

твору детективного жанру і його архетипову міфологічну основу, характерні риси й основні якості характеру. У розвідці розглянуто пов'язані з міфом інваріантні стійкі характеристики детективних текстів і проаналізовано апокаліптичні мотиви як один зі способів представлення міфологічного компонента як за формою, так і за змістом у сучасних детективних творах. Виявлені причини і підґрунтя постійної актуальності есхатологічних апокаліптичних мотивів як провідних семантичних елементів, що походять з юдео-християнської міфології та в цілому сучасної західної культури в її широкому розумінні.

Ключові слова: міфологічний компонент, детективний жанр, казка, апокаліпсис, медіатекст, масова культура, мотив.

Крапивник Анна. Мифологический компонент в детективном жанре. Известно, что современная массовая культура уходит своими корнями в мифологию и фольклор, которые содержат базовые ценностные образы и символы, а также определенные рекуррентные мотивы. Многие исследователи изучают их с точки зрения таких гуманитарных наук, как лингвистика текста, культурология, философия, социология, психология и т. д. Лингвокультурологическое исследование мифологического компонента в различных текстах детективного жанра продемонстрировало его культурную ценность, основные причины его стабильной популярности и значимости для понимания любого современного и постмодерного медиатекста, в том числе литературного, телевизионного, кинематографического, компьютерного, графического и др. реципиентами с разным уровнем подготовки и фоновых знаний. Проведенный лингвокультурологический анализ медиатекстов предоставил подтверждение того, что мифы, их структура, мотивы и образы-символы являются неотъемлемой частью практически каждого детективного продукта как представителя современной, главным образом, городской популярной культуры. Более того, мифологическая формула детерминирует определенные рамки для создания новых детективных сюжетов и произведений. В работе выявлены интертекстуальные связи, а также общие черты сказочной, мифологической и детективной формул, сакральных религиозных текстов, их языковой репрезентации и интерпретации в продуктах детективного жанра. Кроме того, показано, что детективные тексты выполняют разные социальные функции, в том числе, развлекательную, когнитивную, идеологическую и даже терапевтическую. В статье проанализирован образ типичного протагониста произведения детективного жанра и его архетипическая мифологическая основа, характерные черты и основные качества характера. В исследовании рассматриваются связанные с мифом инвариантные устойчивые характеристики детективных текстов и анализируются апокалиптические мотивы как один из способов представления мифологического компонента, как по форме, так по содержанию, в современных детективных произведениях. Выявлены причины и основание для актуальности эсхатологических апокалиптических мотивов как ведущих семантических элементов, которые связаны с иудейско-христианской мифологией и, в целом, с современной западной культурой в ее широком понимании.

Ключевые слова: мифологический компонент, детективный жанр, сказка, апокаліпсис, медіатекст, масова культура, мотив

УДК 811.111'42:791.43:159.942.52

Тетяна Крисанова

ІНТЕРСУБ'ЄКТНІСТЬ ЕМОЦІЙ У КІНОДИСКУРСІ

У статті на матеріалі англомовного кінодискурсу розглянуто особливості інтерсуб'єктності емоцій як засобу їх утілення. Визначено, що інтерсуб'єктність формує довербальний механізм конструювання емоції, включаючи систему інтерперсональних і інтраперсональних зв'язків. Виступаючи як утілене бажання людини до взаємодії і реалізації особистісних смислів, інтерсуб'єктність знаходить свій прояв на невербальному рівні. Результатом інтерсуб'єктної взаємодії є тілесний мімезис – образна утілення репрезентація емоції. Тріадичний тілесний мімезис у кінодискурсі відображає комунікативний характер утілення і містить суб'єкта, реципієнта й інтенційний складник, що пов'язує їх. Реципієнт полікодового висловлення в кінодискурсі, розпізнаючи тілесний знак, визначає комунікативну інтенцію суб'єкта. Тріадичний мімезис у кінодискурсі акцентує увагу не тільки на розумінні репрезентативних відносин між рухом тіла й об'єктом, але і на комунікативному характері таких репрезентативних відносин. Утілення спільної емоції в комунікації між автором і реципієнтом кінодискурсу відбувається на основі прагматичних універсаліїв, які відображають інтерсуб'єктну взаємодію між автором і реципієнтом кінодискурсу. Утілення емоції страху актуалізує її фізіологічні прояви та може відбуватись у двох основних формах: астенічній і стеничній. Характерними маркерами утілення страху є мімічні, кінетичні, просодичні засоби, а також система паралінгвістичних кодів, які актуалізують вегетативні прояви емоції. Утілення емоції базується на спільному досвіді авторів кінофільму і глядачів, що відчуття страху здатне впливати на комунікативну поведінку. Інтерсуб'єктний характер утілення емоції в кінодискурсі пов'язаний з тим, що глядач ідентифікує Себе з Іншим через інтерперсональний світ.

Ключові слова: емоція, інтерсуб'єктність, кінодискурс, невербальні засоби, утілення.

Постановка наукової проблеми та її значення. Емоції як форма відображення світу пронизують усі сфери людської діяльності, невід'ємно супроводжуючи людину протягом усього життя. Кіно, одним з завдань якого є здійснення прагматичного впливу на глядача, впливає на його емоційну сферу, конструюючи емоції у своєму дискурсивному контексті й викликаючи емоційний відгук у чуттєвій сфері глядачів. Кінофільм як медіатор поєднує два погляди на спільний об'єкт: погляд автора і погляд глядача.

Останнім часом збільшується науковий інтерес до вивчення соціальних аспектів мовленнєвої діяльності людини, пов'язаних з питанням: як спільнота людей поділяє свої погляди на світ? Це призводить до посилення уваги до поняття інтерсуб'єктності й інтерсуб'єктивної взаємодії. Запорукою успішної комунікації є здатність до міжособистісної взаємодії, в основі якої лежить інтерсуб'єктність як система внутрішніх і зовнішніх міжособистісних зв'язків, що визначають ідентичність особистості у її ставленні до оточення. Інтерсуб'єктність розуміють як здатність до обміну досвідом – почуттями, емоціями, думками [14, с. 2], оскільки “інтерсуб'єктність є не причиною, а передумовою самовираження, самоусвідомлення та саморозвитку, адже тут наявний не жорсткий детермінізм, а гнучкі взаємозв'язки” [3]. Інтерсуб'єктність є утіленням прагненням до соціальної взаємодії, реалізації особистісних смислів у соціальному середовищі.

Мета статті – розглянути особливості інтерсуб'єктності емоцій в англomовному кінодискурсі як способу їх утілення. Мета передбачає виконання таких **завдань**: проаналізувати поняття інтерсуб'єктності; визначити механізм утілення емоцій у кінодискурсі невербальними засобами; схарактеризувати особливості утілення емоції невербальними засобами на матеріалі емоції страху. **Матеріалом** дослідження слугують англomовні кінофільми, трактовані як кінотекст, графічним відображенням якого є текст кіносценарію. Наведений ілюстративний матеріал затранскрибований за допомогою нотаційної системи ТРУД [5, с. 117] і містить кінематографічний коментар.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Інтерес дослідників до різних аспектів інтерсуб'єктивної взаємодії пов'язаний з вивченням механізмів, які лежать в основі довербальної поведінки мовця і виявленням особливостей взаємодії між учасниками комунікації на когнітивному й афективному рівнях. Інтерсуб'єктність розглядають, як основу дискурсу, як координацію когнітивних систем між мовцями та слухачами, що є передумовою для використання мови [13]. Для обґрунтування основних сенсомоторних навичок людини поняття інтерсуб'єктності пов'язують з утіленням [6; 7; 15; 16]. З'явилися перші розвідки інтерсуб'єктності емоцій в кінодискурсі, спрямовані на пояснення яким чином відбувається взаємодія героїв кінофільму і його глядачів на афективному рівні [10], що окреслює **актуальність** вибраної теми дослідження.

Когнітивний напрям інтерсуб'єктності базується на феноменологічній теорії Е. Гуссерля, згідно з якою інтерсуб'єктність – базова властивість людського буття, “домен, який залучає всю сферу людського досвіду” [9]. Саме відчуття “несхожості” лежить в основі потреби людини орієнтуватись на точку зору інших учасників комунікації, будуючи власну ідентичність [10, с. 3]. Ґрунтуючись на постулатах когнітивної граматики, А. Верхаген пропонує розуміння інтерсуб'єктності з погляду когнітивної взаємодії між мовцем і слухачем, стверджуючи, що процес інтерсуб'єктності зумовлений контекстом – знаннями, досвідом і установками мовців, а також їх спільною увагою [14]. Мовець перестає бути єдиним транслятором ідей, почуттів і думок; слухач також посідає активну позицію, інтерпретуючи висловлення мовця, базуючись на власному досвіді.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Як соціальні істоти, людина відчуває потребу до обміну соціальним досвідом – цінностями, почуттями, емоціями тощо. Інтерсуб'єктність дає розуміння передумов вербальної інтеракції і впливає на механізм конструювання певної емоції. Відмінною рисою кінодискурсу є семіотична неоднорідність, зумовлена його полікодовим і мультимодальним характером. Конструювання

реальності в кінодискурсі відбувається при взаємодії вербальних, невербальних і кінематографічних семіотичних систем.

Інтерсуб'єктність виступає як утілене бажання людини до взаємодії і реалізації особистісних смислів [10, с. 2]. Визначаючи ідентичність особистості у її ставленні до навколишнього світу, інтерсуб'єктність виступає як система інтерперсональних і інтраперсональних зв'язків. Виділяючи три аспекти інтерсуб'єктної взаємодії: спільну увагу, спільну емоцію і спільну інтенцію (joint attention, joint emotion, joint intention), науковці підкреслюють той факт, що інтерсуб'єктність утілюється на когнітивному й афективному рівнях [6; 15]. Ідея утілення досвіду 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 [9]. М. Мерло-Понті вважав, що для змоги відчувати себе взаємопов'язаним до іншої людини, необхідно зрозуміти інтенцію жесту іншої людини стосовно спільного об'єкта [11]. Це є об'єднана інтенційність, яка об'єднує себе й іншого, унаслідок чого об'єкт перестає "відноситись до тіла" і набуває характеристик "утілення", "утілення", вказуючи на соціальний аспект, що "більше не відокремлює мозок від тіла" [11]. Нещодавні дослідження в галузі психології підтверджують думку, що люди покладаються на свою моторну систему, коли спостерігають за іншими і передбачають їх дії.

Обмін досвідом більшою мірою відбувається на рівні емоційної взаємодії і перцептивних процесів. Тому інтерсуб'єктність знаходить свій прояв на невербальному рівні, відбувається утілення досвіду і його обмін за допомогою рухів тіла.

Під утіленням розуміють тілесні стани, які виникають під час сприйняття емоційного стимулу [5, с. 23]. Використання тіла для комунікативної та репрезентативної мети трактують, як тілесний мімізис. Певний тілесний акт комунікації, на думку Дж. Златева, є актом тілесного мімізису, якщо він залучає крос-модальне мапування між сприйняттям оточення і сприйняттям тіла й відповідає – іконічно або індексально – певній дії, об'єкту або події, одночасно будучи диференційованим від нього суб'єктом [16, с. 228].

Тріадичний тілесний мімізис, який передбачає суб'єкта, реципієнта та інтенційного складника, що пов'язує їх, відображає комунікативний характер утілення: тілесний знак повинен бути намірено розпізнаний адресатом як і власне комунікативна інтенція суб'єкта. Тріадичний мімізис акцентує увагу не тільки на розумінні репрезентативних відносин між рухом тіла й об'єктом, дією і подією до якої вона відноситься, але й на усвідомленні, що такі репрезентативні відносини можуть бути використані комунікативно. Трикомпонентна схема мімізису, запропонована Дж. Златевим [16, с. 229], дозволяє трактувати репрезентативні (знакові) відносини комунікативно, при умові, що знак має теж саме значення як для адресата, так і для автора.

Зазначена ідея тріадичного мімізису уможлиблює припущення, що утілення об'єднаної емоції в комунікації між автором і реципієнтом кінодискурсу відбувається на основі прагматичних універсалій, які відображають механізм конструювання автором об'єднаної емоції в кінодискурсі:

Я знаю, що цей рух тіла означає Емоцію.

Я очікую, що ти знаєш, що цей рух тіла означає Емоцію.

Я очікую, що ти знаєш, що я знаю, що цей рух тіла означає Емоцію.

З одного боку, автор, ґрунтуючись на власній картині світу, приписує руху тіла певний смисл, з іншого – очікує, що глядач на основі своїх когнітивних знань правильно інтерпретує емоційність невербального знаку, а також визначить загальний дискурсивний контекст актуалізації емоції. Глядач ідентифікує невербальний знак як його бачить автор, але також визначає соціальні й культурні аспекти, пов'язані з автором. Кінофільм є тим посередником, який за допомогою можливостей кінематографічних засобів уможлиблює утілену об'єднану емоцію, поєднуючи погляд глядачів і автора, реалізовану камерою. Глядач приходить у кіно-театр, щоб обмінятися емоцією на екрані за допомогою складної тріадичної системи ідентифікації.

Інтерсуб'єктність емоцій у кінодискурсі пов'язана передусім з експресивністю цього типу дискурсу, яка полягає у його властивості здійснювати вплив на емоційну сферу глядача. Розглядаючи кінофільм як “машину емоцій”, дослідники кіно стверджують, що в основі емоційності фільму перебувають “теми” – емоційні поведінкові сценарії, які відображають когнітивні й лінгвокультурні знання глядачів і творців фільму [8; 13, с. 70]. Створюючи образ і емоційний стан героїв фільму, творці фільму співвідносять їх з когнітивними сценаріями емоцій, які існують у свідомості глядачів і активують їх. В кіно емоції виникають, коли кінотекст мобілізує систему цінностей, яка існує в свідомості глядачів або збуджує їх афективну чуттєвість до певних культурних цінностей [10, с. 15]. Реконструкція емоцій в кіно залежить від когнітивних знань глядачів про емоції та їх прояви.

Інтерсуб'єктність 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, у якому інтерсуб'єктивність відіграє ще більшу роль, ніж до появи мови. Мова, відтак забезпечує ключ, який повністю реалізує взаємозв'язок між тілесним втілення та інтерсуб'єктивністю [7, с. 4].

Розглянемо особливості утілення емоцій у кінодискурсі на прикладі емоції страх. Страх – фундаментальна емоція, універсальна базова властивість людини, яка характеризується поєднанням біологічної та соціальної природи. Базові емоції містять відповідно властиві тільки ним рухи тіла. Біологічна природа страху виявляється в захисній біологічній реакції людини на відчуття реальної або уявної небезпеки для її здоров'я та благополуччя [2]. Соціальний характер страху полягає в його властивості мобілізувати сили людини для активної діяльності, допомагати попередити ймовірні помилки і зменшити ризик стати жертвою обставин [1]. Саме зазначені аспекти використовують автори кінофільму для утілення емоції. Страх і ступінь його інтенсивності виявляється в нейрофізіологічних реакціях суб'єкта. Невербальні прояви страху характеризуються напруженням м'язів обличчя, збільшеним серцебиттям, пришвидшеним диханням, нерухомістю і відчуттям холоду. Когнітивні здібності людини погіршуються, вона втрачає здатність орієнтуватись у просторі [1], всі її дії підпорядковані бажанню позбутись небезпеки. Стан страху сприймає людина як неприємний і викликає негативні почуття, а також деструктивним для особистості суб'єкта.

Утілення страху може відбуватись у двох основних формах: астенічній та стеничній. Перша виявляється в пасивно-оборонній реакції: заціпеніння, ступор, друга – в мобілізації можливостей для попередження небезпеки [2, с. 155]. Глядач здатен розпізнати емоцію на екрані, якщо вона втілена за допомогою специфічних, властивих тільки їй рухів тіла.

Страх як базова емоція має широкий арсенал невербальних засобів утілення, що зумовлено “паралізуючою” для суб'єкта дією страху. Характерними індикаторами страху є мімічні прояви. У суб'єкта, який відчуває страх, тремтять губи – *trembling lip and the unmistakable fear*, рот сіпається – *jaw drops as total fear storms her face, mouth twitching in fear*. Очі широко розплющені – *eyes go wide with fear, wide eyed with fear, eyes go big with fear, his eyes bulging with panic*, в них відображається страх, жах, які відчуває суб'єкт – *fear curdling in his eyes, fear fills both of their eyes* або, навпаки, міцно стиснуті, так суб'єкт намагається відгородитись від причини страху – *his eyes closed in fear, all shut down by his fear, covers his eyes in fear*, погляд застигає, ніби “замерзає” під впливом усвідомлення небезпеки – *stares at her through eyes filled with fear*. Обличчя також може бути нерухомим, нагадуючи маску – *face is a mask of shock and fear*. Обличчя відображає внутрішні переживання суб'єкта, змінюючи колір – воно біліє, червоніє або ж темнішає – *pale with fear, pasty white with fear, darkened by... fear*.

У наведеному нижче прикладі Кроуфорд дізнається, що дружина Дженніфер зраджує його і вирішує застрелити її. У розмові з нею він удавано спокійний і тому Дженніфер не відчуває хвилювання. Однак, коли вона бачить зброю, спрямовану на неї, вона відчуває раптовий страх, який утілений за допомогою погляду – *her eyes go big with fear*.

CRAWFORD I know. Everything.

“She stops, exhales. Looking down. Afraid. Grateful it's happening at last.”

JENNIFER I'm so sorry.

CRAWFORD Don't be.

"Jennifer winces, feeling some sympathy. Preparing herself to turn and end it, to grow, to move on."

CRAWFORD Knowledge is pain. I'm used to that.

CRAWFORD It's not like I don't let little pleasures, in return for the pain.

"She frowns and turns" – #and her **eyes go big with fear**.# "Crawford is holding a semi-automatic pistol, aimed at her face. Very still. The gunshot explodes out of the muzzle – bright, harsh, loud." [18]

Глядач розпізнає Кроуфорда так як бачить його Дженіфер водночас глядач ідентифікує себе з Дженіфер як з особою, що дивиться і відчуває страх, а також глядач визначає соціальні аспекти, які спричиняють відчуття страху в зазначеній ситуації. Отже, інтерсуб'єктний характер утілення емоції в кінодискурсі пов'язаний із тим, що глядач ідентифікує Себе з Іншим через інтерперсональний світ.

Утілення страху відбувається також за допомогою просодичних невербальних засобів. Голос героя, що переживає страх, тремтить – *voice quavering, tremor of fear in his voice*, понижується – *whispering with fear*, стає сиплим і хриплим – *voice is defiant but cracking with fear*. У ситуаціях небезпеки, коли людина усвідомлює необхідність активно діяти заради свого спасіння, голос підвищується, переходить на пронизливий крик – *shrieking with fear, screams in fear*. У наступному прикладі Анна налякана бійкою між Ніколаєм і Кіріллом, вона рішуча у своєму бажанні залишитись з Ніколаєм, проте її голос видає страх. Утілення емоції базується на спільному досвіді авторів кінофільму і глядачів, що відчуття страху здатне впливати на просодичні характеристики мовлення.

KIRILL Don't use my father's name! You don't say that filth about him...

"He goes for Anna again, and this time Nikolai shoves Kirill to the wet ground. He looks up at Nikolai and slowly gets to his feet. He wipes his hands then stares into Nikolai's eyes."

KIRILL Don't even look at her any more.

"Headlights from a passing car sweep the scene...."

KIRILL 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. [17]

Кінетичні засоби утілюють стеничну і астенічну форми страху. Серед стеничних проявів відзначаємо: людина сіпається – *jerks in fear*, робить різкі рухи – *jumps from fear*, намагається бігти, робить різкі рухи – *puts his hand to his mouth in fear, gripping the armrests in fear, cowering in fear, in a panic, twists in panic, scoots off the bed in a panic, leaps up with fear* тощо. Астенічні прояви полягають у стані нерухомості, загальмованості: людина нерухома – *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*.

У наступному прикладі Вел паралізований від страху через відповідальність за життя Дені, який отримав серйозне поранення. Хоча Вел вихвалявся перед колегами про свій медичний досвід, він усвідомлює відсутність необхідних знань для порятунку товариша. Утілення емоції страху слугує також використання крупного плану блілого обличчя Дені, його рани, а також обличчя Вела, напруженого від паралізуючого його страху. Глядач бачить ситуацію очима Вела, співвідносить вимір Я з виміром не-Я і пов'язує свої почуття з ситуаційними чинниками.

"Val, Virge and Rascal gently turn Danny over. His oxygen mask was ripped off in the explosion" "крупний план" "He's pale and still." "Val opens his jacket. "крупний план" "There is an ugly, open wound in his upper chest below his shoulder." "крупний план" #Val stares, **paralyzed with fear**.# "Then he opens the first aid kit and takes out a syringe." [20]

Вегетативні прояви при відчутті страху яскраво виражені [2, с. 154], що знаходить своє відображення в системі паралінгвістичних кодів: у суб'єкта порушується ритм дихання –

breathing hard from fear, a gasp of fear, panting with fear, на поверхні тіла виступає піт – *sweating with fear, his face beaded with sweat*, відбуваються мимовільні фізіологічні реакції – *a puddle of urine forms at his feet*, він відчуває, як німіє все тіло – *stiff with fear*. Наприклад:

“Hanging from the middle of the ceiling is another grotesque sculpture, three times the bulk of a large man, and made of metal, fly-blown animal parts and knotted rope. It is vaguely cruciform, but its swaying, creaking bulk is not even faintly Christian. It is a perverse, sickening image, evoking insanity and agony. From the shadows in the corner, we hear a young girl’s soft sobbing.”

NIX Hush...

“Nix goes to the girl. She is twelve; beautiful, blonde, and presently in a state of mortal fear. She sits, bound, in a fetal position, #her face soaked with sweat and tears#, her mouth blooded, her cheek bruised.@”

NIX I said hush.

GIRL Please. Let me go. [19]

У наведеному прикладі 12-річна дівчина сильно налякана своїм викраденням і навколишнього жахаючою обстановкою. Вона перебуває у стані смертельного страху, що має астеничну форму і характерні вегетативні прояви. Автор кінофільму використовує свої знання про ці прояви і конструє невербальну емоцію на основі очікування подібних знань у реципієнта. Глядач свідомий того факту, що страх смерті здатен паралізувати людину – *she sits, bound, in a fetal position*, викликати в неї вегетативні прояви, вербалізовані в зазначеному прикладі – *her face soaked with sweat and tears* Утілення емоції відбувається на основі її фізіологічних проявів, що зумовлює інтерсуб’єктний характер конструювання емоцій.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отже, інтерсуб’єктний простір тілесного знання відіграє вирішальне значення в конструюванні емоції. Спільна емоція сприяє постійному обміну між “внутрішнім” і “зовнішнім”, що уможливує утілення соціального світу. Людське тіло спілкується з світом через емоції, тому невербальні засоби несуть комунікативну й суспільно-культурну інформацію, утілюючи емоційні смисли. Люди інтерсуб’єктні за своєю природою, вони повністю занурені в соціальний контекст, будучи фундаментально пов’язані з іншими в процесі буття. Кінодискурс, слугуючи посередником між колективним автором і колективним реципієнтом, транслює емоційні смисли, розпізнавання яких відбувається на основі прагматичних універсалій. Перспективним є подальше вивчення інтерсуб’єктних зв’язків, які лежать в основі кінематографічної семіотичної системи кінодискурсу та спрямовані на конструювання реального світу.

Джерела та література

1. Изард К. Эмоции человека / Керол Изард. – М. : Директ-Медиа, 2008. – 954 с.
2. Ильин Е. П. Эмоции и чувства / Е. П. Ильин. – СПб. : Питер, 2001. – 752 с
3. Леонтьев Д. А. Новые ориентиры понимания личности в психологии: от необходимого к возможному / Д. А. Леонтьев // Личностный потенциал: структура и диагностика. – М. : Смысл, 2011. – 675 с.
4. Макаров М. Л. Основы теории дискурса / М. Л. Макаров. – М. : ИТДГК “Гнозис”, 2003. – 280 с.
5. Barrett L. F. Emotion and consciousness / Lisa Feldman Barrett, Paula M. Niedenthal, Piotr Winkielman. – New York ; London : the Guilford Press, 2005. – 420 p.
6. Brinck I. The Role of Intersubjectivity in the Development of Intentional Communication / Ingar Brinck // Zlatev J., Racine T. P., Sinha Ch., Itkonen E. The Shared Mind: Perspectives on Intersubjectivity / J. Zlatev, T. P. Racine, Ch. Sinha, E. Itkonen. – Amsterdam : John Benjamins Publ., 2008. – P. 115–140.
7. Fusaroli R. The intersubjectivity of Embodiment / R. Fusaroli, P. Demuru, A. Borghi // Journal of Cognitive Semiotics. – 2012. – Vol. 4. – № 1. – P. 1–5.
8. Grodal T. Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film / T. Grodal // Platingo C., Smith G. M. Passionate View : Film, Cognition and Emotion / C. Platingo, G. M. Smith. – Baltimore ; London : The Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 127–145.
9. Husserl E. Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology / E. Husserl // The Hague. – Boston ; Lancaster : Martinus Nijhoff Publishers, 1983. – 400 p.
10. Laine T. Shame and Desire: Emotion, Intersubjectivity, Desire / T. Laine. – Brussels : Peter Lang, 2007. – 154 p.
11. Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception / M. Merleau-Ponty. – London : Routledge, 2013. – 696 p.

12. Rosemarie A. Shared Movement. A Non-verbal Approach to Intersubjectivity / A. Rosemarie // Bender S. Movement Analysis of Interaction / S. Bender. – Berlin : Logos Verlag, 2010. – P. 241–257.
13. Tan E. Sentiment in Film Viewing / Ed Tan // Carl Platingo and Greg M. Smith. *Passionate View : Film, Cognition and Emotion*. – Baltimore ; London : The Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 48–64.
14. Verhagen A. Intersubjectivity and the architecture of the language system / A. Verhagen // Zlatev J. *The Shared Mind: Perspectives on Intersubjectivity* / J. Zlatev, T. P. Racine, C. Sinha, E. Itkonen. – Amsterdam : John Benjamins Publ., 2008.
15. Zlatev J. Intersubjectivity: What Makes us Human? / Jordan Zlatev // Zlatev J. *The Shared Mind: Perspectives of Intersubjectivity* / J. Zlatev, T. P. Racine, C. Sinha, E. Itkonen. – Amsterdam : John Benjamins Publ., 2008. – P. 1–14.
16. Zlatev J. The co-evolution of intersubjectivity and bodily mimesis / J. Zlatev // Zlatev J. *The Shared Mind: Perspectives of Intersubjectivity* / J. Zlatev, T. P. Racine, C. Sinha, E. Itkonen. – Amsterdam : John Benjamins Publ., 2008. – P. 215–244.
17. Eastern Promise [Electronic resource]. – Access mode : <http://www.imsdb.com/scripts/Eastern-Promises.html>
18. Fracture [Electronic resource]. – Access mode : <http://www.imsdb.com/scripts/Fracture.html>
19. Lord of Illusions [Electronic resource]. – Access mode : <http://www.imsdb.com/scripts/Lord-of-Illusions.html>
20. Belle [Electronic resource]. – Access mode : <http://www.imsdb.com/scripts/Belle.html>

References

1. Izard, K. 2008. *Emotsii cheloveka*. Moskva : Direkt-Media.
2. Ilin, E. 2001. *Emotsii i chuvstva*. Sankt-Petersburg : Piter.
3. Leont'ev, D. A. 2011. "Novye orientiry ponimaniya lichnosti v psikhologii: ot neobhodimogo k vozmozhnomu". In *Lichnostnyj potencial: struktura i diagnostika*. Moskva : Smysl.
4. Makarov, M. L. 2003. *Osnovy teorii diskursa*. Moskva : Gnozis.
5. Barrett, L. F., Niedenthal, P. M. and Winkielman, P. 2005. *Emotion and consciousness*. New York, London : The Guilford Press.
6. Brinck, I. 2008. The Role of Intersubjectivity in the Development of Intentional Communication. In J. Zlatev, T. P. Racine, Ch. Sinha, E. Itkonen. *The Shared Mind: Perspectives on Intersubjectivity*, 115–140. Amsterdam: John Benjamins Publ.
7. Fusaroli, R., Demuru, P., Borghi, A. 2012. *The intersubjectivity of Embodiment*. Journal of Cognitive Semiotics. 4 (1) : 1–5.
8. Grodal, T. 1999. Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film. In C. Platingo, G. M. Smith. *Passionate View : Film, Cognition and Emotion*, 127–145. Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press.
9. Husserl, E. 1983. *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.
10. Laine, T. 2013. *Shame and Desire: Emotion, Intersubjectivity, Desire*. 2007. Brussels : Peter Lang.
11. Merleau-Ponty, M. 2013. *Phenomenology of Perception*. London : Routledge.
12. Rosemarie, A. 2010. Shared Movement. A Non-verbal Approach to Intersubjectivity. In S. Bender. *Movement Analysis of Interaction*. Berlin: Logos Verlag : 241–257.
13. Tan, E. 1999. Sentiment in Film Viewing. In Carl Platingo and Greg M. Smith. *Passionate View : Film, Cognition and Emotion*, 48–64. Baltimore, London : The Johns Hopkins University Press.
14. Verhagen, A. 2008. Intersubjectivity and the architecture of the language system. In Jordan Zlatev, Timothy P. Racine, Chris Sinha, Esa Itkonen. *The Shared Mind: Perspectives on Intersubjectivity*, 307–332. Amsterdam: John Benjamins Publ.
15. Zlatev, J. Racine, T. P., Sinha, Ch., Itkonen, E. 2008. Intersubjectivity: What Makes us Human? In Jordan Zlatev, Timothy P. Racine, Chris Sinha, Esa Itkonen. *The Shared Mind: Perspectives of Intersubjectivity*, 1-14. Amsterdam : John Benjamins Publ.
16. Zlatev, J. The co-evolution of intersubjectivity and bodily mimesis. 2008. In Jordan Zlatev, Timothy P. Racine, Chris Sinha, Esa Itkonen. *The Shared Mind: Perspectives of Intersubjectivity*, 215–244. Amsterdam : John Benjamins Publ.
17. Eastern Promise. <http://www.imsdb.com/scripts/Eastern-Promises.html>
18. Fracture. <http://www.imsdb.com/scripts/Fracture.html>
19. Lord of Illusions. <http://www.imsdb.com/scripts/Lord-of-Illusions.html>
20. Belle. <http://www.imsdb.com/scripts/Belle.html>

Крысанова Татьяна. Интерсубъектность эмоций в кинодискурсе. В статье на материале англоязычного кинодискурса рассмотрены особенности интерсубъектности эмоций как средства их воплощения. Определено, что интерсубъектность формирует довербальный механизм конструирования эмоции, выступая как система интерперсональных и интраперсональных связей. Выступая как воплощенное желание человека к взаимодействию и реализации личностных смыслов, интерсубъектность находит свое проявление на невербальном уровне. Результатом интерсубъектного взаимодействия выступает телесный мимезис – образная воплощенная репрезентация эмоции. Триада телесный мимезис в кинодискурсе отображает коммуникативный характер воплощения и включает субъекта, реципиента и интенциональную составляющую, которая их объединяет. Реципиент поликодового высказывания в кинодискурсе, распознавая телесный знак, определяет коммуника-

тивную интенцию субъекта. Триади́чный мимезис в кинодискурсе акцентирует внимание не только на понимании репрезентативных отношений между движением тела и объектом, но и на коммуникативном характере таких репрезентативных отношений. Воплощение объединенной эмоции в коммуникации между автором и реципиентом кинодискурса происходит на основе прагматических универсалий, которые актуализируют intersubjectное взаимодействие между автором и реципиентом кинодискурса. Воплощение эмоции страха отражает ее физиологические проявления и может происходить в двух основных формах: астенической и стенической. Характерными маркерами воплощения страха являются мимические, кинетические, просодические средств, а также система паралингвистичних кодов, которые актуализируют вегетативные проявления эмоции. Воплощение эмоции базируется на объединенном опыте авторов фильма и зрителей, что эмоциональное состояние способно влиять на коммуникативное поведение. Intersubjectный характер воплощения эмоции в кинодискурсе обусловлен тем, что зритель идентифицирует Себя с Другими через intersubjectный мир.

Ключевые слова: воплощение, intersubjectность, кинодискурс, невербальные средства, эмоция.

Krysanova Tetiana. Intersubjectivity of Emotions in Cinematic Discourse. The article focuses on the intersubjectivity of emotions as a means of their embodiment and its peculiar features in the English cinematic discourse. It is determined that the intersubjectivity forms a preverbal mechanism for construing emotions, acting as a system of interpersonal and intrapersonal relationships. The intersubjectivity finds its manifestation on the nonverbal level revealing the person's desire to interact and realize meanings. The result of the intersubjective interaction is the bodily mimesis – an imaginary representation of the emotion by non-verbal means. The triadic bodily mimesis in the cinematic discourse reflects the communicative nature of embodiment and includes the subject, the recipient, and the intentional component that connects them. The recipient of a polycoded statement in the cinematic discourse, recognizing a bodily sign, determines the communicative intention of the subject. The triadic mimesis in the cinematic discourse focuses not only on the awareness of representative relations between the movements of the body and the object, but also on the communicative nature of such representative relationships. The embodiment of the joint emotion in the communication between the film author and the recipient of the cinematic discourse is based on pragmatic universals that reflect the intersubjective interaction between the author and the recipient of the cinematic discourse. The embodiment of the emotion of fear reflects its physiological manifestation and can take place in two basic forms: asthenic and sthenic. Mimic, kinetic, prosodic means, as well as a system of paralinguistic codes that actualize vegetative manifestations of the emotion, are typical markers for embodying fear. The embodiment of the emotion is based on the common experience of film authors and recipients – viewers and the emotional feeling of fear can influence their communicative behavior. The intersubjective nature of emotion embodiment in the cinematic discourse is predetermined by the fact that viewers identify Themselves with the Other through the interpersonal world.

Key words: cinematic discourse, embodiment, emotion, intersubjectivity, nonverbal means.

УДК 81'373

Олена Кульчицька

ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДІВ ГІБРИДНОЇ СЕМАНТИКИ В АНАЛІЗІ ПЕЙОРАТИВІВ

У статті викладено основні принципи й методики гібридної семантики (ГС), що одночасно використовують умовно-істинний та умовно-вживаний виміри (описові та причинно-наслідкові або експресивні аспекти мови). Основним положенням гібридної семантики є те, що умовно-істинний вимір не в змозі поодинокі зафіксувати й описати весь спектр значення слова, саме тому на допомогу йому приходить умовно-вживаний вимір, і результатом застосування обидвох стає повний опис значення будь-якої емотивної лексичної одиниці. Ми застосовуємо методики ГС для семантичного аналізу емотивного класу слів, зокрема пейоративів (тобто негативні, емоційно-навантажені експресивно оцінні лексеми), адже традиційна семантика подекуди не в змозі повністю описати значення таких лексичних одиниць. Це відбувається через те, що прагматичні теорії “значення як використання” часто розглядають як протилежні традиційній семантичній теорії. Проте у своїй книзі Д. Каплан (2016) доводить, що методи гібридної семантики можуть і повинні доповнювати традиційні підходи до семантичного аналізу. Його дослідження ґрунтується на спостереженні, що для певного класу мовних одиниць семантична теорія окреслює правила використання, а не те, що ці одиниці виражають. Це підтверджує філософське дослідження Л. Вітгенштейна, що вилилось у таке положення: “Значення мовного виразу і є його використання” [1]. Д. Каплан розробив багатовимірний підхід до трактування поняття “значення”, яке він назвав гібридною семантикою, що поєднує у собі вимір умовно-вживаного разом із умовно-істинним в єдину систему. Ця система долає емпіричні