
РЕЧЕВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО НАПРЯЖЕНИЯ В РОМАНАХ-ТРИЛЛЕРАХ О ВАМПИРАХ

Романа-триллер о вампирах – яркий образец массовой литературы, в котором неукоснительно соблюдаются законы жанра или, в терминологии когнитивной генологии, жанровые когнитивные ожидания, концептуальный стандарт жанра, когнитивные сценарии, обязательные как для автора, так и для читателя. Дифференциальными признаками жанра, точнее под-жанра «триллер о вампирах» является широкая, не элитарная читательская аудитория, прагматическая направленность текста на развлечение читателей через индуцирование у них острого эмоционального напряжения, разряжающегося в финальном катарсисе. Основной эмоцией, которая провоцируется у читателя как содержанием романа, так и своеобразной манерой изложения является эмоция страха, к которой нередко примешивается эмоция отвращения к предмету изложения. В данной статье мы предпринимаем попытку проанализировать речевые средства выражения этой эмоции в романах-триллерах с целью дальнейшего выяснения механизма индуцирования соответствующих эмоциональных состояний у читателя романа о вампирах.

Как было сказано выше, жанровая специфика прагматической направленности романов-триллеров предполагает обязательное создание атмосферы эмоционального напряжения, в частности страха, т. е. эмоции, возникающей у человека (экспериментера) как реакция на реальную/воображаемую угрозу его жизни, здоровью и т. п. Как автор, так и читатель триллера о вампирах, естественно, находятся вне изображаемого мира, населенного отвратительными чудовищами, вампирами и их трепещущими от страха жертвами. Эффективная деятельность автора триллера (как провокатора негативных эмоций) должна привести к тому, чтобы читатель триллера «позабыл» о своей невключенности в изображаемый мир, о своей неподвластности пагубной силе вампира и в результате стал экспериментером эмоций страха и отвращения. Индуцирование этих негативных эмоций автором у читателя происходит опосредованно:

- 1) через изображение внутритекстового провокатора эмоции, через наглядное, чувственно воспринимаемое вербальное описание чего-то, что традиционно трактуется как страшное или отталкивающее;
- 2) через показ поведения и/или рассказ об ощущениях, переживаемых персонажем, который выступает внутритекстовым (изображенным) экспериментером негативных эмоций;

3) через объективацию эмоции как таковой, рассуждения нарратора об оттенках и разновидностях страха и отвращения как объектов изображения.

Эмоциогенная атмосфера романа-триллера создается с одной стороны нарративными приемами, а с другой стороны сугубо языковыми, лексическими средствами, которые можно объединить в тематические группы «СТРАХ» и «ОТВРАЩЕНИЕ», которые, в свою очередь, во-первых, вербализуют соответствующую тему, а во-вторых, реализуют прагматическую установку романов-триллеров. Рассмотрим тематическую группу «СТРАХ», как доминирующую эмоцию, индуцируемую романами-триллерами о вампирах.

Тематическая группа «СТРАХ» объединяет лексические единицы, номинирующие данную эмоцию и симптомы ее проявления у экспериенцера-персонажа, в нее также входят соответствующие квалификаторы, характеризующие эмоциогенные объекты и ситуации. Наиболее прямолинейным, эксплицитным способом вербализации темы «СТРАХ» в романах-триллерах оказывается использование автором слов, номинирующих соответствующую негативную эмоцию и являющихся конститuentами ЛСП «СТРАХ». Данные лексические единицы широко представлены в вокабуляре анализируемых произведений. Естественно, что семемы ядерных и медиальных кластеров зарегистрированы во всей выборке, а семемы периферии поля представлены спорадически.

Фактор эмоциогенности слов, называющих эмоцию «страх», следует признать дискуссионным. Разные ученые придерживаются различных точек зрения относительно эмотивов. Одни из них уверены, что «не следует относить к сфере эмоциональной лексики слова, называющие эмоции, т. к. в них не проявляется отношение к называемому им явлению» [6, 24]. К этим ученым Е. Ю. Мягкова относит И. В. Арнольд, Дж. Лайонза, И. А. Стернина, Д. Шмелева, И. М. Кожину. Сходную точку зрения высказывают В. И. Шаховский и В. И. Карасик, полагая, что номинант эмоции может трактоваться лишь как ассоциативно-эмотивная лексема, потому что не выражает эмоцию, а служит индикацией понятия о ней [7]. Напротив, другие исследователи, среди них В. В. Виноградов, Л. М. Васильев, Л. О. Резников полагают, что, как сформулировал Л. О. Резников, интерпретация значения слов типа *любовь*, *нежность*, *злоба* никогда не могла бы быть понята без эмоциональных переживаний и чувств, также, как и чувственное содержание слов *красный*, *зеленый* останется неизвестным слепорожденному [6, 29]. Мы склонны присоединиться к этой второй группе лингвистов, и рассматривать слова, номинирующие

эмоцию «страх», как эмоциогенные, т. е. индуцирующие соответствующую эмоциональную тональность восприятия сообщения.

Способом усиления эмоциогенного влияния на читателя нередко оказывается конвергенция в тексте слов, номинирующих страх, квалифицирующих объекты, действия, состояния как пугающие, страшные:

*I feel the **dread** of this **horrible** place overpowering me, I am in **fear** – in **dreadful fear** – and there's no escape for me, I am encompassed about with **terror** that I dare not think of* (23, 48).

Тавтологические по сути словосочетания типа *dreadful fear; horrible nightmare, horrible sense of fear, panic of fear, paroxysm of fear, trembling feeling of dread* и т. п. не кажутся авторам романов-триллеров семантически избыточными и они их используют повсеместно. В поисках наиболее точной номинации сталкиваются синонимы: *He realized **fright** was too mild a word for this. Even **terror** did not express what he felt* (18, 119); *I'm not **afraid**, I am **horrified, sickened*** (16, 205). В отдельных случаях синонимический повтор уступает место лексическому и тогда, к примеру, наблюдаем 4 кратное употребление слова *terror* в текстовом фрагменте, насчитывающем всего 20 автосемантических единиц, т. е. каждое пятое слово здесь **terror**, к тому же звучащее в унисон с такими негативно заряженными словами, как *to strike, blow, torture*: «**Terror** struck him around the heart like a blow. Not **terror** for his life or his honor, or that his housekeeper might find out about his drinking. It was a **terror** he had never dreamed of, not even in the tortured days of his adolescence. The **terror** he felt was for his immortal soul» (18, 151).

Стремясь точнее отразить сложные эмоции, охватывающие персонажей-экспериментеров, авторы нагромождают цепочки уточняющих номинаций:

*It would **shock** and **frighten** her to death* (23, 56);

*The boy started with the mixture of **confusion** and **dread*** (22, 30);

*Just how **afraid** I didn't know, the very smell of blood had **near-maddened** me* (16, 58);

*They moaned in **terror** as men do in pain* (23, 435).

Концентрацию тематических слов группы «Страх» на небольшом участке (в пределах 1 фразы, 1 СФЕ) наблюдаем практически во всех произведениях выборки. На этом основании такую черту дистрибуции тематических слов в тексте романа-триллера трактуем как жанрово специфическую. В терминах когнитивной поэтики подобная дистрибутивная особенность называется аттрактором. Функция аттрактора – отвлечь на себя внимание читателя, все остальные фоновые компоненты описы-

ваемой ситуации по контрасту подвергаются когнитивному забвению (cognitive neglect). Т. е. когнитивная процедура отделения фигуры от фона многократно усиливается [9, 338; 11, 34].

Анализируя смысловые аспекты текстовых употреблений тематической лексики группы «СТРАХ», видим, что они нередко претерпевают образную трансформацию и включаются в разнообразные тропы и фигуры речи. Степень оригинальности этих образов не очень велика. В выборке зарегистрированы такие обороты, как *заноза страха*, *струна страха*, *страх*, как *плащ* и т. п.

A splinter of fear has entered his mind (21, 9);

The coffin struck a cord of terror in me (22, 26);

The shadow of dread seemed to slip from us like a robe (23, 302).

Квалификаторы эмоции «страх» показывают, что она может мыслиться авторами как чувственно воспринимаемый объект, имеющий вид, вкус, цвет, звук, запах, вес, плотность:

Sights and sounds, and smells of horror (23, 302);

...the man emitted the iron tang of fear (17, 16);

... fear heavy on both of them (18, 46);

... things darker than nightmares (17, 125);

... a wave of the blackest fright (18, 87);

...cloudy dread (18, 155).

Чаще всего страх образно переосмысливается как нечто способное к самостоятельному существованию, передвижению, агрессивному действию. Страх *живет*, *ударяет*, *охватывает*, *входит*, *вползает*, *пришпоривает* и просто *убивает* экспериенцера:

Here was the seat of the fears (17, 136);

The horror smashed into the detective's brain (19, 106);

fright took him in rough hands (18, 204);

Panic seized him and he grappled with it silently (18, 196);

Hank felt a strain of fear enter his heart (18, 46);

I felt fears crowding upon me (23, 25);

Terror of the dark began to creep over him (18, 118);

Terrible memories spur on us (23, 355);

Panic would kill me (16, 2).

Как видим, образное переосмысление эмоции «страх» в романах-триллерах всячески акцентирует непримиримое противостояние персонажа-экспериенцера и пугающей, враждебной, агрессивной атмосферы, в которую он погружен. По мере чтения вживаясь, вчувствуясь в эту атмосферу, читатель триллера сам превращается в экспериенцера

соответствующих эмоций. В терминах семантики возможных миров В. З. Демьянков говорит о том, что «модельный мир (т. е. изображенный в произведении мир – И. О.) как бы «доставляется» до внутренней жизни интерпретатора (читателя – И. О.) и существует иногда параллельно дальнейшему течению его внутренней жизни, а иногда и полностью исключает ее, когда мы с головой уходим в перипетии захватившей нас книги» [3, 60]. Как бы там ни было, но чтение и понимание «не спонтанно и не привнесено извне (not ad hoc, not imported), но базируется на внутренней сущности читателя (an inseparable part of what we are and how we think)» [10, 706].

Индуцирование эмоции страха у читателя осуществляется не только за счет прямых или образно пересмысленных номинаций этой эмоции. Значительно более эффективным и более распространенным способом «запугивания» читателя триллера оказывается использование косвенных маркеров страха. Мы имеем в виду языковые средства, информирующие читателя о симптомах испуга в поведении и внешнем виде персонажей – экспериенцеров. Согласно А. Борисову, «какие-либо физиологические изменения, появляющиеся в организме испуганного человека, квалифицируются как симптомы страха» [2, 151]. Все эти маркеры тематически разделены нами на три подгруппы: (47 % выборки) маркеры физиологических реакций организма, (35 %) маркеры-соматизмы и (18 %) маркеры когнитивно-коммуникативных изменений в поведении экспериенцера.

Как замечает А. Н. Лук, «телесная реализация чувства включает изменение химизма крови, частоты дыхания и пульса, тонуса артерий и артериального давления, деятельности потовых желез, пищеварительного аппарата (при сильном страхе прекращается выделение слюны и «пересыхает во рту»). Причем все это – не случайный набор реакции организма» [5, 39]. Любой читатель, даже с очень ограниченным запасом теоретических знаний в области физиологии человека, тем не менее, обладает телесным опытом подобных реакций. Аппеляция к следам этого опыта в памяти читателя срабатывает при чтении соответствующих фрагментов романа-триллера.

Наш анализ показывает, что в исследуемых произведениях наиболее репрезентативными маркерами испуга экспериенцера служат указание на различные физиологические реакции его организма, среди них преобладают температурные реакции, прежде всего ощущение холода и сопутствующая этому реакция волосяного покрова (гусиная кожа, волосы дыбом), дрожь, а также испарина. Суммарно эти маркеры составляют 35 % всей выборки.

Степень холода, который испытывают экспериенцеры, варьирует: *chill – cold – icy cold – frozen*, его определения звучат унисонно: *death-chill, morbid chill*. У экспериенцера холодеют кости, кровь, спина, руки, лицо, желудок, душа, сердце, шея, широко используется персонификация (*icy/cold finger (of horror)*), метафора (*wave of coldness, breath of winter*): *A newer wave of coldness went from base of his neck to the bottom of his spine* (19, 106). Холод мыслится как субстанция, которая наполняет организм как контейнер (1,2), как агент действия (3 – 6):

- (1) *Coldness entered his stomach* (19, 102);
- (2) *Coldness filling her guts* (17, 141);
- (3) *A finger of ice touched him deep within his soul* (19, 102);
- (4) *A cold finger of fear traced its way along his spine* (17, 34);
- (5) *A breath of winter invaded the room* (16, 187);
- (6) *Ice seized my heart* (16, 242).

Когнитивисты утверждают, что тактильные ощущения, к которым относится и холод, на шкале сенсорных модальностей человека в онтогенезе и филогенезе занимают самую низкую позицию. Над ними надстраиваются модальности вкуса, запаха, звука и самая высокая модальность – зрение. Это означает, что тактильный канал ощущений самый короткий и непосредственный. Поэтому холод (равно как и прочие тактильные ощущения) легко становится основой когнитивно-метафорических переносов [12, 223]. Наш материал еще раз подтверждает наблюдение нейропсихологов о том, что даже при ретроспективном осознании миновавшей опасности «человека может обуять страх, и он **буквально холодеет** при мысли о том, какой угрозе он подвергался» (выделено нами – И. О.) [5, 17].

Этот же симптом страха как наиболее типичный маркер ложится в основу вторичной номинации *chiller, spine-chiller*, таково разговорное название жанра триллер (*a book that is purposely written to be frightening* (Long)). Как видим, этимолом этих номинаций служит маркер *ощущение холода (особенно в хребте)*. Это служит еще одним доказательством того, что индуцирование эмоции страха у читателя есть основополагающая особенность романа-триллера.

В группу маркеров физиологических реакций организма включается также такой маркер-симптом, как реакция волосяного покрова у персонажа- экспериенцера. См. например: *His whole body had crawled into goose-flesh and the short hairs on the nape of his neck had begun to prickle as they were rising into hackles* (18, 131). Подобный маркер имплицитно указывает на высокую степень интенсивности переживаемой эмоции, он вовлекает

читателя в тщательно нюансированную гамму телесных ощущений экспериенцера и безусловно способствует тому, чтобы «заразить» читателя аналогичной эмоцией.

К другим физиологическим реакциям, маркирующим испуг экспериенцера, относим зарегистрированные в выборке маркеры учащенного/прерывистого дыхания, обездвиживания (*paralysis, rooted*), обморок экспериенцеров, а также фразеологизм, упоминающий «медвежьей болезнью»: *I crept up the stairs, a little kid, scared shitless* (18, 18).

Вторую по численности группу симптомов испуга составляют маркеры, включающие соматизмы, т. е. название органов и частей тела человека. Здесь доминируют упоминания сердца и крови. Сердце экспериенцера: останавливается (*stand still, fail, stop, falter, loosen*); подкатывает к горлу или падает вниз (*crawl into the throat, tried to swallow the heart back into its place, sink*); застывает от холода или покидает тело (*chill the heart, icy cold, is taken away, drums away*).

Кровь замерзает (*freeze*), пульсирует (*rush, surge*), стучит в ушах/висках (*sounds like blows from a hammer; sound of pulsing blood; there was only a great soundlessness and the beat of the blood in their own ears*). Т. е. возбужденный экспериенцер интроспективно фиксирует сигналы функционирования своего организма, которые в нормальном состоянии не воспринимаются человеком (работа сердца, пульсация крови и т. п.).

В эту же группу маркеров входят указания на изменение в лице экспериенцера: глаза расширяются от ужаса (*wild, widen, stare, grew huge*), лицо бледнеет (*white, pale (as death), deadly pale, lips blue*), рот произвольно открывается (*open, gape*), пересыхает (*gone dry*), в нем возникает неприятный вкус (*a coppery taste*), губы дрожат. Мимика выдает крайнюю степень эмоционального напряжения (*wince, grimace, face was tense; smile felt frozen; face was constricted like the face of a man having a heart attack*). Руки и ноги экспериенцера чаще всего дрожат и подгибаются, последнее может быть выражено традиционно (*tremble, become jelly*), а может обозначаться с помощью индивидуального сравнения: *his legs felt as if they were made of ten thousand pencil erasers* (18, 38).

Среди маркеров-симптомов страха нередко упоминается позвоночник, который первым в организме экспериенцера реагирует на приближающуюся угрозу: *But it was from her spinal cord, a much older network of nerves and ganglia that the black dread emanated its waves* (18, 101).

С нашей точки зрения, подобные детали физиологических ощущений и внешних изменений человека несут мощный заряд эмоциогенности, т. к. апеллируют не столько к разуму, сколько к чувствам читателя,

пробуждая в нем воспоминания о собственных телесных реакциях на испуг, отложившихся в запасах индивидуальной памяти возможно с раннего детства. В связи с этим приведем высказывание П. Стоквелла о том, что «знание» литературного произведения следует искать в умах читателей, где оно формируется главным образом из индивидуального опыта и лишь отчасти за счет подсказок текстовой структуры» [13, 91].

Наименьшую группу маркеров-симптомов составляют сигналы изменения/нарушения когнитивно-коммуникативной деятельности экспериенцера. В состоянии испуга герои романов-триллеров испытывают затруднения в речепроизводстве: *she seemed to have lost her grip of what German she knew* (23, 13). Они заикаются (*stammer*), их голос дрожит (*quiver*), становится неестественно тихим, высоким, хриплым (*voice small, timid, high, cracked*). Персонажи вскрикивают от страха (*scream, shriek, screech, groan*) или, напротив, теряют дар речи (*silent cry, words died in her throat, speech fled me, speechless*). Их жестикация свидетельствует об испуге: они закрывают лицо руками, крестятся от нечистой силы (*put his hands over his face; lifting his hand to shield himself; crossing himself; made a quick sign of protection over his heart*).

Страх приводит к потере самоконтроля (*her reason left her; the boy laughed despite himself; the terror made me consciously obtuse*), о чем может сигнализировать имплицитная деталь; к примеру, в романе А. Райс газетный репортер берет интервью у вампира и, закулив сигарету, напроць забывает о ней, она превращается в столбик пепла: *The cigarette has become one long cylinder of ash* (22, 29).

Завершая анализ тематической группы «СТРАХ» на основе выборки, полученной из 10 романов-триллеров о вампирах, приходим к выводу о том, что одна из основных прагматических задач данного типа массовой литературы состоит в том, чтобы «пошекотать нервы» читателям, вызвав у него ощущение страха от соприкосновения с чем-то потусторонним и ужасным. Достигается такой эффект за счет индуцирования эмоции страха у экспериенцера-читателя, который «заражается» страхом от экспериенцера-персонажа в процессе того, как следит за сюжетной интригой, проникается симпатиями и антипатиями героев романа, вживается в их эмоциональный опыт, мысленно перенося его на себя.

Лексические единицы, номинирующие страх, используются в изобилии, нередко образуя семантически избыточные описания чего-либо страшного либо участвуя в рассуждениях о природе страха и его разновидности. Конвергенция идентично заряженных словарных единиц на небольших участках текста создает своеобразные сгустки эмоциональной

напряженности. В совокупности с многочисленными и разнообразными маркерами симптомов страха они способствуют погружению читателя в эмоционально-напряженную атмосферу романа-триллера.

В связи с вышесказанным следует признать, что литература жанра триллер сознательно пренебрегает т. н. принципом Полианны. Согласно мнению Г. Е. Крейдлина [4, 417] принцип Полианны был привнесен в лингвистику из психологии Баучером и Осгудом в 1969г. [8]. «Этот принцип требует устранения или смягчения неприятных тем и сообщений. Он обозначен по имени героини одного из романов Э. Портер» [1, 66]. Тем не менее, несоблюдение общекультурного принципа Полианны все же не снижает читательской востребованности романа о вампирах.

Загадка притягательности таких произведений для широкой публики, вероятно, кроется в жажде эмоционального насыщения, свойственной человеку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н. Д. Логико-коммуникативная функция и значение слова // Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. – 2-е изд., испр. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 1-94.
2. Борисов О. О. Мовні засоби вираження емоційного концепту СТРАХ: лінгвокогнітивний аспект (на мат. суч. англomовн. худ. прози): Дис... канд. філол. наук: 10.02.04 – Донецьк, 2005. – 253 с.
3. Демьянков В. З. Понимание как интерпретирующая деятельность // Вопросы языкознания, – 1983. – № 6. – С. 58-67.
4. Крейдлин Г. Е. Красивое движение // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. – М.: Индрик, 204. – С. 415-427.
5. Лук А. Н. Эмоции и личность. – М.: Знание, 1982. – 176 с.
6. Мягкова Е. Ю. Эмоциональная нагрузка слова: опыт психолингвистического исследования. – Воронеж: Изд-во Воронеж. унив-та, 1990. – 108 с.
7. Шаховский В. И., Карасик В. И. Эмотивность и модальность в семантике слова // Семантика слова и синтаксические конструкции: Сб. науч. тр. – Воронеж, Из-во Воронеж. унив-та 1987. – С. 31-38.
8. Boucher J., Osgood C. E. The Pollyanna Hypothesis // Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour. – 1969 – № 8.
9. Fludernik M. The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness. – Lnd.: Routledge, 1993. – 458 p.
10. Freeman D. C. Catching the Nearest Way: «Macbeth» and Cognitive Metaphor // Journal of Pragmatics. – 1995. – № 24. – P. 689-708.
11. Shen Y. Cognitive Constraints on Verbal Creativity: The Use of Figurative Language in Poetic Discourse // Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis. Vol. I. – Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2002. – P. 211-230.

12. Short M. H. Exploring the Language of Poems, Plays and Prose. – Lnd.: Longman, 1996. – 283 p.
13. Stockwell P. Cognitive Poetics. – Lnd., N. Y.: Routledge, 2002. – 193 p.

МАТЕРИАЛ ИССЛЕДОВАНИЯ

14. Bischoff D. Nightworld. <http://lavka.lib.ru/blake/vamp/lib.html>
15. Brite P. Lost Souls. <http://lavka.lib.ru/blake/vamp/lib.html>
16. Elrod P. N. Quincey Morris, Vampire. – N. Y.: Baen Publishing Enterprises, 2001. – 336 p.
17. Golden Ch. Vampire of the Mists. <http://lavka.lib.ru/blake/vamp/lib.html>
18. King S. Salem's Lot. <http://lavka.lib.ru/blake/vamp/lib.html>
19. Lory R. Dracula's Brothers. – GB: Hunt Barnard Printing Ltd. Aylesbury Bucks, 1974. – 140 p.
20. Matheson R. I'm the Legend. <http://lavka.lib.ru/blake/vamp/lib.html>
21. Pike Ch. The Last Vampire. – Simon Pulse, 1994. – 208 p.
22. Rice A. Interview with the Vampire. – England: Clays Ltd, 2002. – 368 p.
23. Stoker B. Dracula. – Ltd.: Penguin Group, 1994. – 449 p.