of Visual Design*. London, New York: Routledge, 1996. 291 p.
306. Krysanova T. A. *Cinema. Англо-український тематичний словник* / ред. Є. І. Гороть. Луцьк, 2015. С. 165–168. (ISBN 978-617-7272-19-8)
307. Krysanova T. A. Cinematic discourse as a polycoded and multimodal phenomenon. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. Серія «Філологія. Педагогіка». 2017. № 9. С. 14 –17.
308. Krysanova T. A. *Multimodal Character of Cinematic Emotions. Ukraine – Canada: Modern Scientific Studies: collective monograph (in three books)*. (Eds.) V. Bialyk, L. Gusak, A. Khudolii. Lutsk: Vezha-Druk. 2018. Book 3. P. 77–85. (ISBN 978-966-940-167-0)
309. Krysanova T. A. The construction of emotion meaning in cinematic discourse (using source material from the film *Bitter Harvest*) // *Ukraine – Canada. The Materials of the First International Scholarly and Practical Congress on Canadian Studies* (June 21–24, 2018). Луцьк, 2018. P. 210–213.

310. Krysanova T. Constructing negative emotions in cinematic discourse: a cognitive-pragmatic perspective. *Cognition, Communication, Discourse*. 2019. No. 19. P. 55-77.

311. Krysanova T. Music in construing cinematic emotions: intersemiotic aspect. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2019. VII (56). Issue 190. P. 28-31.

312. Krysanova T. Multimodal Construction of Fear in Film. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2019. VII (59). Issue 195. P. 34-38.

313. Krysanova T. A. The multimodal representation of sadness and disgust in cinematic discourse // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : тези доп. XIX наук. конф. з міжнар. участю (7 лютого 2020 р.) Харків, 2020. С. 69–70.

314. Laclau E., Mouffe C. Hegemony in Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics. London: Verso, 1985. 198 p.

315. Laine T. Shame and Desire: Emotion, Intersubjectivity, Desire. Brussels: Peter Lang, 2007. 154 p.

316. Lakoff G. Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind. Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 1987. 614 p.

317. Lakoff G., Johnson M. Metaphors we live by. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 242 p.

318. Lavina F. S., Valent V. (Eds.). From Sensation to Synaesthesia in Film and New Media. Cambridge Scholars Publ. 2019. 264 p.

319. Lagnacker R. Discourse in Cognitive Grammar. *Cognitive Linguistics*. 2001. Vol.12. No.2. P. 143-188.

320. Lipscomb S. D., Tolchinsky D. E. The role of music communication in cinema. Miell D., MacDonald, R., Hargreaves D. J. (Eds.). *Musical communication*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2005. P. 383-404.

321. Leeuwen T. van. Introducing Social Semiotics. London. Routledge, 2006. 301 p.

322. Lemerise E. A., Dodge K. A. The development of anger and hostile interactions. *Lewis M., Haviland-Jones J. M., Barrett L. F. (Eds.). Handbook of emotion*. The Guilford Press, 2008. P. 730-741.

323. Lemke J. L. Multiplying Meaning: Visual and Verbal Semiotics in Scientific Text. *Martin J. R., Veel R (Eds.). Reading Science: Critical and Functional Perspectives on Discourses of Science*. London: Routledge, 1998. P. 87-113.

324. Lewis M., Saarni C. Culture of emotions. *The Socialisation of Emotions*. New York, London: Plenum Press, 1985. P. 1-20.

325. Livingston P. Cinematic authorship. *Film theory and philosophy* / ed. by R. Allen, M. Smith. Oxford: Oxford University Press, 1997. P. 132-148.

326. Lutz C. Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory. Chicago: Chicago University Press, 1988. 273 p.

327. Lüdtke U.M. Introduction: From logos to dialogue. *U. Lüdtke (ed.) Emotion in Language*. Amsterdam: John Benjamins, 2015. P. vii—xi.

328. Maiorani A. Developing the Metafunctional Framework for Analysing Multimodal Hypertextual Identity Construction. *Ventola E., Guijarro A. J. M. (Eds.) The World Told and the World Shown. Multisemiotic Issues*, 2009. P. 220-244.

329. Martin J. R. Innocence: realization, instantiation and individuation in a Botswanan town. *Questioning linguistics*. Edited by A. Mahboob and N. K. Knight. Newcastle: Cambridge Scholars, 2008. P. 32-76.

330. Marks L. U. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham and London: Duke University Press, 2000. 298 p.

331. Marx K. Silences as a linguistic strategy. Remarks on the role of the unsaid in romantic relationships on the internet. *Lüdtke U. (ed.) Emotion in Language*. Amsterdam: John Benjamins, 2015. Pp. 325-339.

332. Matthiessen Ch. M. I. M. Multisemiosis and Context-Based Register Typology: Registerial Variation in the Complementarity of Semiotic Systems.

Ventola E., Guijarro A.J.M. (Eds.). *The world shown and the world told*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. P. 11-38.

333. McDougall W. *Psycho-analysis and Social Psychology*. New York: Psychology Press, 2015. 220 p.

334. Medieval Theories of the Emotions. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2018. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/medieval-emotions/>

335. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge, 2013. 696 p.

336. Metz Ch. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: Chicago Press, 1991. 267 p.

337. Molina S., Belmonde I. The Construction of Meaning in Multimodal discourse. A Digital Story as a Case Study. *Romano M., Porto M.D. (Eds.). Exploring Discourse Strategies in Social and Cognitive Interaction: Multimodal and Cross-linguistic Perspectives*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2016. P. 111-135.

338. Morris Ch. *Writings on the general theory of signs*. The Hague, Paris: Mouton, 1971. 486 p.

339. Moscovici S. Notes towards a description of social representation. *European Journal of Social Psychology*. 1988. V. 18. P. 211-250.

340. Nannicelli T. What Is a Screenplay? *Carroll N., Di Summa-Knoop, Laura T., Loht Sh. (Eds.). The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures*. New York: Palgrave Macmillan, 2019. P. 215-234.

341. Niemeier S. Nonverbal expressions of emotions in a business negotiation. *The Language of Emotions*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 1997. P. 277-306.

342. Niemeier S. Dirven R. *The Language of Emotions: Conceptualization, Expression, and Theoretical Foundation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. 361 p.

343. Nørgaard N. *Multimodal Stylistics of the Novel: More than Words*. New York: Routledge, 2018. 358 p.

344. Norris S. *Analyzing Multimodal Interaction: a Methodological Framework*. London and New York: Routledge, 2004. 192 p.
345. Oakley T., Hougaard A. *Mental Spaces in Discourse and Interaction*. Amsterdam: John Benjamins, 2008. 262 p. doi: 10.1075/pbns.170
346. Oakley T., Tobin V. Attention, Blending, and Suspense in Classic and Experimental Film. *Schneider R., Hartner M. (Eds.). Blending and the Study of Narrative*. Berlin: Mouton de Gruyter. 2012. P. 57-83.
347. Oatley K. Emotions. *Wilson R. A Keil F. C (Eds.). The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*. Cambridge: MIT Press, 1999. 1097 p.
348. Oatley K., Johson-Laird P. Towards a cognitive theory of emotions. *Cognition and Emotion*. 1987. Vol. 1. P. 29-50.
349. O'Halloran K. L. Multimodal Analysis and Digital Technology. *Baldry, A. Montagna, E. (Eds.). Interdisciplinary Perspectives on Multimodality: Theory and Practice*. Campobasso: Palladino. 2011. P. 21-34.
350. O'Halloran K., Fei V. Sequential Visual Discourse Frames. *Ventola E., Guijarro A. J. M. (Eds.) The World Told and the World Shown. Multisemiotic Issues*. 2009. P. 139-156.
351. Ortony A., Turner J. T. What's Basic About Basic Emotions? *Psychological Review*. 1990. Vol. 97, No 3. P. 315-331.
352. Ojamaa M., Torop P. Transmediality of cultural autocommunication. *International Journal of Cultural Studies*. 2015. Vol. 18. No 1. P. 61-78. doi.org/10.1177/1367877914528119
353. O'Toole M. *The Language of Displayed Art*. London, New York: Routledge. 2011. 296 p.
354. Pasynok V., Samokhina V. Tarasova S. A discourse identity of the fool-wisecracker in the carnival space of the USA and Great Britain. *Cognition, communication, discourse*. 2019. Vol. 18. P. 74-86. URL: <https://periodicals.karazin.ua/cognitiondiscourse>

355. Peretz I. Towards a neurobiology of musical emotions. *Sloboda, J. A., Juslin, P. N. Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. New York: Oxford University Press. 2011. P. 99-126.

356. Persson P. Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Imagery. Cambridge: Cambridge University Press. 2003. 281 p.

357. Plantinga C. Disgusted at the movies. *Film Studies*. 2006. No 8. P. 81-92.

358. Plantinga C. Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience. Berkeley: University of California Press. 2009. 296 p.

359. Plantinga C. The Scene of Empathy and the Human Face on Film. *Plantinga, Carl and Smith, Greg M. (Eds.). Passionate View: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press. 1999. P. 239-255.

360. Plutchik R. A general psychoevolutionary theory of emotion. *Plutchik R., Kellerman H. (Eds.). Emotion: Theory, research and experience. Theories of emotion*. New York: Academic Press. 1980. P. 3-33.

361. Plutchik R., Kellerman H. Emotion Theory, research, and experience Vol. 1. Theories of emotion. New York, London: Academic Press, 1980. 390 p.

362. Pryhodko A. Category of evaluation as the object of linguistics: prospects of communication aspects of study. *Odessa Linguistic Journal*. 2018. No 11. P. 64-70.

363. Porto M. D., Romano M. Conceptual Integration in Natural Oral Narratives. *Actes des Journées D'étude «Narratology and the New Social Dimension of Narrative»*. 2010. URL: <http://narratologie.ehess.fr/index.php?681>

364. Potts C. The centrality of expressive indices. *Theoretical Linguistics*. 2007. No 33. Vol.2. P. 255-268.

365. Potts C. The expressive dimension. *Theoretical Linguistics*. 2007. No 33. Vol. 2. P. 165-198.

366. Prince S. The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies. *Film Quarterly*. 1993. Vol. 47. № 1. P. 16-28.

367. Rapaport D. Psychoanalysis as a developmental psychology. *Perspectives in Psychological Theory: Essays in Honor of Heinz Werner*. New York: International Universities Press. 1960. P. 209-255.

368. Refaie E. What Makes Us Laugh? Verbo-Visual Humour in Newspaper Cartoons. *Ventola E., Guijarro A. J. M. (Eds.). The World Told and the World Shown. Multisemiotic Issues*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company 2009. P. 75-89.

369. Rosemarie A. Shared Movement. A Non-verbal Approach to Intersubjectivity. *S. Bender (Ed.). Movement Analysis of Interaction*. Berlin: Logos Verlag, 2010. P. 241-257.

370. Rozin, P. Fallon, A. E. A Perspective of Disgust. *Psychological Review*. 1987. No 94. Vol (1). P. 23-41.

371. Rozin P., Haidt J., McCauley C. R. Disgust. The body and soul emotion in the 21st century. *Dalgleish T., Powe, M. (Eds.). Handbook of Cognition and Emotion*. Chichester: Wiley, 1999. P. 429-446.

372. Saarni, C. Socialization of emotion. *Lewis M., Haviland-Jones J. M., Barrett L. F. Handbook of Emotions*. New York, London: The Guilford Press, 1993. P. 435-446.

373. Schachter S., Singer J. Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state. *Psychological Review*. 1962. No 69. Vol. 5. P. 379-399. URL: <https://doi.org/10.1037/h0046234>

374. Schank R. C., Abelson R. P. Scripts, plans, goals, and understanding: An inquiry into human knowledge structures. Hillsdale: Erlbaum, 1977. 248 p.

375. Scherer K. R., Ellgring H. Multimodal Expression of Emotion: Affect Programs or Componential Appraisal Patterns. *Emotion*. 2007. No 7. P. 158-171.

376. Schiffrin D. Approaches to discourse. Oxford: Blackwell, 1994. 470 p.

377. Schmid H.-J. Generalizing the apparently ungeneralizable. Basic ingredients of a cognitive-pragmatic approach to the construal of meaning-in-context. *Schmid H.-J. (ed.). Cognitive pragmatics. Handbooks of pragmatics*. Vol. 4. Berlin: Mouton de Gruyter. 2012. P. 3-22.

378. Schramm W. How Communication Works. *The Process and Effects of Mass Communication*. Illinois: University of Illinois Press, 1965. P. 3-26.

379. Schwarz-Friesel M. Expressive Bedeutung und E-Implikaturen – Zur Relevanz konzeptueller Bewertungen bei indirekten Sprechakten: Das Streichbarkeitskriterium und seine kognitive Realität. *Kultura Kak Tekst (Kultur als Text)*. William Rudnitzky (ed.) Moskau: SGT, 2010. P. 12-27.

380. Searle J. R. Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 1981. 187 p.

381. Seizov O., and Wildfeuer J. Introduction: Rethinking Multimodality in the Twenty-first Century. *Seizov O., Wildfeuer J. (Eds.). New Studies in Multimodality: Conceptual and Methodological Elaborations*. London: Bloomsbury Academic. 2017. P.1-13.

382. Seizov O., Wildfeuer J. *New Studies in Multimodality: Conceptual and Methodological Elaborations*. London: Bloomsbury Academic. 2017. 312 p.

383. Sellors, P. Collective authorship in film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. No 65. 2007. Pp. 263-271.

384. Shannon C. E., Weaver W. The mathematical theory of communication. Urbana: The University of Illinois Press. 1964. 125 p.

385. Short M. H. Discourse analysis and the analysis of drama. *Carter R., Simpson P. (Eds.). Language, discourse, and literature*. London: Unwin Hyman. 1989. P. 139-168.

386. Shevchenko I. Introduction. Enactive meaning-making in the discourse of theatre and film. *Cognition, Communication, Discourse*. No 19. 2019. P. 15-19.

387. Sloboda J. A., Juslin P. N. Music and Emotion: Theory and Research. New York: Oxford, University Press. 2001. 487 p.

388. Smith G. M. Film Structure and the Emotion System. Cambridge: Cambridge University Press. 2003. 222 p.

389. Smith J. *Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score*. *Passionate View: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1999. P. 146-167.

390. Solomon, Robert C. *The Philosophy of Emotions*. *Lewis M., Haviland-Jones J. M., Barrett L. F. (Eds.). Handbook of emotions*. New York, London: The Guilford Press, 2008. 847 p.

391. Sperber D., Wilson D. *Relevance: communication and cognition*. Oxford: Basil Blackwell, 1986. 279 p.

392. Stam R., Burgoyne R. Flitterman-Lewis S. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, poststructuralism, and beyond [Text]*. London: Routledge, 1992. 246 p.

393. Stern D. N. *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*, New York: Karnac Books, 1985. 352 p.

394. Stoicism. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 1996. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/stoicism/>

395. Stöckl, H. *In Between Modes. Language and Image in Printed Media*. *Eija Ventola, Cassily Charles, Martin Kaltenbacher (Ed.). Perspectives on Multimodality*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004. P. 9–30.

396. Tan E. S. *A Psychology of the Film*. *Palgrave Communications*. 2018. Vol. 4. No 82. URL: <https://doi.org/10.1057/s41599-018-0111-y>.

397. Tan E. S. *Engaged and Detached Film Viewing: Exploring Film Viewers' Emotional Action Readiness*. *Nannicelli T. Taberham P. (Eds.). Cognitive Media Theory*. New York: Routledge, 2014. P. 106-123.

398. Tan E. S. *Sentiment in Film Viewing*. *Plantingo C., Smith G. M. (Eds.). Passionate View: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1999. P. 48-64.

399. Tan S. A. *Systemic Functional Framework for the Analysis of Corporate Television Advertisements*. *Ventola E., Guijarro A. J. M. (Eds.) The*

World Told and the World Shown. Multisemiotic Issues. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2009. P. 157-182.

400. Taranenko L., Schaefer S. Prosodic Expression of Emotional-And-Pragmatic Potential of a Spoken English Proverb. *Advanced Education*. 2018. Vol. 5. P. 169-177.

401. Tomkins S. S. Affect as amplification: Some modifications in theory. *Emotion: Theory, Research, and Experience*. Vol. I. New York: Academic Press, 1980. P. 153-159.

402. Tseng C. Cohesion in Film: Tracking Film Elements. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. 176 p.

403. Tseng C., Bateman J. Revisiting Cinematic Authorship: A Multimodal Approach. *Critical Multimodal Studies of Popular Discourse*. London, New York: Routledge, 2014. P. 17-35.

404. Turner M. Multimodal Form-Meaning Pairs for Blended Classic Joint Attention. *Linguistics Vanguard*. 2017. No 3. P. 1-7. doi 10.1515 / lingvan-2016-0043.

405. Vassiliou A. Analysing Film Content: A Text-Based Approach. Surrey: University of Surrey, 2006. 195 p.

406. Verhagen A. Intersubjectivity and the architecture of the language system. Jordan Zlatev, Timothy P. Racine, Chris Sinha, Esa Itkonen. *The Shared Mind: Perspectives on Intersubjectivity*. Amsterdam: John Benjamins Publ., 2008. P. 307-331.

407. Villarejo A. Film studies. The basics. London, New York: Routledge, 2007. 172 p.

408. Vorobyova O. Virtual Narrative In Virginia Woolf's «A Simple Melody»: Cognitive And Semiotic Implications. Elżbieta Chrzanowska-Kluczevska and Olga Vorobyova (Eds.). *Language – Literature – the Arts: A Cognitive-Semiotic Interface*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017. P. 95-112.

409. Walle E. A. Campos J. J. Interpersonal Responding to Discrete Emotions: A Functionalist Approach to the Development of Affect Specificity. *Emotion Review*. 2012. Vol. 4, No. 4. P. 413-422.

410. Weinstein Becca. What Does Disgust Sound Like? *Psychology Today*. 2012. Vol. 45, No. 2. P.18-32.

411. Westley B., McLean, M. M. A Conceptual Model for Communication Research. *Journalism Quarterly*. 1957. No 34. P. 31-38.

412. Wierzbicka A. Emotional Universals. *Language Design*. 1999. No 2. P. 23-69.

413. Wildfeuer J. Film Discourse Interpretation. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis. London and New York: Routledge, 2014. 375 p.

414. Wollen P. Signs and Meaning in the Cinema. London: Palgrave Macmillan, 2013. 268 p.

415. Woodmansee M. The construction of authorship: textual appropriation in law and literature. Duke University Press: Durham and London, 1994. 472 p.

416. Yus F. Attaching Feelings and Emotions to Propositions. Some Insights on Irony and Internet Communication. *Russian Journal of Linguistics*. 2018. No 22. Vol. 1. P. 94-107.

417. Zlatev J. Intersubjectivity: What Makes us Human? Jordan Zlatev, Timothy P. Racine, Chris Sinha, Esa Itkonen. *The Shared Mind: Perspectives of Intersubjectivity*. Amsterdam: John Benjamins Publ., 2008. P. 1-14.

418. Zlatev J. The co-evolution of intersubjectivity and bodily mimesis. Jordan Zlatev, Timothy P. Racine, Chris Sinha, Esa Itkonen. *The Shared Mind: Perspectives of Intersubjectivity*. Amsterdam: John Benjamins Publ, 2008. P. 215-244.

СПИСОК ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ

419. [ЗВУЧИТ ТРЕВОЖНАЯ МУЗЫКА]: как современные композиторы заставляют нас бояться. URL: <https://knife.media/alarming-music/>
420. Кинематографические приёмы: «Голландский угол». URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article11505-priemi-gollandskij-ugol>
421. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 640 с., 96 л. ил.
422. КСКТ. Кубрякова Е. С. Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. Краткий словарь когнитивных терминов. Москва.: Изд-во МГУ, 1996. 248 с.
423. Психологическая энциклопедия. 2-е изд. / Под ред. Р. Корсини, А. Ауэрбаха. Санкт Петербург.: Питер, 2006. 1096 с.
424. Словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/>
425. Техники съёмки Стивена Спилберга / Всё о кинопроизводстве – Сними Фильм! URL: <https://snimifilm.com/post/tekhniki-semki-stivena-spilberga>
426. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (голова редколегії) та ін.; Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук (наукові редактори). Київ: Абрис, 2002. 744 с.
427. AHDEL. The American heritage dictionary of the English language. URL: <https://ahdictionary.com>
428. Aristotle's Ethics (Stanford Encyclopedia of Philosophy). URL: <http://plato.stanford.edu/entries/aristotle-ethics/>
429. BNC. British National Corpus. URL: <http://corpus.byu.edu/bnc/>
430. CD. Collins Dictionaries. URL: <http://www.collinsdictionary.com>.
431. CDO. Cambridge Dictionary Online: Free English Dictionary and Thesaurus. URL: <https://dictionary.cambridge.org>
432. CEDT. Collins English Dictionary and Thesaurus. URL: <http://www.collinsdictionary.com>.

433. CFEDT. Cambridge Free English Dictionary and Thesaurus. [URL: http://dictionary.cambridge.org](http://dictionary.cambridge.org).
434. CLD. Cambridge Learners Dictionary. [URL: http://dictionary.cambridge.org/dictionary/learner-english/](http://dictionary.cambridge.org/dictionary/learner-english/)
435. COCA. The Corpus of Contemporary American English. [URL: http://corpus.byu.edu/coca/](http://corpus.byu.edu/coca/)
436. EOLD. English Oxford Living Dictionary. [URL: http://www.oxforddictionaries.com/](http://www.oxforddictionaries.com/)
437. Expressionism / Moving Image Education. [URL: http://www.movingimageeducation.org/resources/films/the-sandman/editing/conventions/point-of-view-shot](http://www.movingimageeducation.org/resources/films/the-sandman/editing/conventions/point-of-view-shot)
438. LDCE. Longman Dictionary of Contemporary English. [URL: http://www.ldoceonline.com/dictionary](http://www.ldoceonline.com/dictionary).
439. MED. Macmillan English Dictionary. [URL: http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british](http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british).
440. Memidex. Free online dictionary/thesaurus. [URL: http://www.memidex.com](http://www.memidex.com)
441. MWDT. Merriam-Webster Dictionary and Thesaurus. [URL: http://www.merriam-webster.com](http://www.merriam-webster.com).
442. OED. Online Etymology Dictionary. [URL: http://www.etymonline.com](http://www.etymonline.com).
443. OLD. Oxford Learner's Dictionaries. [URL: http://www.oxfordlearnersdictionaries.com](http://www.oxfordlearnersdictionaries.com).
444. SD. Sensagent Dictionary. [URL: http://www.sensagent.com](http://www.sensagent.com)
445. WNWCD. Webster's New World College Dictionary. [URL: http://websters.yourdictionary.com](http://websters.yourdictionary.com).
446. WordNet Search – 3.1. [URL: http://wordnetweb.princeton.edu/perl/webwn](http://wordnetweb.princeton.edu/perl/webwn)

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

447. 17 Again. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/17-Again.html> (дата звернення: 20.05.2020).
448. 2012. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/2012.html> (дата звернення: 20.05.2020).
449. Adaptation. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Adaptation.html> (дата звернення: 20.05.2020).
450. Affliction. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Affliction.html> (дата звернення: 20.05.2020).
451. Alien 3. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Alien-3.html> (дата звернення: 20.05.2020).
452. Alien 4: Resurrection. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Alien-Resurrection.html> (дата звернення: 20.05.2020).
453. American Beauty. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/American-Beauty.html> (дата звернення: 20.05.2020).
454. Amiel J. (Director), Biderman A., Madsen, D. (Writers). *Copycat* [Motion picture]. United States: Regency Enterprises, 1995.
455. An American Werewolf In Paris. URL: http://www.horrorlair.com/scripts/american_werewolf_in_paris.html (дата звернення: 20.05.2020).
456. Analyse That. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Analyze-That.html> (дата звернення: 20.05.2020).
457. Analyse This. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Analyze-This.html> (дата звернення: 20.05.2020).
458. Anderson P. (Director), Eisner, P. (Writer). *Event Horizon* [Motion picture]. United Kingdom United States: Paramount Pictures, 1997.
459. Angel Eyes. URL: https://www.imsdb.com/scripts/Angel_Eyes.html (дата звернення: 20.05.2020).

460. Arcade. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Arcade.html> (дата звернення: 20.05.2020).

461. Arctic Blue. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Arctic-Blue.html> (дата звернення: 20.05.2020).

462. Armageddon. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Armageddon.html> (дата звернення: 20.05.2020).

463. Assassins. URL: Famous <https://www.imsdb.com/scripts/Almost-Famous.html> (дата звернення: 20.05.2020).

464. At First Sight. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/At-First-Sight.html> (дата звернення: 20.05.2020).

465. Autumn In New York. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Autumn-in-New-York.html> (дата звернення: 20.05.2020).

466. Avildsen J.G. (Director), Kamen R. M. (Writers). *The Power of One* [Motion picture]. France, Germany, Australia United States: Regency Enterprises, 1992.

467. Backdraft. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Backdraft.html> (дата звернення: 20.05.2020).

468. Basic. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Basic.html> (дата звернення: 20.05.2020).

469. Batman Forever. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Batman-Forever.html> (дата звернення: 20.05.2020).

470. Batman Returns. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Batman>Returns.html> (дата звернення: 20.05.2020).

471. Baumbach N. (Director), Baumbach N. (Writers). *Margot At The Wedding* [Motion picture]. United States: Scott Rudin, 2007.

472. Bay M. (Director), Wallace R. (Writers). *Pearl Harbor* [Motion picture]. United States: Touchstone Pictures, 2001.

473. Bean H. (Director), Bean H. (Writer). *The Believer* [Motion picture]. United States: Seven Arts Pictures, 2001.

474. Bean. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Bean.html> (дата звернення: 20.05.2020).

475. Beautiful Boy. URL: <https://www.scriptslug.com/assets/uploads/scripts/beautiful-boy-2018.pdf> (дата звернення: 20.05.2020).

476. Being Human. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Being-Human.html> (дата звернення: 20.05.2020).

477. Believer, The. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Believer,-The.html> (дата звернення: 20.05.2020).

478. Besson L (Director), Kamen R. M. (Writer). *The Fifth Element* [Motion picture]. France United States: Gaumont, 1997.

479. Big Fish. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Big-Fish.html> (дата звернення: 20.05.2020).

480. Blade: Trinity URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Blade-Trinity.html> (дата звернення: 20.05.2020).

481. Blood Work. URL: https://www.dailyscript.com/scripts/blood_work.pdf (дата звернення: 20.05.2020).

482. Blood: A Butcher's Tale. http://roteirodecinema.com.br/scripts/files/blood_a_butchers_tale.htm (дата звернення: 20.05.2020).

483. Body of Evidence. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Body-of-Evidence.html> (дата звернення: 20.05.2020).

484. Bodyguard, The. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Bodyguard.html> (дата звернення: 20.05.2020).

485. Bolt A. (Director), Bolt A., Sobel R. (Writer). *Human Nature*. [Motion picture]. United States: News and Guts Films The Wonder Collaborative, 2019.

486. Boondock Saints, The. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Boondock-Saints,-The.html> (дата звернення: 20.05.2020).

487. Braveheart. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Braveheart.html> (дата звернення: 20.05.2020).
488. Breakdown. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Breakdown.html> (дата звернення: 20.05.2020).
489. Burton T. (Director), August J. (Writer). *Big Fish* [Motion picture]. United States: Columbia Pictures, 2003.
490. Burton T. (Director), Waters D. (Writer). *Batman Returns* [Motion picture]. United States: Warner Bros, 1992.
491. Masterson P. (Director), LaManna R. (Writer). *Arctic Blue*. [Motion picture]. United States: Columbia Tri Star, Arctic Blue Inc, 1993.
492. Cable Guy. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Cable-Guy.html> (дата звернення: 20.05.2020).
493. Cameron J. (Director), Cameron J. (Writer). *Titanic* [Motion picture]. United States: Paramount Pictures, 1997.
494. Casino. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Casino.html> (дата звернення: 20.05.2020).
495. Caton-Jones M. (Director), Merrick M. (Writers). *Memphis Belle* [Motion picture]. United Kingdom United States: Enigma Productions, 1990.
496. Catwoman. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Catwoman.html> (дата звернення: 20.05.2020).
497. Cell, The. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Cell,-The.html> (дата звернення: 20.05.2020).
498. Changeling, The. URL: <https://www.imsdb.com/transcripts/Stargate-SG1-Changeling.html> (дата звернення: 20.05.2020).
499. Chappelle J. (Director), Farrands D. (Writer). *Halloween 6: The Curse of Michael Myers* [Motion picture]. United States: Miramax Films, 1995.
500. Chen J. (Director), Burnett A. (Writer). *Autumn In New York* [Motion picture]. United States: Lakeshore Entertainment Metro-Goldwyn-Mayer, 2000.
501. Chernobyl. URL: <https://www.hbo.com/chernobyl/episode-scripts> (дата звернення: 20.05.2020).

502. Cooler, The. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Cooler,-The.html> (дата звернення: 20.05.2020).

503. Coolidge M. (Director), Willingham C. (Writers). *Rambling Rose* [Motion picture]. United States: Carolco Pictures, Midnight Sun Pictures, 1991.

504. Copycat. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Copycat.html> (дата звернення: 20.05.2020).

505. Craven W. (Director), Gray P. (Writer). *Music of the Heart* [Motion picture]. United States: Miramax Films, 1999.

506. Crime Spree. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Crime-Spree.html> (дата звернення: 20.05.2020).

507. Cronenberg D. (Director), Knight S. (Writer). *Eastern Promises* [Motion picture]. United Kingdom, Canada United States: BBC Films, 2007.

508. Crow Salvation, The. <https://www.imsdb.com/scripts/Crow-Salvation,-The.html> (дата звернення: 20.05.2020).

509. Crowe C. (Director), Crowe C. (Writer). *Almost Famous*. [Motion picture]. United States: Columbia Pictures, 2000.

510. Darabont F. (Director), Darabont F (Writers). *The Shawshank Redemption* [Motion picture]. United States. Castle Rock Entertainment, 1994.

511. Dark Year, The. URL: <https://the100writers.tumblr.com/post/176284425518/from-script-to-screen-the-dark-year> (дата звернення: 20.05.2020).

512. De Laurentiis D. (Director), Mirman B. (Writer). *Body of Evidence* [Motion picture]. United States: Dino De Laurentiis Communications, 1993.

513. Death to Smoochy. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Death-to-Smoochy.html> (дата звернення: 20.05.2020).

514. Deep Rising. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Deep-Rising.html> (дата звернення: 20.05.2020).

515. Demme J. (Director), Tally T. (Writers). *The Silence Of The Lambs* [Motion picture]. United States: Strong Productions, 1991.

516. *Departed, The*. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Departed,-The.html> (дата звернення :20.05.2020).

517. *Detroit Rock City*. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Detroit-Rock-City.html> (дата звернення :20.05.2020).

518. DeVito D. (Director), Resnick A. (Writer). *Death to Smoochy* [Motion picture]. United States United Kingdom: Film 4 Productions Andrew Lazar's Mad Chance Productions, 2002.

519. Donaldson R. (Director), Self D. (Writers). *Thirteen Days* [Motion picture]. United States: Beacon Pictures, 2000.

520. Donner R. (Director), Helgeland W. Helgeland, B (Writers). *Assassins*. [Motion picture]. United States: Warner Bros, 1995.

521. *Donnie Brasco*. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Donnie-Brasco.html> (дата звернення: 20.05.2020).

522. *Doors, The*. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Doors,-The.html> (дата звернення: 20.05.2020).

523. Duffy T. (Director), Duffy T. (Writer). *Boondock Saints* [Motion picture]. United States: Franchise Pictures, 1999.

524. *Eastern Promises*. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Eastern-Promises.html> (дата звернення: 20.05.2020).

525. Eastwood C. (Director), Helgeland B. (Writer). *Blood Work* [Motion picture]. United States: Malpaso Productions, 2002.

526. Eastwood C. (Director), Straczynski J. M. (Writer). *The Changeling* [Motion picture]. United States: Imagine Entertainment Malpaso Productions, 2008.

527. Emmerich R. (Director), Kloser H. Emmerich R. (Writers). *2012*. [Motion picture]. United States: Centropolis Entertainment, 2009.

528. *English Patient, The*. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/English-Patient,-The.html> (дата звернення: 20.05.2020).

529. Ephron N. (Director), Ephron N., Arch J., Ward D.S. (Writers). *Sleepless in Seattle* [Motion picture]. United States: Gary Foster, 1993.

530. Erin Brockovich. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Erin-Brockovich.html> (дата звернення: 20.05.2020).

531. Event Horizon. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Event-Horizon.html> (дата звернення: 20.05.2020).

532. Fatal Instinct. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Fatal-Instinct.html> (дата звернення: 20.05.2020).

533. Fifteen Minutes. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/15-Minutes.html> (дата звернення: 20.05.2020).

534. Fifth Element. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Fifth-Element-The.html> (дата звернення: 20.05.2020).

535. Fincher D. (Director), Giler D. (Writer). *Alien 3* [Motion picture]. United States. 20th Century Fox Brandywine Productions, 1992.

536. Fincher D. (Director), Koepp D. (Writers). *Panic Room* [Motion picture]. United States: Touchstone Pictures, 2002.

537. Forrest Gump. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Forrest-Gump.html> (дата звернення: 20.05.2020).

538. Forsyth B. (Director), Forsyth B. (Writer). *Being Human* [Motion picture]. United Kingdom Japan: Enigma Productions, Fujisankei British Sky Broadcasting, NatWest Ventures, 1994.

539. Fracture. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Fracture.html> (дата звернення: 20.05.2020).

540. From Dusk Till Dawn. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/From-Dusk-Till-Dawn.html> (дата звернення: 20.05.2020).

541. Ghost World. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Ghost-World.html> (дата звернення: 20.05.2020).

542. Ghost. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Ghost.html> (дата звернення: 20.05.2020).

543. Gibson M. (Director), Wallace R. (Writer). *Braveheart* [Motion picture]. United States: Icon Productions, 1995.

544. Gordon D. (Director), Fox E., Cooper A., Collage B. (Writers). *New York Minute* [Motion picture]. United States: Di Novi Pictures, Dualstar Productions, 2004.

545. Gothika. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Gothika.html> (дата звернення: 20.05.2020).

546. Goyer D. S. (Director), Goyer D. S. (Writer). *Blade: Trinity* [Motion picture]. United States: New Line Cinema Marvel Enterprises, 2004.

547. Groeningen, F. van (Director), Daves, L., Groeningen, F. van. (Writers). (2018). *Beautiful Boy* [Motion picture]. United States: Plan B Entertainment.

548. Groundhog Day. URL: Retrieved from <https://www.imsdb.com/scripts/Groundhog-Day.html> (дата звернення: 20.05.2020).

549. Grudge, The URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Grudge,-The.html> (дата звернення: 20.05.2020).

550. Gunn J. (Director), Gunn J (Writers). *Slither* [Motion picture]. United States: Brightlight Pictures, 2006.

551. Halloween 6: The Curse of Michael Myers. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Halloween-The-Curse-of-Michael-Myers.html> (дата звернення: 20.05.2020).

552. Hellraiser III: Hell on Earth. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Hellraiser-3-Hell-on-Earth.html> (дата звернення: 20.05.2020).

553. Hellraiser: Bloodline. URL: <https://www.imsdb.com/transcripts/Stargate-SG1-Bloodlines.html> (дата звернення: 20.05.2020).

554. Herzfeld J. (Director), Herzfeld J. (Writer). *Fifteen Minutes* [Motion picture]. United States, Germany: TriBeCa Productions, New Redemption Pictures, 2001.

555. Hickox A. (Director), Atkins P. (Writer). *Hellraiser III: Hell on Earth*. [Motion picture]. United States: Dimension Films, 1992.

556. Highlander 3. URL: https://www.scripts.com/script/highlander_iii%3A_the_sorcerer_664 (дата звернення: 20.05.2020).

557. Hoblit G. (Director), Pyne D. (Writer). *Fracture* [Motion picture]. United States, Germany: Glenn Gers Production company, Castle Rock Entertainment, 2007.

558. Horse Whisperer. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Horse-Whisperer,-The.html> (дата звернення: 20.05.2020).

559. Hostage. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Hostage.html> (дата звернення: 20.05.2020).

560. House of the Damned. URL: <https://thescriptlab.com/script-library/houseofthedamned-pdf/> (дата звернення: 20.05.2020).

561. Howard R. (Director), Widen G. (Writer). *Backdraft* [Motion picture]. Imagine Films Entertainment, 1991.

562. Human Nature. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Human-Nature.html> (дата звернення: 20.05.2020).

563. Indiana Jones and the Monkey King. URL: http://web.archive.org/web/20010306195243/http://www.kino.orc.ru/continue/INDIANA_JONES_4_2.html (дата звернення: 20.05.2020).

564. Jacket, The. URL: <https://www.imsdb.com/transcripts/Seinfeld-The-Jacket>. (дата звернення: 20.05.2020).

565. Jackson M. (Director), Kasdan L (Writer). *The Bodyguard* [Motion picture]. United States: Tig Productions Kasdan Pictures, 1992.

566. Jackson P. (Director), Creelman J. Rose R. (Writers). *King Kong* [Motion picture]. New Zealand, United States: WingNut Films, 2005.

567. Jacob's Ladder. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Jacob's-Ladder.html> (дата звернення: 20.05.2020).

568. Jacobs G. (Director), Gangemi S., Katz S. A. (Writers). *Wind Chill* [Motion picture]. United Kingdom, United States: TriStar Pictures, 2007.

569. Jenkins T. (Director), Jenkins T. (Writers). *The Savages* [Motion picture]. United States: This is that Productions, 2007.

570. Jeunet L.-P. (Director), Whedon J. (Writer). *Alien 4 Resurrection* [Motion picture]. United States: 20th Century Fox, 1997.

571. JFK. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/JFK.html> (дата звернення: 20.05.2020).

572. Jimmy and Judy. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Jimmy-and-Judy.html> (дата звернення: 20.05.2020).

573. Jones D. (Director), Ripley B. (Writers). *Source Code* [Motion picture]. United States: The Mark Gordon Company, 2011.

574. Jonze S. (Director), Kaufman C., Kaufman D. (Writers). *Adaptation* [Motion picture]. United States: Columbia Pictures, 2002.

575. Jurassic Park. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Jurassic-Park.html> (дата звернення: 20.05.2020).

576. Kassovitz M. (Director), Gutierrez S. (Writer). *Gothika* [Motion picture]. Columbia Pictures Dark Castle Entertainment, 2003.

577. Kill Bill. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Kill-Bill-Volume-1--2.html> (дата звернення: 20.05.2020).

578. King Kong. URL: Retrieved from <https://www.imsdb.com/scripts/King-Kong.html> (дата звернення: 20.05.2020).

579. Kramer W. (Director), Kramer W. Hannah F. (Writers). *The Cooler* [Motion picture]. United States: Furst Films Pierce-Williams Entertainment, 2023.

580. Last Action Hero. URL: http://www.script-orama.com/movie_scripts/l/last-action-hero-script-transcript.html (дата звернення: 20.05.2020).

581. Last Of The Mohicans. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Last-of-the-Mohicans,-The.html> (дата звернення: 20.05.2020).

582. Legionnaire. URL: <https://www.raindance.org/scripts/old-library/Legionnaire.pdf>

583. Life As A House. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Life-As-A-House.html> (дата звернення: 20.05.2020).

584. Little Men URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Little-Men.html> (дата звернення: 20.05.2020).

585. Luhrmann B. (Director), Luhrmann B., Pearce C. (Writers). *The Great Gatsby* [Motion picture]. United States: Village Roadshow Pictures, 2013.

586. Lyne A. (Director), Rubin B. J. (Writer). *Jacob's Ladder* [Motion picture]. United States: Carolco Pictures, 1990.

587. MacDonald P. (Director), Lettich S., Morrison R., van Damme J.-C. (Writers). *Legionnaire* [Motion picture]. United States: Edward R. Pressman Film Enterprises, 1998.

588. Mandoki L. (Director), Di Pego G. (Writer). *Angel Eyes*. United States: Morgan Creek Franchise Pictures, 2001.

589. Mann M. (Director), Mann M. (Writer). *Last Of The Mohicans* [Motion picture]. United States: Christopher Crow Production Company, Morgan Creek Productions, 1992.

590. Margot At The Wedding. <https://www.imsdb.com/scripts/Margot-at-the-Wedding.html> (дата звернення: 20.05.2020).

591. Maybury J. (Director), Tadjedin M. (Writer). *The Jacket* [Motion picture]. United States: Mandalay Pictures, 2005.

592. McTiernan J. (Director), Black S., Arnott D. (Writers). *Last Action Hero* [Motion picture]. United States: Columbia Pictures, 1993.

593. McTiernan, J. (Director), Vanderbilt, J. (Writer). (2003). *Basic* [Motion picture]. United States, Germany: Phoenix Pictures Intermedia Films.

594. Memphis Belle. URL: https://www.dailyscript.com/scripts/Memphis_Belle.pdf (дата звернення: 20.05.2020).

595. Mendes S. (Director), Ball A. (Writer). *American Beauty* [Motion picture]. United States: Cohen Company, 1999.

596. Minghella A. (Director), Minghella A. (Writer). *The English Patient* [Motion picture]. United States, United Kingdom: Tiger Moth Productions, 1996.

597. Mirman B. (Director), Mirman B. (Writer). *Crime Spree* [Motion picture]. Canada, United Kingdom: GFT Entertainment, Studio Eight Productions, Vision View Entertainment, 2003.

598. Mitchell M. (Director), Kruger A. Kruger T. (Writers). *Paranormal Activity* [Motion picture]. United States: Cross Shadow Productions, 2009.

599. Moebius. URL: <https://www.imsdb.com/transcripts/Stargate-SG1-Moebius-Part-1.html> (дата звернення: 20.05.2020).

600. Morahan A. (Director), Ohl, P. Manzor R. (Writers). *Highlander 3* [Motion picture]. United Kingdom, Canada, France: Brad Mirman Production Company, Highlander Productions Limited. 1995.

601. Mostow J. (Director), Mostow J. (Writer). *Breakdown* [Motion picture]. United States: Sam Montgomery Production Company, 1997.

602. Music of the Heart. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Music-of-the-Heart.html> (дата звернення: 20.05.2020).

603. New York Minute. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/New-York-Minute.html> (дата звернення: 20.05.2020).

604. Newell M. (Director), Attanasio P. (Writer). *Donnie Brasco* [Motion picture]. United States: Mandalay Entertainment Baltimore Pictures, 1997.

605. Ocean's Twelve. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Ocean's-Twelve.html> (дата звернення: 20.05.2020).

606. Only You. URL: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/o/only-you-script-transcript-tomei.html (дата звернення: 20.05.2020).

607. Panic Room. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Panic-Room.html> (дата звернення: 20.05.2020).

608. Paranormal Activity. URL: https://www.scribbr.com/script/paranormal_activity_247 (дата звернення: 20.05.2020).
609. Pearl Harbor. URL: [https://www.imsdb.com/scripts/Pearl Harbor.html](https://www.imsdb.com/scripts/Pearl_Harbor.html) (дата звернення: 20.05.2020).
610. Pianist, The. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Pianist,-The.html> (дата звернення: 20.05.2020).
611. Pitof Comar J.-C. (Director), Rogers R. Brancato, J. Michael Ferris, M. (Writers). *Catwoman* [Motion picture]. United States: Village Roadshow Pictures, 2000.
612. Polanski R. (Director), Harwood R. (Writers). *Pianist* [Motion picture]. France, Germany, Poland, United Kingdom: Canal+, Studio Babelsberg, 2002.
613. Power of One, The. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Power-of-One,-The.html> (дата звернення: 20.05.2020).
614. Pyun A. (Director), Goyer D. S (Writer). *Arcade* [Motion picture]. United States: Full Moon Entertainment, Paramount Pictures 1993.
615. Rambling Rose. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Rambling-Rose.html> (дата звернення: 20.05.2020).
616. Ramis H. (Director), Rubin D., Ramis H. (Writers). *Groundhog Day* [Motion picture]. United States: Columbia Pictures, 1993.
617. Ramis H. (Director), Lonergan K., Tolan P. (Writers). *Analyze This* [Motion picture]. United States Australia: Village Roadshow Pictures TriBeCa Productions, 1999.
618. Ramis H. (Director), Tolan P., Steinfeld P., Ramis, H. (Writers). *Analyze That* [Motion picture]. United States: Harold Production Company Village Roadshow Pictures, 2002.
619. Redford R. (Director), Roth E., LaGravenese R. (Writers). *Horse Whisperer* [Motion picture]. United States: Touchstone Pictures, 1998.
620. Reiner C. (Director), David O'Malley D. (Writer). *Fatal Instinct* [Motion picture]. United States: Metro-Goldwyn-Mayer, 1993.

621. Reitman J. (Director), Reitman J. Turner S. (Writers). *Up in the Air* [Motion picture]. United States: DreamWorks Pictures, 2009.

622. Renck J. (Director), Mazin C. (Writer). *Chernobyl*. United States, United Kingdom: HBO, 2019

623. Reynolds K. (Director), Densham P., Watson J. (Writers). *Robin Hood, The Prince of Thieves* [Motion picture]. United States: Morgan Creek, 1991.

624. Rifkin A. (Director), Dupré C. V. (Writer). *Detroit Rock City* [Motion picture]. United States: Base-12 Productions Takoma Entertainment Group, 1999.

625. Robin Hood, The Prince of Thieves. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Robin-Hood-Prince-of-Thieves.html> (дата звернення: 20.05.2020).

626. Rodriguez R. (Director), Tarantino, Q. (Writer). *From Dusk Till Dawn* [Motion picture]. Dimension Films, 1996.

627. Rubin R. K., Schroder J. (Directors), Rubin R. K., Sanders E., Schroder J., Scanlan G. (Writers). *Jimmy and Judy* [Motion picture]. United States, 2006.

628. Sachs I. (Director), Sachs I. Zacharias, M. (Writers). *Little Men* [Motion picture]. United States: Lucas Joaquin Christos V, 2016.

629. Savages, The. URL: <http://www.sellingyourscreenplay.com/wp-content/uploads/screenplay/scripts/The-Savages.pdf> (дата звернення: 20.05.2020).

630. Schindler's List. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Schindler's-List.html> (дата звернення: 20.05.2020).

631. Schrader P. (Director), Schrader P. (Writer). *Affliction* [Motion picture]. United States: Kingsgate Films Largo Entertainmen, 1997.

632. Scorsese M. (Director), Pileggi N. (Writer). *Casino* [Motion picture]. United States: Martin Scorsese Production Company, 1995.

633. Scorsese M. (Director), William Monahan W. (Writer). *The Departed* [Motion picture]. United States: Plan B Entertainment, 2006.

634. Serial Mom. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Serial-Mom.html> (дата звернення: 20.05.2020).

635. Shawshank Redemption, The. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Shawshank-Redemption,-The.html> (дата звернення: 20.05.2020).

636. Shimizu T. (Director), Susco S. (Writer). *The Grudge* [Motion picture]. United States: Ghost House Pictures, 2004.

637. Silence Of The Lambs, The URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Silence-of-the-Lambs.html> (дата звернення: 20.05.2020).

638. Singh T. (Director), Protosevich M. (Writer). *The Cell* [Motion picture]. United States, Germany: Radical Media, 2000.

639. Siri F. E. (Director), Richardson D. (Writer). *Hostage* [Motion picture]. United States: Cheyenne Enterprises Equity Pictures, 2005.

640. Sleepless in Seattle. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Sleepless-in-Seattle.html> (дата звернення: 20.05.2020).

641. Slither. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Slither.html> (дата звернення: 20.05.2020).

642. Smith M. (Director), Driscoll R., Curtis, R. (Writers). *Bean* [Motion picture]. United Kingdom United States: Working Title Films, Tiger Aspect Films, 1997.

643. Soderbergh S. (Director), Grant S. (Writer). *Erin Brockovich* [Motion picture]. United States: Universal Pictures Columbia Pictures, 2000.

644. Soderbergh S. (Director), Nolfi G. (Writers). *Ocean's Twelve* [Motion picture]. United States: Village Roadshow Pictures, 2004.

645. Sommers S. (Director), Sommers S. (Writer). *Deep Rising* [Motion picture]. United States: Hollywood Pictures Cinergi Pictures, 1998.

646. Source Code. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Source-Code.html> (дата звернення: 20.05.2020).

647. Spielberg S. (Director), Hall L., Curtis R. (Writers). *War Horse* [Motion picture]. United States: DreamWorks Pictures, 2011.

648. Spielberg S. (Director), Crichton M., Koepp, D. (Writers). *Jurassic Park* [Motion picture]. United States. Amblin Entertainment, 2010.
649. Spielberg S. (Director), Zaillian S. (Writers). *Schindler's List* [Motion picture]. United States: Amblin Entertainment, 1993.
650. Steers B. (Director), Filardi J. (Writers). *17 Again* [Motion picture]. United States: New Line Cinema, 2009
651. Stiller B. (Director), Holtz L. (Writer). *The Cable Guy* [Motion picture]. United States: Columbia Pictures, 1996
652. Stone O. (Director), Johnson J. R., Stone O. (Writers). *The Doors* [Motion picture]. United States: Bill Graham Films, 1991.
653. Stone O. (Director), Sklar Z., Stone O. (Writer). *JFK* [Motion picture]. United States: Le Studio Canal, 1991.
654. Tarantino Q. (Director), Tarantino Q. (Writer). *Kill Bill* [Motion picture]. United States: A Band Apart, 2003.
655. The Great Gatsby. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Great-Gatsby> (дата звернення: 20.05.2020).
656. Thirteen Days. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Thirteen-Days.html> (дата звернення: 20.05.2020).
657. Titanic. URL: Retrieved from <https://www.imsdb.com/scripts/Titanic> (дата звернення: 20.05.2020).
658. Total Recall. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Total-Recall.html> (дата звернення: 20.05.2020).
659. Tremors. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Tremors.html> (дата звернення: 20.05.2020).
660. Tuit M. (Director), Tuit M. (Writer). *Blood: A Butcher's Tale* [Motion picture]. USA, Canada: Pacific Gold Entertainment, 2010.
661. Underwood R. (Director), Maddock, B., Wilson S.S. (Writers). *Tremors*. [Motion picture]. United States: Stampede Entertainment, 1990.
662. Up in the Air. URL: Retrieved from <https://www.imsdb.com/scripts/Up-in-the-Air.html> (дата звернення: 20.05.2020).

663. Verhoeven P (Director), Shusett R., O'Bannon D., Goldman G. (Writers). *Total Recall* [Motion picture]. United States: Carolco Pictures, 1990.

664. Waller A. (Director), Burns T., Stern T. (Writers). *An American Werewolf In Paris* [Motion picture]. United States, United Kingdom: Hollywood Pictures Stonewood Productions, 1997.

665. War Horse. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/War-Horse.html> (дата звернення: 20.05.2020).

666. Waters J. (Director), Waters J. (Writers). *Serial Mom* [Motion picture]. United States: Polar Entertainment Corporation, 1994.

667. Weathers, S. (Director), Weathers, S. (Writer). *House of the Damned* [Motion picture]. United States: Full Circle Filmworks, 1996.

668. Wind Chill. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Wind-Chill.html> (дата звернення: 20.05.2020).

669. Winkler I. (Director), Andrus M. (Writers). *Life As A House* [Motion picture]. United States: New Line Cinema, 2001.

670. Winkler I. (Director), Levitt S. (Writer). *At First Sight* [Motion picture]. United States: Metro-Goldwyn-Mayer, 1999.

671. Wootliff H. (Director), Wootliff H. (Writers). *Only You* [Motion picture]. United Kingdom Sweden: Synchronicity Films, 2019.

672. Yagher K., Chappelle J. (Directors), Atkins P. (Writer). *Hellraiser: Bloodline* [Motion picture]. Dimension Films, 1996.

673. Zemeckis R. (Director), Roth E. (Writer). *Forrest Gump* [Motion picture]. United States: Wendy Finerman Productions, 1994.

674. Zucker J. (Director), Rubin B. J. (Writer). *Ghost* [Motion picture]. United States: Paramount Pictures, 1990.

675. Zwigoff T. (Director), Clowes D., Zwigoff T. (Writers). *Ghost World* [Motion picture]. United States, United Kingdom, Germany: Advanced Medien Granada Film, 2001.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій Т.А. Крисанової за темою дисертації

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

Монографії:

1. **Krysanova T. A.** Multimodal Character of Cinematic Emotions. *Ukraine – Canada: Modern Scientific Studies: collective monograph (in three books)*. Book 3 / Eds. V. Bialyk, L. Gusak, A. Khudolii. Lutsk: Vezha-Druk, 2018. P. 77–85. (ISBN 978-966-940-167-0)

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

Статті у наукових фахових виданнях України:

2. **Крисанова Т. А.** Емоційний концепт: лінгвістичні підходи до вивчення. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. 2013. Вип. 33. С. 74–75.
3. **Крисанова Т. А.** Принципи когнітивної прагматики у вивченні дискурсивної актуалізації емоцій. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Карабіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2013. № 1071. Вип. 5. С. 25–30.
19. **Крисанова Т. А.** Негативно-оцінне висловлення в сучасній англійській мові: комунікативно-прагматичний та когнітивний аспекти. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2009. № 5. С. 413–417.
20. **Крисанова Т. А.** Комунікативно-прагматичні особливості мовленнєвого акту докору в сучасній англійській мові. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2010. № 7. С. 332–334.

21. **Крысанова Т. А.** Роль невербальных компонентов в экспликации отрицательной оценки. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2005. № 667. С. 21–24.

22. **Крисанова Т. А.** Основні підходи до розуміння поняття «кінодискурс». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки»*. 2014. № 4 (281). С. 98–102.

23. **Крисанова Т. А.** Природа експресивності в кінодискурсі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2014. № 1124. Вип. 78. С. 87–92.

24. **Крисанова Т. А.** Сучасний стан розвитку лінгвістики емоцій. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2014. № 1125. Вип. 79. С. 78–84.

25. **Крисанова Т. А.** Прототипічний сценарій як спосіб репрезентації емоцій в дискурсі (на матеріалі англomовного кінодискурсу). *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. 2015. Вип. 51. С. 48–51.

26. **Крисанова Т. А.** Образно-оцінні характеристики емоції СТРАХ в англomовному кінодискурсі. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету. Серія «Філологічні науки»*. 2016. Вип. 145. С. 151–155.

27. **Крисанова Т. А.** Функціональний стиль VS дискурс. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2016. №62. С. 188–190.

28. **Крисанова Т. А.** Семіотичні аспекти кінодискурсу. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна: Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2017. № 86. С. 23–31.

29. **Крисанова Т. А.** Інтерсуб'єктність емоцій в кінодискурсі. *Актуальні питання іноземної філології*. 2017. № 7. С. 96–103.

30. **Крисанова Т., Вербицька А.** Принципи лінгвістичного конструювання емоцій у дискурсі. *Лінгвістичні студії / Linguistic Studies*. 2018. № 36. С. 55–60. (*Особистий внесок здобувача: участь у формулюванні задач дослідження, розробці методики якісного дослідження, інтерпретації результатів*).

31. **Крисанова Т. А.** Концептуальні ознаки емоції СУМ в англomовній картині світу. *Актуальні питання іноземної філології*. 2018. № 9. С. 106–112.

32. **Крисанова Т. А.** Лінгвістика кіно: етапи становлення і тенденції розвитку. *Вісник Херсонського державного університету. Серія «Германістика та міжкультурна комунікація»*. 2019. № 1. С. 192–196.

33. **Krysanova T.** Constructing negative emotions in cinematic discourse: a cognitive-pragmatic perspective. *Cognition, Communication, Discourse*. 2019. № 19. С. 55–77.

19. **Крисанова Т., Шевченко І.** Інтерсеміозис негативних емоцій у кінодискурсі: психолінгвістичний ракурс. *Psycholinguistics. Психолінгвістика. Психолінгвистика*. 2019. № 25 (2). С. 117–137. (журнал індексований у Web of Science). (*Особистий внесок здобувача: участь у формулюванні задач дослідження, розробці методики якісного дослідження, інтерпретації результатів статті*).

Статті в наукових періодичних виданнях інших держав:

20. **Крысанова Т. А.** Эмоции в когнитивном аспекте: основные подходы к изучению. *Новые парадигмы и новые решения в когнитивной лингвистике*. 2013. № 2. С. 36–38.

21. **Krysanova T.** Music in construing cinematic emotions: intersemiotic aspect. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2019. VII(56). Issue 190. P. 28–31.

22. **Krysanova T.** Multimodal Construction of Fear in Film. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2019. VII (59), Issue 195. P. 34–38.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

23. **Крисанова Т. А.** Модальність гніву в англomовному кіно дискурсі // Мови професійної комунікації: лінгвокультурний, когнітивно-дискурсивний, перекладознавчий та методичний аспекти: матеріали II міжнар. наук.-практ. конф. (16 квітня 2015 р.). Київ, 2015. С. 32.

24. **Крисанова Т. А.** Прототипічний сценарій емоції ГНІВ в англomовному кінодискурсі // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація: тези доп. XIV наук. конф. з міжнар. участю (27 березня 2015 р.). Харків, 2015. С. 99–100.

25. **Крисанова Т. А.** Емоції в кінодискурсі: основні тенденції дослідження // Когнітивно-прагматичні дослідження професійних дискурсів: матеріали V наук. конф. з міжнар. участю (19 березня 2016 р.). Харків, 2016. С. 49–51.

26. **Крисанова Т. А.** Інтерсуб'єктна природа утілення емоцій в англomовному кінодискурсі // Когнітивно-прагматичні дослідження професійних дискурсів: матеріали VI наук. конф. з міжнар. участю (17 березня 2018 р.). Харків, 2018. С. 48–51.

27. **Крисанова Т. А.** Креолізований vs полікодовий vs мультимодальний // Виклики та парадокси соціальної взаємодії в постмодерному світі: лінгвістичний та психологічний аспекти: матеріали I міжнар. наук.-практ. конф. (11–12 квітня 2019 р.). Луцьк, 2019. С. 41–44.

28. **Крисанова Т. А.** Емоція відрази в англomовному кінодискурсі: лінгвoseміотичний аспект // Когнітивно-прагматичні дослідження професійних дискурсів: матеріали VII всеукр. наук. конф. (21 березня 2020 р.). Харків, 2020. С. 66–69.

29. **Крысанова Т. А.** Кинематографические средства выражения гнева в англоязычном кинодискурсе // Семантика и прагматика языковых

єдиниц : тезиси докладов междунар. науч. конф. (11–12 мая 2015 г.). Минск, 2015. С. 116–117

30. **Krysanova T. A.** The construction of emotion meaning in cinematic discourse (using source material from the film *Bitter Harvest*) // Ukraine – Canada : The Materials of the First International Scholarly and Practical Congress on Canadian Studies (June 21–24, 2018). Луцьк, 2018. Р. 210–213.

31. **Krysanova T. A.** The multimodal representation of sadness and disgust in cinematic discourse // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : тези доп. XIX наук. конф. з міжнар. участю (7 лютого 2020 р.) Харків, 2020. С. 69–70.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

32. **Крисанова Т. А.** Нелінгвальні засоби передачі негативних емоцій в англomовному кінодискурсі. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки»*. 2015. № 3 (304). С. 145–150.

33. **Крисанова Т. А.** Когнітивна метафора і когнітивна метонімія гніву в англomовному кінодискурсі. *Актуальні питання іноземної філології*. 2015. № 2. С. 109–116.

35. **Крисанова Т. А.** Номінативний простір емоції *СТРАХ* в англomовному кінодискурсі. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2015. № 55. С. 203–210.

35. **Krysanova T. A.** Сінема. *Англо-український тематичний словник* / ред. Є. І. Гороть. Луцьк, 2015. С. 165–168. (ISBN 978-617-7272-19-8)

36. **Крисанова Т. А.** Кіно. *Українсько-англійський тематичний словник* / ред. Є. І. Гороть. Луцьк, 2017. С. 141–144. (ISBN 978-966-940-062-8)

37. **Krysanova T. A.** Cinematic discourse as a polycoded and multimodal phenomenon. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. Серія «Філологія. Педагогіка». 2017. № 9. С. 14–17.

Додаток Б

**Конфігурації семіотичних ресурсів актуалізації негативних емоцій
в англomовному кінодискурсі**

Табл. Б. 1.

**Конфігурації семіотичних ресурсів актуалізації гніву в
англomовному кінодискурсі**

Конфігурації семіотичних засобів	Відносна частота*	Абсолютна частота*
1	2	3
фонаційний, мімічний компонент + план	12,2 %	122
мімічний компонент + план	11 %	110
мімічний компонент + план, ракурс	8,8 %	88
фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план	6,8 %	68
фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план, ракурс	5,8 %	58
вербальний компонент + фонаційний, мімічний компонент + план, ракурс	5,6 %	56
мімічний компонент + план, світловий ефект	5 %	50
мімічний, кінесичний компонент + план	5 %	50
мімічний, кінесичний компонент + план, ракурс	4,6 %	48
вербальний компонент + мімічний компонент + план, ракурс	4,4 %	44
вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план, ракурс	4 %	40
вербальний компонент + мімічний, кінесичний компонент + план, ракурс	4 %	40
мімічний, кінесичний компонент + план, звуковий ефект	3,8%	38
фонаційний, мімічний компонент + план, ракурс	3,8 %	38
фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план, звуковий ефект	3,2 %	32

Продовження табл. Б. 1.

Конфігурації семіотичних засобів	Відносна частота*	Абсолютна частота*
1	2	3
мімічний, кінесичний компонент + план, ракурс, звуковий ефект	2,8 %	28
фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план, ракурс, звуковий ефект	2,4 %	24
мімічний, кінесичний компонент + план, звуковий ефект, світловий ефект	2 %	20
вербальний компонент + фонаційний, мімічний компонент + план, ракурс, звуковий ефект	1,8 %	19
вербальний компонент + фонаційний, мімічний компонент + план, світловий ефект	1,6 %	16
вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компонент —+ план, ракурс, світловий ефект	1,4 %	14
Разом	100%	1000

Відносна частота * - процентне співвідношення

Абсолютна частота* - загальна кількість прикладів

Табл. Б. 2.

**Конфігурації семіотичних ресурсів актуалізації страху в
англомовному кінодискурсі**

Конфігурації семіотичних засобів	Відносна частота	Абсолютна частота
1	2	3
мімічний, кінесичний компонент + план	12,4 %	124
мімічний компонент + план, звуковий ефект	10,8 %	108
мімічний компонент + план, ракурс, звуковий ефект	8,4 %	84
мімічний, кінесичний компонент + план, звуковий ефект	6,4 %	64
мімічний компонент + план	5 %	50
мімічний компонент + план, світловий ефект	4,8 %	48

Продовження табл. Б. 2.

Конфігурації семіотичних засобів	Відносна частота	Абсолютна частота
1	2	3
вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план	4,2 %	42
фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план	4 %	40
мімічний компонент + план, ракурс	4 %	40
мімічний компонент + план, звуковий, світловий ефекти	3,8 %	38
мімічний, кінесичний компонент + план, ракурс	3,6 %	36
вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план, ракурс	3,4 %	34
вербальний компонент + мімічний, кінесичний компонент + план, звуковий ефект	3,4 %	34
фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план, звуковий, світловий ефекти	3 %	30
фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план, ракурс, звуковий ефект	2,8 %	28
мімічний, кінесичний компонент + план, ракурс, звуковий ефект	2,6 %	26
фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план, світловий ефект	2,6 %	26
фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план, звуковий, світловий ефекти	2 %	20
фонаційний, мімічний компонент + план, звуковий ефект	1,8 %	18
мімічний компонент + план, ракурс, світло, звуковий ефект	1,8 %	18
фонаційний, мімічний компонент + план, ракурс, звуковий, світловий ефекти	1,8 %	18
вербальний компонент + фонаційний, мімічний компонент + план, ракурс, світловий ефект	1,6 %	16
вербальний компонент + мімічний, кінесичний компонент + план, світловий ефект	1,4 %	14
вербальний компонент + мімічний компонент + план, ракурс, світловий ефект	1,2 %	12
вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план, світловий ефект	1,2 %	12

Продовження табл. Б. 2.

Конфігурації семіотичних засобів	Відносна частота	Абсолютна частота
1	2	3
вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план, ракурс, звуковий, світловий ефекти	1 %	10
фонаційний, кінесичний компонент + план, звуковий ефект	1 %	10
Разом	100 %	1000

Табл. Б. 3.

**Конфігурації семіотичних ресурсів актуалізації суму в
англомовному кінодискурсі**

Конфігурації семіотичних засобів	Відносна частота	Абсолютна частота
1	2	3
мімічний компонент + план	15,6 %	156
мімічний компонент + план, звуковий ефект	12,8 %	128
мімічний, кінесичний компонент + план	11,6 %	115
вербальний компонент + мімічний компонент + план	9 %	90
фонаційний, мімічний компонент + план, звуковий ефект	7,2 %	72
мімічний компонент + план, ракурс, звуковий ефект	6,2 %	62
мімічний компонент + план, ракурс, світловий ефект	5 %	50
мімічний компонент + план, світловий ефект	4,6 %	46
мімічний, кінесичний компонент + план, ракурс, звуковий ефект	4,4 %	44
мімічний компонент + план, світловий, звуковий ефект	4 %	40
вербальний компонент + фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план, ракурс, світловий, звуковий ефекти	4 %	40

Продовження табл. Б. 3.

Конфігурації семіотичних засобів	Відносна частота	Абсолютна частота
1	2	3
вербальний компонент + мімічний компонент + план, ракурс, звуковий ефект	3,6 %	36
мімічний, кінесичний компонент + план, світловий ефект	3,2 %	32
вербальний компонент + фонаційний, мімічний компонент + план, ракурс	3,2 %	32
вербальний компонент + мімічний, кінесичний компонент + план, світловий ефект	3 %	30
фонаційний, мімічний, кінесичний компонент + план, ракурс, світловий, звуковий ефект	2,6 %	26
Разом	100 %	1000

Табл. Б. 4.

**Конфігурації семіотичних ресурсів актуалізації відрази в
англомовному кінодискурсі**

Конфігурації семіотичних засобів	Відносна частота	Абсолютна частота
1	2	3
мімічний компонент + план, ракурс	14,6 %	146
мімічний компонент + план	13,4 %	134
кінесичний, мімічний компонент + план, ракурс	12,2 %	122
вербальний компонент + кінесичний, мімічний компонент + план	9 %	90
кінесичний, мімічний компонент + план	8,6 %	86
вербальний компонент + мімічний компонент + план, звуковий ефект	7,8 %	78
кінесичний, мімічний компонент + план, звуковий ефект	6,2 %	62
вербальний компонент + мімічний компонент + план	4,8 %	48
вербальний компонент + кінесичний, мімічний компонент + план, ракурс	4,4 %	44
фонаційний, мімічний компонент + план	4,2 %	42
мімічний компонент + план, звуковий ефект	3,4 %	34
вербальний компонент + фонаційний, кінесичний, мімічний компонент + план, ракурс	3 %	30

Продовження табл. Б. 4.

Конфігурації семіотичних засобів	Відносна частота	Абсолютна частота
1	2	3
фонаційний, мімічний, компонент + план, звуковий ефект	2,6 %	26
вербальний компонент + кінесичний, мімічний компонент + план, звуковий ефект	1,6 %	16
вербальний компонент + кінесичний, мімічний, фонаційний компонент + план	1,6 %	16
вербальний компонент + мімічний компонент + план, ракурс, світловий ефект	1,4 %	14
вербальний компонент + кінесичний, мімічний компонент + план, ракурс, світловий ефект, звуковий ефект	1,2 %	12
Разом	100 %	1000

Додаток В

ГЛОСАРІЙ ТЕРМІНІВ

Дієгезис – події і персонажі власне кінофільму в межах кінооповідання без звернення до дискурсивного посередника. Поняття дієгезису було запропоноване Арістотелем для визначення способу презентації, який позначає «оповідання» більше ніж «показування» і залучене К. Метцом у теорію фільму для означення змісту кінооповідання [392, с.39].

Дієгетична музика – кінематографічний елемент смислотворення, музика на екрані / внутрішньокадрова музика, що має подвійну форму існування – вона звучить як в реальному світі, так і в світі кінофільму і є частиною кінооповідання; її чують персонажі й вона відіграє певну роль у кінооповіданні [235, с. 253; 272; с. 197].

Дискурс фільму включає дієгетичні події і комунікацію між персонажами фільму і «містить набір кінематографічних прийомів, залучених для створення кінофільму» [250, с. 41–61].

Емоція в кінодискурсі – емерджентний дискурсивний динамічний конструкт, єдність вербального, невербального і кінематографічного, закорінена в семіотичній природі кінодискурсу.

Інтерсуб'єктивність – здатність до обміну досвідом – почуттями, емоціями, думками [406, с. 2], система інтерперсональних і інтраперсональних зв'язків, яка утілюється на когнітивному і афективному рівнях; координація когнітивних систем адресата й реципієнта, що є передумовою використання мови [398]. Її проявами є спільна увага, здатність до ситуативного розуміння інтенції й емотивного смислотворення (joint attention, joint emotion, joint intention) [223; 418]. Згідно класичної теорії спільної уваги, «люди спільно звертають увагу на те, що вони можуть сприймати в одному і тому ж середовищі» [404, с. 1], зокрема, будучи

віддалені у часі і просторі. Тож у кінодискурсі інтерсуб'єктивність вважаємо **потенційною (відкладеною)**, відповідно до екранної опосередкованості взаємодії колективного автора і реципієнта; вона є запорукою успішного (ре)конструювання емотивних смислів у кінодискурсі.

Кінодискурс – складний цілісний соціально і культурно зумовлений мисленнєво-комунікативний мультисеміотичний і мультимодальний феномен, який включає позафільмові події (соціальні, прагматичні, історичні тощо умови створення фільму) і дієгетичні події власне кінофільму, та виникає в результаті інтеракції між колективним автором і реципієнтом. Художній кінодискурс є «сценарний», «сконструйований» [232], що демонструє його дихотомічну природу: з одного боку, він побудований згідно сценарію і позбавлений спонтанності; з іншого боку – реалізує повсякденні моделі комунікативної поведінки, «викликаючи ілюзію розмов у реальному житті» [250, с. 42].

Кінотекст – складний семіотично гетерогенний текст, який існує у формі кінофільму, поєднує загальнотекстові і специфічні характеристики, є завершеним витвором колективного автора і призначений колективному реципієнту. Кінотекст є «мультимодальний документ, семіотичні ресурси якого взаємодіють відповідно до різноманітних принципів конструювання смислу у кінофільмі» [413, с. 2].

Кіносценарій – «твір кінодраматургії, призначений для подальшого утілення на екрані, являє собою словесний прообраз фільму, передбачення його образів» [420], що зображує уявлення автора про «можливий сценарій розвитку подій, зважаючи на вже отриману інформацію та власні знання про світ у цілому, а також знання про жанри та наративні режими» [112, с. 111]. Кіносценарій є «передтекстом» фільму, який можна розглядати як певну модель, необхідну для організації зйомок фільму [38, с. 16–17]; писемний план подій для створення фільму із зазначенням візуальної і аудіальної інформації [340].

Когнітивно-дискурсивна парадигма – охоплює синтез когнітивних і комунікативних характеристик мови, де перші розкриваються у концептах, що слугують організації людського досвіду, а другі – у схемах використання мови, ведення дискурсу та створення тексту [103, с. 238; 520].

Когнітивно-прагматичний підхід – один із напрямів аналізу в межах когнітивно-дискурсивної парадигми, який розглядає дискурс з фокусом на контекстно зумовлене конструювання смислів [228; 377]. Базуючись на інтерактивній моделі комунікації, когнітивно-прагматичні дискурсивні студії наголошують на ролі комунікантів у смислотворенні, на їхніх спільних знаннях (shared knowledge) у процесі інтерпретації певних феноменів дійсності [271; 287; 386].

Колективний автор кінодискурсу – сценарист, режисер, оператор, актор та ін., що залучені у процес смислотворення у кінодискурсі.

Колективний реципієнт кінодискурсу – цільова аудиторія / глядачі різної етнічної, гендерної, соціальної, культурно-національної приналежності – є опосередкованим, множинним, віддаленим у часі і просторі; він реконструює смисл мультимодального висловлення, забезпечуючи відкладений у часі зворотний зв'язок. Кількість реципієнтів є безкінечна, тому процес реконструювання є необмежений і відбувається на основі спільної картини світу [257], яка потенційно існує в свідомості колективного автора і реципієнта, уможливорюючи віддалену і відкладену у часі комунікацію в кінодискурсі.

Конструювання (meaning-making) емоцій у кінодискурсі – ментальна діяльність колективного автора і реципієнта, спрямована на приписування емотивного значення мовним і немовним одиницям у певній дієгетичній комунікативній ситуації. Конструювання смислу – це опосередкований суб'єктом процес співвіднесення змісту висловлювання з параметрами комунікативної ситуації [21, с. 113], інтерактивний процес спільного

інтерсуб'єктивного утворення смислу, що ґрунтується на принципах утілення, ситуативності, експансіонізму і взаємодії [260; 386].

Модель мультисеміозису емоцій – типовий механізм взаємодії семіотичних ресурсів кінодискурсу у процесі емотивного смислотворення. Різновидами моделі є:

- *комбінаторна модель* – поєднує засоби вербальної, невербальної і кінематографічної семіотичних ресурсів, що утворює *трикомпонентну модель* [**V + NonV + Cin**] або засоби невербальної і кінематографічної семіотичних ресурсів, що утворює *двокомпонентну модель*: [**NonV + Cin**];
- *паритетна модель* містить семіотичні ресурси, які рівною мірою слугують означуванню емоції у певній ситуації;
- *непаритетна модель* містить ситуативне домінування засобів одного із семіотичних ресурсів актуалізації емоції в кінодискурсі;
- *конвергентна модель* містить комбінацію елементів різних семіотичних ресурсів, які актуалізують однаковий негативний емотивний смисл, що уточнює, доповнює і / або інтенсифікує актуалізовану емоцію.;
- *дивергентна модель* містить комбінацію елементів різних семіотичних ресурсів, які актуалізують різні емотивні смисли, демонструючи контрадикторні відносини між елементами різних семіотичних систем, що слугує засобом зменшення інтенсивності емоції;
- *синхронна модель* – одночасне залучення кількох односистемних або різносистемних семіотичних ресурсів у процес актуалізації емоції в кінодискурсі;
- *консеквентна модель* – послідовне залучення різних семіотичних ресурсів для актуалізації емоції у певній ситуації кінодискурсу.

Модус у кінодискурсі – інформаційний канал комунікації (вербальний, візуальний, акустичний тощо), котрий бере активну участь у смислотворенні й пов'язаний з чуттєвою модальністю [215, с. 76; 337, с.114].

Модус аудіальний охоплює звукові ефекти, просодіку, музику, шуми, усне вербальне мовлення тощо.

Модус візуальний уключає мімічні, кінесичні невербальні засоби, візуальні ефекти, малюнки, писемне мовлення тощо.

Мультимодальність – інтегральне використання різних модусів у процесі соціального семіозису [304, с. 20; 328; 233]; взаємодія лінгвальних елементів з іншими семіотичними ресурсами, головним чином візуальними та акустичними у процесі смислотворення, що забезпечує трактування відносин, які можуть бути встановлені між ними для досягнення комунікативної мети [337, с. 113].

Мультимодальне висловлення – інтендована дія, спрямована на актуалізацію смислу за допомогою рухомого зображення на екрані [383].

Мультисеміотичність (мультисеміозис) – комплементарне оперування кількома семіотичними системами, які паралельно утворюють смисли в одному і тому ж контексті [332]. Мультисеміотичність підкреслює інтеграцію вербальних, візуальних семіотичних систем і семіотичної системи, яка містить знаки іншої природи у спільному творенні смислів [207; 323].

Недієгетична музика – кінематографічний елемент смислотворення, музика поза екраном / позакадрова музика, спрямована тільки на глядацьку аудиторію, не є частиною дієгезису, здійснюючи вплив на чуттєву сферу глядача [235, с. 253; 272; с. 197].

План – кінематографічний елемент смислотворення, масштаб зображення в кінокадрі, який досягається наближенням або віддаленням апарату по відношенню до об'єкту зйомки. *Дальній план* – людина на повний зріст і навколишнє її середовище; *загальний план* – людина на весь зріст; *середній план* – людина до колін / до пояса; *крупний план* – голова людини; *детальний план* – певна деталь тіла людини [420].

Прагмасеміотична модель комунікації в кінодискурсі – складна система, що включає опосередковану і відкладену у часі взаємодію колективного автора і колективного реципієнта, уможливлену спільністю картин світу і спрямовану на (ре)конструювання смислів у процесі інтеграції вербального, невербального і кінематографічного семіотичних ресурсів за посередництвом візуального і аудіального модусів.

Профіль емоції – сукупність типових засобів кожного семіотичного ресурсу, характерних для певної емоції в кінодискурсі.

Ракурс зйомки – кінематографічний елемент смислотворення, що полягає у нахилі оптичної осі при зйомці, коли об'єкт, знятий знизу, зверху або збоку, фіксується на площині плівки в скороченій по вертикалі перспективі. Ракурс використовують для художньої монтажної композиції, дозволяючи суміщати точку зйомки оператора з точкою зору персонажа, висловлювати авторську ідею, підкреслювати динаміку дії, показувати на екрані міміку і емоції персонажів. *Боковий ракурс* зображає персонажа під гострим кутом, *верхній ракурс* – зйомка персонажа зверху; *нижній ракурс* – зйомка персонажа знизу; *зйомка через плече* – зйомка за допомогою ширококутового об'єктиву, що дозволяє залучити у кадр декількох комунікантів, який створює ефект, що один комунікант на передньому план здається більшим і вищим ніж інший [420]; *суб'єктивна камера* уможливлює побачити дійсність через погляд персонажа, що досягається розташуванням камери на рівні очей персонажа [392, с. 85].

Семіозис – закорінена у досвіді і соціально-культурно опосередкована «знакова діяльність, спілкування за посередництвом знаків» [137, с. 23], що пояснює здатність різних інтерпретаторів до розуміння спільних смислів на основі значення знаку завдяки спільним узагальненим ментальним уявленням, пов'язаним з цими знаками у їх картинах світу [137, с. 771]. У кінодискурсі має місце:

– *первинний семіозис* емоції – первинне означування емоції в тексті кіносценарію, де характерні особливості кожного семіотичного ресурсу набувають мовної інтерпретації у коментарях сценариста як інтендований контекст майбутнього кінофільму;

– *вторинний семіозис* емоції – вторинне означування емоції в дієгетичному просторі кінофільму інтеграцією вербальних, невербальних та кінематографічних семіотичних ресурсів за посередництвом аудіального і візуального модусів.

Семіотичний ресурс – соціально зумовлений смислотвірний ресурс, який актуалізує смисли (соціальні, індивідуальні, афективні тощо), відповідно до потреб певної спільноти [321; 349].