

УДК 81'42:811.111:821.111

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗАСОБІВ ВИРАЖЕННЯ ЕМОЦІЙНОСТІ ТА ЕМОТИВНОСТІ У ТВОРАХ ЖАНРУ ГОРОР: ЛІНГВОСЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ

Вовк О.В., аспірант кафедри
англійської філології та перекладу
Київський університет імені Бориса Грінченка

У контексті нової мультимодальної перспективи, що наразі досліджується провідними вченими у сфері лінгвістики, стверджується, що для мовної комунікації абсолютно усі види передачі інформації є невід'ємними. Кожен із паралінгвістичних засобів реалізується через своєрідні канали передачі інформації. Статтю присвячено дослідженню втілення жаху в екранізаціях романів жанру горор та порівняльному аналізу із оригінальними текстами, а саме виявленню особливостей інтерсеміотичної трансляції вербальних знаків у мультимодальному дискурсі.

Ключові слова: інформаційний канал, емоційність, емотивність, мультимодальний корпус.

В контексте новой мультимодальной перспективы, пока которая исследуется ведущими учеными в области лингвистики утверждается, что для языковой коммуникации, абсолютно все виды передачи информации являются неотъемлемыми. Каждый из паралингвистических средств реализуется через своеобразные каналы передачи информации. Статья посвящена исследованию реализации ужаса в экранизациях романов жанра хоррор и сравнительному анализу с оригинальными текстами, а именно выявлению особенностей интерсеміотической трансляции вербальных знаков в мультимодальном дискурсе.

Ключевые слова: информационный канал, эмоциональность, эмотивность, мультимодальный корпус.

Vovk O.V. TRANSFORMATION OF EMOTIONALITY AND EMOTIVITY EXPRESSION IN HORROR GENRE: LINGVOSEMIOTIC ASPECT

In the context of new multimodal perspective, that is currently being explored by leading scholars in the field of linguistics, there is a statement that all types of information transmission are inalienable for the communication. Any kind of paralinguistic means is realized through information channels. The paper is devoted to the study of the realization of horror elements in American novels and its screened versions. The aim of the comparative analysis is to identify intersemіotic translation of verbal signs in the multimodal discourse.

Key words: information channel, emotivity, emotionality, multimodal corpus.

На відміну від літературного, мультимодальний дискурс несе у собі специфічну ознаку – тип семіотичної одиниці, яка будується за законами об'єднання в одне ціле знакових, звукових та візуальних систем, що включають у себе різного роду режисерські прийоми. У нашому дослідженні ми розглядаємо поняття інформаційного каналу як певного способу передачі конкретної інформації, а саме реалізації жаху як жанротвірного елементу. Основною характеристикою вербального середовища є моноканальність його корпусу, оскільки передача інформації проходить лише через сегментний канал. У цей самий час, у мультимодальному середовищі існує три основних двосторонніх канали передачі інформації: сегментний-вербальний, вокальний-слуховий та кінетичний-зоровий [8, с. 138].

Беручи за основу наведений вище принцип розмежування інформаційних каналів, ми виділяємо такі рівні:

Перший рівень – включає у себе лише сегментно-вербальний канал. Іншими словами, це – вираження емоційного стану персонажів за допомогою вербальних елементів. У ході аналізу 95 реплік героїв екранізацій американських романів горор нами було виявлено, що значна частина лексем, котрі вплетені у словесне середовище романів, зникають у процесі семіотизації, оскільки у мультимодальному середовищі вони заміщуються паралінгвістичними елементами (візуальними та аудіоефектами). Дослідження показало,

що сегментний-вербальний канал у аналізованих нами екранізаціях майже відсутній та становить лише 15%.

Якщо у художніх творах жах реалізовувався через емоційно зареабрвлену лексику та стилістичні нагромадження, то в аналізованих екранізаціях романів, реалізація жаху відбувається через:

а) діалоги героїв – репліки, через які маніфестується жах, можуть належати як персонажам, що лякаються, так і персонажам, що лякають. До таких реплік ми відносимо “діалоги-описи”, “репліки-благання” та “репліки-прохання”. У “Діалогах-описах” герої екранізацій обговорюють власний емоційний стан. Прикладами послужили такі уривки зі сценаріїв аналізованих фільмів: “*Tony, I'm scared*” [16]. “*Тоні, мені страшно*” [переклад мій. – О. В.]; “*It was the worst horror of my life*” [12]. “*Це був найгірший кошмар у моєму житті*” [переклад мій. – О. В.]; “*I was so scared to look inside - but I had to...*” [15]. “*Мені було так страшно заглянути всередину, але я була змушена.*” [переклад мій. – О. В.].

На відміну від текстів романів, у аналізованих прикладах реплік героїв втрачаються стилістичні засоби такі, як порівняння, епітети чи метафори. Було виявлено, що стилістичний прийом гіперболізації зберігається лише у 5% реплік. Зазвичай емоції страху та жаху у діалогах між персонажами описується лише за допомогою експресивів – лексики, що виражає емоційний стан.



Було з'ясовано, що жах може реалізуватися і без використання експресивів чи лексичних одиниць, що вказують на емоцію. У репліках героїв жах маніфестується через описання жажливих ситуацій, що є стереотипними людськими страхами у реальному житті. Наприклад:

"Jack, there's someone else in the hotel with us. There's a crazy woman in one of the rooms. She tried to strangle Danny! I swear it! Danny told me! He went up into one of the bedrooms. The door was open, and he saw this crazy woman in the bathtub. She tried to strangle him!" [16]. **"Джек, окрім нас у готелі хтось є. Якесь божевільна жінка зараз знаходиться в одному із номерів. Вона намагалась задушити Денні. Я клянусь! Денні розказав мені! Він пішов в одну із ванних кімнат. Двері були відкриті і він побачив цю божевільну у ванні. Вона намагалась його задушити!"** [переклад мій. – О. В.]. – Венді у паніці розповідає чоловіку, що у готелі присутні інші люди, хоча всі працівники покинули робоче місце місяць назад. У цьому уривку маніфестація жаху відбувається не тільки через страх головної героїні за власне життя та життя її рідних, а й страх привидів і потойбічних сил.

б) монологи героїв. Монолог як складова кінофільму дозволяє режисеру висловити індивідуальну позицію персонажа щодо певної ситуації. Така позиція не піддається будь-якому зовнішньому впливу, та виражає виключно думки героя. Варто зазначити, що монологам притаманні такі комунікативні функції, як роздум, розповідь, опис, сповідь та оцінка. У аналізованих нами екранізаціях монолог персонажа зустрічається у фільмі Б. Ратнера "Red Dragon". У сцені, коли головний герой Уіл Гремм робив огляд місця злочину у будинку сім'ї Лідсів. Усі свої думки щодо того, яким чином були скоєні вбивства, Гремм записував на диктофон. У нашому дослідженні ми розглядаємо це як монолог персонажа, який детально описує дії головного героя першого типу. Наведемо декілька уривків із оригінального сценарію кінострічки:

"The intruder cuts...cuts Charles Leeds' throat. Then shoot Valerie Leeds as she's rising. She's disabled but not...not killed outright. Then he goes down the hall...Towards the children's rooms" [14]. **"Злочинець перерізає...перерізає горло Чарльзу Лідсу. Потім він стріляє у Валері Лідс, коли вона підіймається. Вона була паралізована, але ще не вбита. Потім він спускається вниз по коридору...до дитячої кімнати"** [переклад мій. – О. В.].

Великий внесок в атмосферу страху в кінострічці роблять синтаксичні засоби. Використання коротких і номінативних речень, паузи, що починають або завершують абзац – сприяють створенню напруженості та гостроті моменту. Ефект жаху створюється не тільки за рахунок детального опису місця злочину, а й розуміння того, що герой протагоніст ментально подібний до злочинця.

Фокусування на діях убивці у цій сцені відбувається за рахунок зовнішньої фокалізації. Уіл Гремм володіє меншим обсягом інформації на відміну від Френсіса Долархайда, ко-

трий скоїв злочин. Саме тому цей монолог обмежується лише описами та констатацією фактів.

Другий рівень – включає у себе вокально-слухові канали передачі інформації. Ми виділяємо такі паралінгвістичні елементи, що послугують реалізації емоції жаху у кіно:

а) несегментні (просодичні) елементи, що функціонують паралельно із мовою персонажів. До таких елементів ми відносимо інтонації та тембр голосу героїв екранізацій як першого, так і другого типу. Насамперед, інтонації є важливим елементом акторської гри. Вона слугує не тільки засобом розмежування синтаксичних одиниць, а й засобом комунікації та вираження емоційних станів та переживань. Дослідження показало, що стереотипним просодичним елементом вираження жаху в екранізаціях жанру горор є високий тон інтонації, що у більшості випадків доходить до сильного різкого голосу – крику. Так, чим інтенсивніше емоція, тим голосніше крик героя і його емоції виразніші.

б) акустичний простір – до цього пункту ми відносимо різноманітні звукові ефекти та музичні композиції. В екранізаціях романів літератури жаху музичний супровід слугує не тільки містком між окремими кадрами, але й створює особливу атмосферу, готуючи глядача до наступної сцени. Основна особливість музичного супроводу у кіно жанру горор полягає у тому, що будь-які звукові ефекти наділені певною інформацією і можуть рівносильно з візуальними ефектами впливати на глядача.

Було виявлено, що типовим акустичним простором для жанру горор є закадровий музичний супровід, створений за допомогою скрипки, бас-барабану/малого барабану, з метою підсилення та увиразнення окремих сцен екранізацій:

Тривожні моменти, нагнітання саспенсу та зображення страху героя реалізуються за рахунок уведення у музичну композицію скрипки. Проаналізувавши окремі сцени екранізацій, де використовувалась скрипка, ми виявили, що фокалізатором виступає базова емоція страху (як короткоплинної, так і психологічної) та похідна від нього емоція – тривога.

Прикладом послужила сцена з екранізації А. Хічкока "Psycho", у якій головна героїня Мері Крейн, викравши гроші, їхала у машині [13, 13:24-14:00, 16:40-17:55]. Не дивлячись на те, що це німа сцена кінострічки, у якій відсутні будь-які сегментні елементи, інформація про емоційний стан героїні семіотизується та передається через вокально-слуховий канал, оскільки закадрова музика виходить на перший план.

2. Неочікувані моменти, різкі переходи від одної сцени/кадру до іншої супроводжуються звуками заглушеного бас-барабану та незаглушеного малого барабану. У таких випадках режисери мають на меті сфокусувати увагу глядача не тільки на дії, що відбувається у сцені, а й на емоційному стані сильного переляку та жаху персонажа другого типу, що виступає основним фокалізатором та супроводжується через гучний звук барабану.

Наприклад, у сцені з екранізації Б. Ратнера "Red Dragon", у якій Френсіс Долархайд змушує журналіста Фредді Лаундса подивитися на його обличчя та тіло, що відбувається. Із самого початку сцена музично супроводжується оркестром, після чого Френсіс неочікувано знімає кімоно та у світлі прожекторів показує величезне татуювання у вигляді дракона [14, 1:14:52-1:14:58]. Пронизуючи окремі кадри чи сюжетні лінії, музичні композиції та звукові ефекти характеризують героїв, доповнюють чи навіть "коментують" окремі сцени екранізацій. Тим не менш, незалежно від сюжету, акторської гри та індивідуального стилю кожного режисера, в усіх екранізаціях у сценах нагнітання страху та зображення смертельного жаху головних героїв, музичні композиції чи звукові ефекти включають звуки скрипки та барабанів, що робить ці інструменти стереотипними для аналізованого жанру.

Третій рівень передачі інформації розуміє під собою передачу емоційного стану персонажа екранізації через кінетично-візуальний канал. На такому рівні передачі інформації про відчуття емоції жаху, усі паралінгвістичні елементи можуть функціонувати як разом, так і окремо від вербального каналу. У нашому дослідженні ми виділяємо два типи відображення жаху в аналізованих матеріалах дослідження:

а) гра акторів – до цієї групи елементів вираження жаху ми відносимо жести, міміку та рухи. Акторська гра може ефективно передавати інформацію щодо емоційних станів, як і застосування вербальних засобів. У багатьох випадках такі елементи невербальної комунікації можуть посилювати чи навіть компенсувати мовні засоби;

б) візуальні ефекти – аналізуючи екранізації романів американської літератури жанру горор, до візуальних ефектів ми відносимо крупний і дальній плани, ефект панорами та монтаж (включаючи внутрішньо-кадровий монтаж).

Крупний план є одним із найчастіше використовуваних прийомів у кінематографі. Це поняття трактується як детально зображене обличчя героя із яскраво вираженими емоціями [1, с. 238]. Слідом за Лук'янець Т.Г., використання ефекту крупного плану режисерами має на меті не тільки розкрити концептуальну картину світу режисера, але й схарактеризувати героїв, їх емоційний стан та досвід у визначеному часопросторі [2, с. 411]. Іншими словами крупний план дає змогу режисеру кінофільму виокремити персонажа, відводячи на другий план всі інші дії та другорядні об'єкти. Окрім того, крупний план дає змогу режисеру не тільки направити увагу глядача від масштабної картини до одного основного об'єкта, а й зробити власну суб'єктивну оцінку та висновки. На нашу думку, ефект крупного плану є потужним інструментом для створення детального портретування персонажа та реалізації емоційності в окремих сценах фільму. Цей прийом може надати, розкрити чи деталізувати ті чи ті риси характеру персонажа, розкрити глядачеві те, що лишалось весь час без належної уваги.

Як і в інших кінострічках, ефект крупного плану в жанрі горор включає два основні типи: статичний та динамічний [2, с. 415]. До статичного типу крупного плану відносяться кадри, у яких ілюструються нерухомі окремі риси або обличчя актора, завдяки чому створюється нерухомий образ людини. В аналізованих нами екранізаціях, використання статичного крупного плану є маніфестацією емоції жаху, що у вербальному середовищі літературних романів зображується за допомогою лексеми "frozen", "paralyzed", "without moving" в описах емоційних станів персонажів другого типу, котрі неспроможні себе мобілізувати чи знаходитися у стані шоку або сильного переляку: "Mary was frozen in her terror" [4, с. 86]; "He stood frozen with fear for a long time, the harsh breath in his throat finally slowing" [10, с. 310].

Динамічний тип крупного плану [2, с. 415] є протилежним до попереднього та робить акцент на інтенсивності прояву емоцій чи сильного емоційного збудження. В оригінальних романах динаміка та інтенсивність емоційних станів ілюструється за допомогою таких лексичних одиниць: "cry", "scream", "sob", а також має місце використання стилістичних нагромаджень та лексикі із негативної конотацією, як у наведеному нижче прикладі:

"Danny **cried out shrilly in fear** and fell on his knees beside her" [9, с. 205]. "У страху Денні пронизливо кричав, а потім впав на коліна коло неї" [Переклад мій – Вовк О. В.].

Використання як статичного, так і динамічного крупного плану є типовим для кінострічок жанру горор. Нами було виявлено, що в усіх без виключення екранізаціях режисери застосовують крупний план для героїв, що лякаються на третьому етапі розвитку сюжету – виявлення факту реальності об'єкту страху та неспроможності втекти чи мобілізуватися.

Базовим елементом для створення будь-якої кінострічки вважається такий технічний процес як монтаж. Цей прийом дозволяє в результаті з'єднання окремих фрагментів вихідних записів отримати єдиний, композиційний цілий витвір мистецтва. Тим не менш, оскільки у 60х роках техніка спецефектів була не так сильно розвинута, порівняно із XXI сторіччям, для створення особливих візуальних ефектів два кадри із одної сцени об'єднували в один. Нами було виявлено, що такого роду візуальні ефекти трапляються лише у кінострічках А. Хічкока "Psycho" 1960 року [13, 00:13:24-00:14:00] й Р. Поланські "Rosemary's baby" 1968 року [11, 02:11:32-02:11:33] та є не типовими для жанру горор.

На нашу думку, Р. Поланські вдався до такого візуального ефекту не тільки для підкреслення власного режисерського стилю, а й для того, щоб дати змогу глядачеві проявити власну фантазію щодо зовнішності малюка. У романі А. Левін зображує дитину таким чином: "**His eyes were golden-yellow, all golden-yellow, with neither whites nor irises; with vertical black-slit pupils. He looked at her, golden-yellowly, and then at the swaying upside-down crucifix**" [11, с. 269]. "**Очі у нього були золотисто-жовті, повністю золотисто-жовті без білків, з**



(1) (Rosemary's baby, 02:11:32)



(2) (The Shining, 00.04.15)

вертикальними чорними зіницями. Він подивився на нею своїми **золотисто-жовтими очима**, а потім перевів свій погляд на перевернуте розп'яття, що погойдувалось" [переклад мій – О. В.]. Автор використовує порівняння для ототожнення дитини із диким звіром. Окрім того, А. Левін дає детальний опис очей, використовуючи епітети-колоративи, що дають змогу читачу більш яскраво уявити портретний образ персонажа. Отже, не дивлячись на те, що режисер екранізації зберігає золотисто-жовтий колір очей малюка у кадрі, використовуючи крупний план та монтаж, сцена із зображенням зовнішності триває лише дві секунди, через що деталі портретного опису вербального простору повністю втрачаються у процесі семіотизації. Варто зауважити, що окличні речення, використані письменником трансформувались у мультимодальному середовищі у плач та крик головної героїні.

Ефект дальнього плану для зображення локацій використовується режисерами з метою надання детальної інформації щодо місця, де відбуваються дії. Такий прийом застосовується на другому етапі сюжету – "виявлення об'єкту страху" [5, с. 119], коли герої першого типу поступово починають проявляти свою сутність, а ілюстрації місць, у яких вони мешкають, напружують атмосферу.

Кадр з екранізації С. Кубрика "The Shining" (1), у якому проілюстровано готель "Overlook" на фоні сонячного пейзажу. Режисер не застосовує жодних фільтрів затемнення, тому ця сцена контрастує із сюжетом та інформацією, що була попередньо надана глядачу.

Натомість в оригінальному романі С. Кінг описує готель таким чином: "Further up, seemingly set directly into the slope itself, she saw the **grimly** clinging pines give way to a **wide** square of green lawn and standing in the middle of it, **overlooking all this**, the hotel. The Overlook" [9, с. 43]. "Трохи далі й вище вона побачила, як, неначе просто вставлені в саму кручу, **непорушно** чіпкі сосни розступаються перед **широким** квадратом зеленої галявини, а посеред неї, **зверху озирючи все навкруги**, стоїть готель. Той самий "Оверлук" [3, с. 436]. Кадр з екранізації повністю співпадає з уривком з роману. Тим не менш, для створення лякаючого ефекту, автор вживає епітети "**grimly**", що також може перекладатись як "похмуро", "нешадно" та "wide" –

"широкий", "просторий", що робить акцент на величності споруди. С. Кінг прирівнює готель до живої істоти. Такий ефект досягається за допомогою стилістичного прийому персоніфікації "**overlooking all this**" з метою збереження ідеї про те, що готель є уособленням зла. Такого роду детальне зображення локації не тільки збуджує уяву, а й готує читача до наступних дій у сюжеті роману, чого не можна сказати про цю саму сцену в екранізації.

Дальній план є інструментом для детальної ілюстрації місць, у яких проживають або знаходяться герої першого типу. Так, у екранізаціях частково зникає вербальна складова, оскільки в кінострічках локації, де відбувається дія, не описуються персонажами. Тим не менш, у кінострічках збереження ефекту нагнітання саспенсу та проектування локації на головного героя, що лякає, має місце. Лексичні одиниці та стилістичні прийоми, за допомогою яких створювались авторами описи будівель, трансформуються у мультимодальному середовищі та виступають у вигляді дальнього плану, а інформація передається глядачеві через кінетично-візуальний канал.

Останнім та не менш важливим кінематографічним інструментом, що застосовувався режисерами в аналізованих екранізаціях, є внутрішньо-кадровий монтаж. Такого роду монтаж створюється за принципом розгортання певної дії у межах лише одного кадру без додаткового "склеювання" із іншими кадрами кінострічки. До внутрішньо-кадрового монтажу відносяться такі операторські прийоми: "панорама" та деякі її різновиди, як "від'їзд" та "наїзд" камери. Проаналізувавши екранізації романів, ми можемо прийти до висновку, що прийом поступового наближення камери є типовим для досліджуваного жанру.

Прикладом є уривок зі сцени екранізації Р. Райнера "Misery", у якому зображено головного персонажа другого типу Пола Шелдона, котрий зі страхом чекав на наступні тортури від Енні Уїлкс. Навіть беручи до уваги той факт, що сцена німа, повільне наближення камери до героя є свідченням про його перманентний психологічний страх за життя. Сюжет оригінального роману пронизаний описами роздумів та емоційних станів Пола. Наприклад: "He lay in bed looking at the ceil-

ing, his throat dry and his heart beating fast" [10, с. 21]. "Він лежав на ліжку та дивився у сте-лю, у горлі пересохло, а серце билось дуже сильно" [переклад мій – О. В.]. "He felt *stark and simple terror steal into him*" [10, с. 91]. "Він відчув як у нього закрався гострий і простий жах" [переклад мій – О. В.].

У наведеному уривку роману письменник дає описи емоції жаху, який відчував Пол Шелдон, знаходячись у кімнаті наодинці. Детальність такого роду художніх описів реалізується за рахунок використання соматизмів "throat" та "heart", що відповідають за фізичне вираження жаху, персоніфікації "terror steal into him", та епітетів "stark" й "simple", що підвищують рівень інтенсифікації емоційного стану. Використання одразу декількох лексичних одиниць, які називають емоції, свідчать про те, що герой відчуває одночасно декілька емоцій, котрі вказують на складний психологічний стан від постійних тортур та знущання. Всі перераховані стилістичні засоби семіотизуються та в екранізації Р. Райнера виступають як одне ціле в одному кадрі у вигляді поступової зміни планів, а саме масштабування та фокусування на обличчі актора. Так, під час процесу семіотизації значає вербальна складова, що присутня в оригінальних романах, тим не менш ефект нагнітання тривоги та часткова реалізація жаху як основного елемента цього жанру зберігається та передається глядачеві через кінетично-візуальний канал.

Підсумовуючи, мультимодальний дискурс аналізованих екранізацій є значно ширшим від вербального за рахунок різноманітності каналів передачі інформації. Проведений нами аналіз американських творів жанру горор дозволив побудувати тривірневий мультимодальний корпус та визначити його основні складові, що є головними актуалізаторами жаху. Під час порівняльного аналізу таких складових у вербальному та мультимодальному просторах, нами було виявлено, що значна частина лексем, котрі вплетені у словесне середовище романів, зникають у процесі семіотизації.

Портретні описи персонажів першого та другого типу трансформуються із вербального середовища та виступають в екранізації у вигляді кінематографічного прийому статичного та динамічного крупного плану, що одночасно сконцентровують увагу глядача на героєві та дають змогу дати власну оцінку його зовнішності. Нетиповим для аналізованого жанру є використання крупного плану у комплексі із внутрішньо-кадровим монтажем, а саме об'єднання та накладання окремих кадрів один на один.

Описи емоційних переживань персонажів другого типу у процесі семіотизації трансформуються у три невід'ємних елементи кінематографу жанру горор: акустичний простір, а саме звукові ефекти та цілі музичні композиції. Базова емоція страху та похідна від неї – тривога героїв актуалізується через музичний супровід виконаний скрипкою. Стан сильного переляку та жаху виражається

через звукові ефекти, створені бас-барабаном/малим барабаном.

Описи місця дії реалізуються у романах через кінематографічний прийом дальнього плану, що охоплює не тільки будівлю, у якій проживають персонажі першого типу. У 65% випадках кадри охоплюють не тільки будівлю, у якій проживає антагоніст, а й навколишні пейзажі

Таким чином, усі без виключень основні складові, що виступають актуалізаторами жаху у літературі досліджуваного жанру (портретні описи, описи емоційних станів, дій та локацій) проходять складний шлях трансформації із вербального у мультимодальний дискурс, виступаючи у ролі лінгвістичних (діалоги й монологи героїв) та паралінгвістичних елементів (дальній та крупний плани, акустичний простір та внутрішньо-кадровий монтаж). На відміну від моноканального принципу передачі інформації до читача, екранізації включають у себе набагато ширший спектр інформативних каналів. Тим не менш їх вплив на глядацьку фантазію значно менший, оскільки на екрані ілюструється лише суб'єктивний режисерський світ.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения / Сергей Михайлович Эйзенштейн. – М.: Искусство, Знаковые системы. Кино. Поэтика. – 1971. – 378 с.
2. Лук'янець Т. Г. Эффект крупного плана: досвід адаптації кіноприйому в художньому тексті [Електронний ресурс] / Т. Г. Лук'янець // Science and Education a New Dimension. Philology. – Будапешт, 2015. – № III (8), Issue 39. – С. 58–62. – Режим доступу: http://www.seanewdim.com/uploads/3/2/1/3/3213611/fil_iii8_issue_39.pdf.
3. Кінг С. Сяйво / Красюк О. переклад з англійської – Харків: книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2014. – 640 с.
4. Bloch R. Psycho / Robert Bloch. – New York: Fawcett World Library, 1960. – 98 p.
5. Carroll N. The Philosophy of Horror: or, the Paradoxes of the Heart / N. Carroll. – N. Y.: Routledge, 1996. – 272 p.
6. Harris T. Red Dragon [Електронний ресурс] / Thomas Harris. – 1981. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.onlinebook4u.com/book/3068.html>.
7. Harris T. The Silence of the Lambs [Електронний ресурс] / Thomas Harris. – 1988. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.gyxqex.com/tushu/book/book56/20098306242216.pdf>.
8. Kibrik A. A. and El'bert E. M. Understanding spoken discourse: the contribution of three information channels // Materials of the 3rd International Conference on Cognitive Moscow, June 2008 Science / Eds. Yu. I. Alexandrov et al. 2008. P. 82–84.
9. King S. Shining The Shinning / Stephen King. – New York: Anchor Books, 1977. – 307 p.
10. King S. Misery / Stephen King. – New York: Hippocampus Press, 1988. – 405 p.
11. Levin I. Rosemary's Baby [Електронний ресурс] / Ira Levin. – 1967. – Режим доступу до ресурсу.
12. Misery / [Directed by Rob Reiner]. – US., Columbia Pictures Metro-Goldwyn-Mayer, 1990. – 107 mins http://www.onlinebook4u.com/horror/Rosemary-s_Baby_1/index_18.html.
13. Psycho / [Directed by Alfred Hitchcock]. – Los Angeles, CA: 20th Century Fox Film Corporation, 1960. – 109 mins.
14. Red Dragon / [Directed by Brett Ratner]. – US., Universal Pictures, 2002. – 124 mins.
15. The Silence of the Lambs / [Directed by Jonathan Demme]. – US., Orion Pictures, 1991. – 118 mins.
16. The Shining / [Directed by Stanley Kubrik]. – US., Warner Bros, 1980. – 146 mins.