

Звукоритмическое воздействие в текстах хоррор-дискурса

Суханова Евгения Александровна, аспирант
Оренбургский государственный университет (г. Оренбург)

В статье рассматривается общее для всех воздействующих дискурсов звукоритмическое воздействие на примере хоррор-дискурса как сферы реализации суггестивной интенции продуцента дискурса.

Ключевые слова: ритм, хоррор-дискурс, повторы, суггестия.

Сферой нашего научного интереса является хоррор-дискурс, тип институционального дискурса с явно выраженным суггестивным воздействием, ключевым концептом которого выступает страх, причем страх особой природы: философ Ноэль Кэрролл, автор монументального исследования «Философия хоррора», назвал его «art-horror», то есть «продукт литературы ужасов, в отличие от ужасов реальных — таких, как массовое истребление диких животных или Холокост». [1, p. 18]

Цель хоррор-дискурса — передача эмоционального состояния ужаса от продуцента реципиенту — осуществляется посредством суггестии.

Суггестивное воздействие как способ речевого воздействия представляет собой специфическую коммуникативную ситуацию, когда с помощью вербальных и невербальных средств информация подается таким образом, чтобы ее восприятие осуществлялось без критической оценки, бесконфликтно. Суггестия обращена к бессознательным механизмам психики, апеллирует к чувствам и эмоциям, вызывает ассоциативные образы, запрограммированные суггестором.

В хоррор-дискурсе реципиент выступает в роли клиента, поскольку сам, по своему желанию подвергает себя воздействию суггестивно-маркированного материала (текста, фильма, квеста, игры) и своей установкой, конформностью и аутосуггестией способствует эффективному воздействию продуцента дискурса (заметьте, на подобное «сотрудничество» реципиентов не приходится рассчитывать продуцентам таких воздействующих дискурсов как, например, рекламный или политический) [2, с. 141].

Какую бы сферу коммуникации не обслуживал тот или иной суггестивный дискурс: религиозный, медицинский, спортивный, магический, среди средств в его арсенале всегда окажется звукоритмическое воздействие.

Исследованиями, посвященными звукоритмическому воздействию в разное время занимались такие ученые, как Б. Сидис (1902), В. М. Бехтерев, (1911); В. В. Налимов, О. А. Кузнецов, Ж. А. Дрогалина (1978), Н. Д. Климов (1982), М. Г. Мирианашвили (1984), Б. С. Алякринский, С. И. Степанова (1985), В. Н. Ягодинский (1985); А. М. Антипова (1986), В. В. Васильева (1992), И. Ю. Черепанова (1999); С.В. Болтаева (2003), Е. И. Бойчук (2014, 2015).

На звукоритмическом воздействии основаны все религиозные, ритуальные и магические системы; основные фасциативные приемы речевого воздействия: смена ритма речи, разнообразие голосовых модуляций, диссонансы, паузы, нагнетающий ритм речевых повторов знали и использовали древние шаманы по всему миру, в том числе и для того, чтобы ввести членов племени в коллективный транс.

В пользу воздействующего характера ритма говорит и то, что одним из самых ранних видов искусств, появившемся в первобытном обществе, стала музыка, изначально появившаяся как ядро культурно-исторических ритуалов.

С тех же незапамятных времен у костра собирались и для того, чтобы послушать «страшную сказку». Так, известный английский писатель-фантаст Нил Гейман (Neil Gaiman) отмечает: «We have been telling each other tales of otherness, of life beyond the grave, for a long time; stories that prickle the flesh and make the shadows deeper <...>» [3, p. 28] («Мы уже очень давно рассказываем друг другу сказки о иных мирах и иных формах жизни, истории, от которых мороз по коже, от которых сгущаются тени <...>» (перевод наш)).

Хоррор-дискурс, как и любой дискурс, до определенной степени ритуализирован; среди его функций мы выделили и магическую, и мифологическую, и психотерапевтическую, и фасциативную. Все эти функции не в последнюю очередь основаны на ритме.

Для наглядности демонстрации роли ритма в хоррор-дискурсе достаточно привести самую известную детскую «страшилку»: «в черном-пречерном лесу стоит черный-пречерный дом, в этом черном-пречерном доме стоит черный-пречерный стол, на этом черном-пречерном столе лежит черные-пречерный гроб, в этом черном-пречерном гробу...» В данном примере мы имеем дело с ритмизацией лексических и фонетических единиц через многократное повторение; известно, что при многократном и монотонном повторении речевых стимулов создаются условия для изменения сознания.

Исследуя суггестивные тексты психотерапевтической деятельности врачей-профессионалов, С. В. Болтаева предлагает в своей работе методику выделения лексического ритма как особого вида повтора лексических единиц, который отличается периодичностью чередований прагматически маркированных и информативных элементов. Связывая прагматическую силу суггестивного текста с особым способом ритмической организации, основанной на взаимосвязанном повторении лексико-семантических и фонетических единиц, С. В. Болтаева, вслед за Л. С. Выготским и А. А. Леонтьевым, считает, что прагматическую функцию наилучшим образом выполняют лексические единицы, способные вызвать у адресата речи эмоциональный отклик и отмечает важность повтора «чувственно осязаемых элементов — прагматически сильных слов и звуков речи» [4, с. 9].

Возвращаясь к приведенной «страшилке», отметим, что черный цвет с древних ассоциируется с негативными явлениями, со злыми, враждебными человеку силами. Практически во всех культурах черный считается «цветом злых демонов, дьявола», ему приписываются «негативные значения — зла, греха, несчастья и т.д.» [4, с.6, с.9] Более того, в коротеньком тексте «страшилки» перечислено два излюбленных хронотопа хоррора — лес и дом, а также напрямую связанный со смертью предмет — гроб.

В текстах от классиков хоррора также встречаются повторы, особенно «чувственно осязаемых элементов» и особые системные лексические объединения, которые в своем

исследовании С. В. Болтаева называет функционально-текстовыми группами. Центром такой группы становится ключевая лексема, а периферию составляют единицы, объединенные на семантическом, или тематическом основании. Таким образом, лексика суггестивного текста делится на два типа: нейтральную информативную и стилистически маркированную — прагматически значимую, или, соответственно, слова-информемы и слова-прагмемы.

Рассмотрим применение повторов в рассказах Стивена Кинга, Нила Геймана, Роберта МакКамона и Дэвида Никела, в упрощенном виде используя методику С. В. Болтаевой.

Сюжет небольшого рассказа «The Moving Finger» (13500 слов) развивается следующим образом: главный герой слышит странные звуки в ванной — «scratching» (3), «scratching noise» (1), «scratching sound» (3), а именно «scratch, scratch, scritch-scratch» (1), «Scratch, scratch, scratch» (1), «Scratch, scratch. Scritch-scratch» (1), «Scratch. Scritch. Scratch» (1), «Scratch-scratch. Scritch-scratch-scratch» (1), (в общем и целом — 12 раз), и, идя на звук, выясняет, что его производит появляющийся из не защищенного решеткой отверстия в раковине «человеческий» палец! Испытав всю гамму соответствующих случаю чувств, герой, в соответствии с законами жанра, начинает подозревать у себя психическое заболевание, поскольку при жене палец в ванне не показывается, и пределов ванной не покидает. По мере того, как герой пытается бороться с тем, что считает навязчивой идеей, в тексте появляются синонимы неприятного звука, в которых фонетический момент уже не так явно выражен, как в ономапоэтической лексеме «scratch»: «tapping sounds», «A very small sound. Probably not a rat», «A clattering sound». Их сменяют метафоры и сравнения «It sounded more like a mouse in the basin or the tub», «The sound was tiny, almost delicate», «It sounded like the world's smallest blind man tapping his cane on the porcelain in there, feeling his way around, checking out the old surroundings», «It sounded as if a trout had jumped in there», эвфемизмы «the sound which had taken him into the bathroom in the first place had not sounded the slightest bit like air in the pipes», «A moment later that sound — the sound of the nail clipping lightly against the porcelain as the queesting finger twisted and turned — began again».

Палец тем временем «осваивается» и производит все больше «пальцевдвижений», отчего характер звуков меняется: «sudden sharp sound from behind him: pwuck!», «sound of the rubber plug being forced sharply out of the drain», «the sound of the finger making its ceaseless exploratory rounds in the bathroom sink, the nail clicking and tap-dancing», «farting, honking sound», и, наконец, «Howard simultaneously felt and heard a grisly ripping sound as the finger tried to tear his ear from the side of his head». Если на первых страницах рассказа «scratch» как существительное и как глагол встречается в среднем семь раз на странице, то после того, как причина звука выясняется, абсолютная частота употребления переходит к существительному палец — «finger» — 70 раз, считая заголовок, который имеет определенное организационно-установочное значение. «Sound» — как существительное и глагол встречается в рассказе 35 раз, из которых «нерелевантных» употреблений — не более десяти. Таким образом, функционально-текстовая группа представлена тремя лексемами — «scratch», «sound», «finger» и их синонимами. Как было замечено в ходе исследования и С. В. Болтаевой, лексиче-

ский ритм в текстах может осуществляться путем повторной репрезентации уже названного понятия с помощью синонимов его начальной номинации, названия его характерных свойств и признаков, использования словообразовательных дериватов, а также лексики, семантически близкой данному понятию на уровне ассоциаций.

В нашем примере вариации с изменением корневой гласной «scratch-scratch» представляют собой яркие фонетические повторы, «sound» и «finger» — лексические. Частотность употребления «scratch» и «sound» преобладает в части текста, где герой прислушивается, выясняет причину беспокойства, находится в ступоре, переживая проблему; как только он решает бороться с ней, частотность переходит к «finger». Ритм убыстряется, действие развивается стремительно. Определенный «контритм», тоже вносящий свою лепту в ритм рассказа привносит музыкально-ритмический термин «*con brio*» — (выделение автора во всех трех местах употребления), характеризующий все действия жены героя, которой не свойственны его мучительные проблемы по каждой мелочи, не говоря уже об «одержимости пальцем»: «She ate, drank, worked, danced, and made love in exactly the same way: *con brio*»; «This was followed by the sound of Vi brushing her teeth in her usual manner: *con brio*»; «Vi also recovered (после алкоголя, выпитого накануне) *con brio*».

Своеобразный ритмический рисунок чередования ключевых лексем однозначно повышает суггестивность текста, при этом отметим, что как «лексическая единица, способная вызвать у адресата речи эмоциональный отклик» палец вполне годится — принимая во внимание тот факт, что у супругов за двадцать лет совместной жизни не появилось детей, что герой испытывает проблемы с мочеиспусканием, не то чтобы боится, но с безразличностью относится к мышам, крысам, и испытывает фрустрации по многим поводам, фаллическая аналогия напрашивается сама собой.

В еще более коротком (1832 слов) рассказе Нила Геймана (Neil Gaiman) с ономапоэтическим названием «Click-clack the Rattlebag» — в одном из русских переводов «Стук-Постук-Погремушка», «постукивание» девять раз «раздается» по тексту, до тех пор пока герой сам не превращается в высохшую *погремушку* (три раза), гремещую высохшими костями при дуновении ветра. Фонетические повторы несут текстообразующую функцию, в конце рассказ замыкается в кольцо.

Помимо фонетических повторов, десять раз употребляется лексема «house», пятнадцать однокоренные «scary» и «scared»; лексический ритм способствует созданию гнетущей, настораживающей атмосферы старого дома, где за каждой дверью может ожидать что угодно.

В рассказе Роберта МакКамона (Robert McCammon) «Strange Candy» («Странная конфета») своеобразной осью служат композиционные повторы — «It had been a tough year», «It had been, as I said, a tough year», и, наконец, пояснение в конце рассказа: «We had lost Beth, our fifteen-year-old, to cancer in April. A sad springtime. It had been a tough year». Также эффектной выглядит кольцевая композиция, повторяющая мысль о семейных фотографиях, непонятную в начале рассказа, но очевидную в конце: «The family photographs in our house were diminished» и «Our family photographs were diminished by the loss of one member». Для короткого рассказа (2842 слова) употребление слова Halloween — 10 раз, и hand — 10 раз (три из них можно было бы не относить к ключевым, но вряд ли они

появились в тексте случайно) также действует суггестивно, направляя мысли читателей в русло классических развязок хоррор-текста. Однако «незатейливый» сюжет принимает совсем иное развитие, чем ожидалось. Главный герой обнаруживает среди «конфетной добычи» дочери, полученной ею от соседей на Хэллоуин, странную конфету в форме руки (отрубленная или «сама по себе» рука – «популярный» интертекстуальный мотив хоррора – «The Brown Hand» А. Конан Дойля (1899), «классическая» страшная фольклорная история «Golden Hand», в пересказе С. Е. Шлоссера (S. E. Schlosser), «Элчан Кайя» Б. С. Житкова (1926), «Рука» Ги де Мопассана (1883), Thing из «The Addams Family», придуманной Чарльзом Адамсом (Charles Addams) в 1938 году и т.д.)

Герой долго раздумывает, есть ли ему эту конфету – «a small hand, five-fingered and ghostly-white», «poisoned hand», «sparkly white hand», «the strange candy in my hand – a ghostly hand in my hand,» «just a piece of candy, shaped like a hand», «the ghostly hand» (2 раза), но, в конце концов, все получается само собой, «фасцинирующе-суггестивное воздействие» странной конфеты берет верх и герой попадает в странную ситуацию.

Анафорические синтаксические повторы хорошо прослеживаются в рассказе «The Sloan Men» (Слоуны) Дэви-

да Никела (David Nickle). По сюжету, главная героиня приезжает в семью будущего мужа и пытается строить отношения с его мачехой, своей будущей свекровью, которая кажется ей очень подозрительной. Та, пытаясь объяснить ей, что отец и сын – чудовища, показывает девушке отвратительный альбом с фотографиями, на которых отец Германа – избранника героини, запечатлен с тремя обнаженными женщинами. Диалог строится совершенно «зеркально» – миссис Слоун пытается найти общий язык с девушкой:

«If Herman's father was doing all these things, why didn't you just divorce him?» «If that photograph offends you, why don't you just get up and leave, right now?» «Herman –» «Herman wouldn't like it,» Mrs. Sloan finished for her. <...>

«I love Herman. <...>» «Of course you love him. And I love Mr. Sloan – desperately, passionately, over all reason.»

В приведенных примерах ритм текста выполняет несколько функций – от текстообразующей, до, собственно, суггестивной, способствуя включению реципиента в чувственный (сенсорный) мир, созданный продуцентом воздействующего текста.

Литература:

1. Carrol, N. The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart. New York: Routledge, 1990. 272 p.
2. Суханова, Е. А. Типология и характерные черты хоррор-дискурса // Филологические науки. Вопросы теории и практики, Тамбов: Грамота, 2016. № 6(60): в 3-х ч. Ч. 3. С. 139-142.
3. Gaiman, N. The View from the Cheap Seats: Selected Nonfiction, William Morrow Paperbacks, – 2016, 570 p.
4. Болтаева С. В. Ритмическая организация суггестивного текста: Автореферат диссертации канд. филол. наук: 10.02.01 / С. В. Болтаева; – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. – 25 с.
5. Б. А. Базыма, Цвет и психика. Монография. Харьков, 2001, 52 с.
6. S. King «The Moving Finger», [Электронный ресурс] <http://www.shadowsgovernment.com/shadows-library/Stephen%20King%20-%20Nightmares%20And%20Dreamscapes%20-%201993%20Collection%20Short%20Fiction-DEMENTiA.pdf>
7. N. Gaiman «Click-clack the Rattlebag», [Электронный ресурс] <http://www.telegraph.co.uk/culture/hay-festival/11603446/Neil-Gaiman-Click-clack-the-Rattlebag.html>
8. R. McCammon «Strange Candy», [Электронный ресурс] <http://www.robertmccammon.com/strange-candy-a-halloween-short-story-by-robert-mccammon/>
9. D. Nickle «The Sloan Men», [Электронный ресурс] <https://sites.google.com/site/davidnickle/thesloanmen>