УДК 81'23

СТАДІЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ СВІДОМОСТІ "ГОТИЧНОЇ ГЕРОЇНІ" ТА ЇХНЯ ВЕРБАЛІЗАЦІЯ У ФІЛЬМІ А.ФЕРРАРИ "ЗАЛЕЖНІСТЬ"

Ігіна З.О.

Статтю присвячено аналізу стадій трансформації свідомості "готичної героїні" та їхній вербалізації в фільмі А.Феррари"Залежність". Мовну особистість героїні досліджено на всіх структурних рівнях (тезаурусному, семантичному й прагматичному), кожен з яких репрезентований у її мовленні типовими одиницями. Структурні рівні мовної особистості героїні також розглянуто з позицій нейропсихолінгвістики з урахуванням візуальних і звукових кінематографічних образів.
Ключові слова: гемісфера, мовна особистість, психоглоса, психопатія.

Статья посвящена анализу стадий трансформации сознания "готической героини" и их вербализации в артхаус-драме ужасов А.Феррары "Зависимость". Языковая личность героини исследована на всех структурных уровнях (тезаурусном, семантическом и прагматическом), каждый из которых представлен в ее речи типичными единицами. Структурные уровни личности героини также рассмотрены с позиций нейропсихолингвистики с учетом визуальных и звуковых кинообразов.
Ключевые слова: гемисфера, языковая личность, психоглосса, психопатия.

The article is dedicated to analyzing phased psychic transformations of "the gothic heroine" and their verbalization in A.Ferrara's arthouse horror-drama "The addiction". Heroine's language personality, manifested in speech by typical units of its structural levels (cognitive, semantic, and pragmatic), is viewed from neuropsycholiguistic perspective, accounting for film images.
Key words: hemisphere, language personality, psychoglossa, psychopathy.

Мета статті полягає у виокремленні в художньому фільмі режисера А.Феррари "The addiction" ("Залежність") вербальних і невербальних засобів, які вказують на патологічні зміни особистості головної героїні Кетлін Конклін. Мета передбачає наступні завдання: опис характерних рис класичного образу "готичної героїні" в європейській культурі як початкового, дійсного ступеня порівняння з Кетлін як їхнім носієм; визначення стадій трансформації психіки героїні шляхом аналізу її висловлень; виявлення типових одиниць усіх рівнів у структурі мовної особистості Кетлін на кожній стадії. Об'єктом аналізу є мовна особистість Кетлін Конклін. Предмет дослідження складають висловлення героїні, супроводжувані кінематографічними образами, що позначають її перебування в психопатичних станах. Матеріалом для статті слугує артхаус-драма жахів "Залежність" американського режисера А.Феррари. Приклади висловлень та описів образів, що ілюструють аналіз, мають вказівку на час їхньої появи у фільмі. Актуальність дослідження полягає у виявленні закономірностей зв'язку між кінематографічними образами й мовленням героїні з позицій їхнього співвіднесення з роботою гемісфер мозку. Виявлення кореляцій між вербальною поведінкою людини й змінами її свідомості під впливом різних психопатій (у концентрованій сукупності нехарактерних для одного індивіда) може становити інтерес для психолінгвістичних студій.

Готична героїня є провідним образом роману таємниць, або готичного романсу (romance), започаткованого Г.Волполом у творі "Замок Отранто" [6, с. 29–39], і асоціюється з наступними якостями: мила, цнотлива, богобоязка й скромна мрійниця, схильна до самокритики [12, с. 75]. Описаний тип характеру можна визначити, за класифікацією К.Леонгарда, як такий, що містить дистимну (дистимічну) акцентуацію [3, с. 204–206]. Протягом розгортання сюжету демонічні сили плекають загарбницькі плани на душевну й фізичну цноту

героїні, але невимовні жахи, які вона щиро переживає полохливим дівочим серцем, блукаючи кладовищами, підземеллями й іншими місцями зловісної метафізичної присутності, винагороджуються, зрештою, щастям заміжжя зі шляхетним лицарем. Фільм жахів, сучасний нащадок готичного романсу, вносить певні зміни у вдачу героїні. "Залежність" – приклад кінопродукції складного жанру, оскільки, з одного боку, є інтерпретацією популярної вампірської теми в категорії "splatter and gore", тобто з жорстокими сценами насилля й показом людського тіла як огидного (body-abjection) [7, с. 6], з іншого – це, за сукупністю ознак, артхаус – категорія некомерційного кіно з превалюванням авторського задуму, що містить спеціальні знання й відрізняється принциповою спрямованістю на пошук нових форм художньої виразності [9, с. 43–56]. Складність жанру також передбачає ускладнення цікавого для нас об'єкта дослідження, що й зумовлює вибір матеріалу.

Протягом перших п'яти хвилин перегляду головний жіночий персонаж фільму "Залежність" (Кетлін Конклін) цілком відповідає образу готичної героїні: вона вразлива й наївна, не готова до безпосередньої зустрічі зі злом, хоча вивчає його індивідуальні й суспільні вияви, працюючи над докторською дисертацією з філософії. Неготовність підтверджується, коли таємнича жінка у вечірньому вбранні з нелюдською силою затягує її, налякану абсурдністю ситуації на смерть, з вулиці в темний півпідвал і раптом вимагає: "*Tell me to go away. Don't ask, tell me.*" [0:05:23] (Скажи мені піти. Не проси, просто скажи [Тут і далі переклад наш – З.І.]). Але знетямлена від страху Кетлін, стримуючи сльози, благає не робити їй кривди: "*Please, don't hurt me*" [0:05:38]. Нападницю лише дратує її жалісний стогін – вона б'є Кетлін в обличчя, кусає за шию і йде геть. Дівчина ж весь вечір плаче, не маючи логічного пояснення того, що трапилося. Проте з цього моменту, після кількох днів тяжкої інтоксикації невідомої етіології, вона починає змінюватися.

Перша стадія трансформації визначається не лише тим, що звичні страви викликають у неї нудоту, а й тим, що змінюється її ставлення до людей: стає зверхнім. Їхня поведінка здається їй тваринною, а міркування – не вартими довіри, безглуздими. Так, медицина – лише метафора всемогутності (*just the metaphor for omnipotence* [0:16:17]) некомпетентних медиків, які лікують антибіотиками будь-яку недіагностовану хворобу, а філософи – брехуни, бо навряд чи говорили б про свободу волі, якби хворіли на рак (*Liars! If they had cancer, I would see what they would say about free will* [0:17:01]). Кетлін дивується, що її подруга Джин не гребує писати дисертацію на тему нісенітниць "цих ідіотів" (*to do a dissertation on these idiots* [0:17:21]), ще й читати їхні опуси під час і без того гидкого обіду (*How can you eat and read that stuff at the same time?!* [0:17:09]).

Стадія супроводжується нав'язливою візуалізацією нестримної відрази до всього людського: брудної тілесності (lack of own clean self [10, с. 53]), подоби життя у майже варварських умовах жахливої вбогості й принизливої залежності від сильнішого, невідворотності й неестетичності смерті (у найбридкішому вияві – під час відвідання героїнею експозиції "Нацистський геноцид"). Крупним планом демонструються частини тіл виснажених трупів у масових похованнях. Упритул до екрану їх пильно розглядає маленький хлопчик, повз якого Кетлін прямує до виходу [0:17:34–0:18:00]. Міркуючи, вона робить наступний висновок:

I know clearly one half the truth, and that half is more than they recognize. The old idea of Santayana, that those who don't learn from history, are doomed to repeat it, is a lie. There is no history. Everything we are is eternally with us. The question is therefore what can save us from our crazy insistence of spreading the blight in ever-widening circles? [0:18:01–0:18:50]. – Я тепер ясно розумію половину правди, і ця правда більша, ніж розуміють вони. Стара ідея Сантаяни про те, що кожен приречений повторювати історію, якщо не засвоює її уроків, – неправда. Історії не існує. Ми лишаємося тими, що й були. То чи є порятунок від нашої неугавної манії до руйнації?

Напрошується ідея про радикальну зміну сутності для існування в новому світі, де потворна людська природа не тяжітиме над особистістю, – світі, створеному інакшою істотою [13, с. 213]

Згідно з дослідженнями В.Л.Дегліна, Л.Я.Балонова й І.Б.Долініної [2, с. 118–120], шлях експліцитно висловленої думки – це її поглиблення, уточнення й дроблення: від конкретного образу предметної ситуації до теоретичного узагальнення. Рух думки здійснюється водночас із мовним упорядкуванням висловлення, побудуванням розгорнутої, дискретної синтаксичної структури. Хоча конкретні фізіологічні механізми, котрі забезпечують цей рух, досі невідомі науковій спільноті, наявні експериментальні факти дозволяють вказати на мозковий субстрат, у якому має місце "драма слова й думки". Вона починається в правій гемісфері й закінчується в лівій. Думка правої півкулі – це невиразна основа здогаду, інтуїції, прихована іноді не лише від інших, а й від себе. Коли вона проходить описаний шлях до лівої півкулі, – то набуває ознак силогізму, і туманний здогад поступається місцем умовиводу, судженню.

Огидні личини тієї ж незмінної, абсурдно-жорстокої людської сутності Кетлін бачить як під час експозиції злочинів минулого, так і щодня у кримінальних районах Нью-Йорка. Понівечені, змучені тіла як жертв нацизму, так і виснажених бездомних сьогодення ніби накриває саваном істеричний голос Гітлера, що луною віддається в свідомості Кетлін. Голос лідера, натхненника мільйонів, акустичний образ нікчемності життя безправних. Візуалізація насильницької смерті, озвучена репетом Гітлера, – це ґештальт правої гемісфери Кетлін, назвемо його ейдос-ініціант (від слів ініціювати і εἶδος (ейдос) – платонівська ідея, образ). У лівій гемісфері ейдос-ініціант оформлюється, відповідно, як ейдос-формант пропозиції та реалізується у вигляді твердження: "*There is no history. Everything we are is eternally with us.*" (Ми лишаємося тими, ким і були. Історії не існує.) Цей невтішний словесний висновок – результат осмислення двох посилок, одна з яких, на нашу думку, подана режисером невербально у вигляді демонстрації вміння одних знущатися з інших

протягом історії цивілізації (тіла в'язнів концтаборів, декласовані елементи на вулицях), а інша – контрадикторна їй думка філософа-гуманіста Хорхе де Сантаяни про необхідність засвоювати уроки історії, де існування історії – екзистенційна пресупозиція. Завдяки фільму маємо змогу на власні очі "простежити" шлях формування висловлення.

Етапи цього шляху корелюють з ієрархією рівнів у структурі мовної особистості, концепція якої запропонована Ю.Н.Карауловим [4, с. 35–37]. Зокрема, нерозчленований інтуїтивний ейдос-ініціант може бути осмислений в термінах одиниці тезаурусного рівня – когнітивної психоглоси, тобто ідеї, поняття, що віддзеркалює світ; ейдос-формант – у термінах одиниць семантичного і прагматичного рівнів, граматичної і мотиваційної психоглос, де перша – морфологічно (синтаксично) сформоване слово (речення), друга – усвідомлена внаслідок логічних операцій комунікативна потреба. Найбільш типова когнітивна психоглоса першої стадії – поняття відрази, репрезентоване в різних формах: від неприйняття "людської" їжі до людини як виду. Граматичні психоглоси реалізовані в наступних мовних одиницях: концептуально значущих словах, що виражають нову картину світу Кетлін (*idiots, lie, blight, stuff* (*produced by idiots*), а також категоричних декларативних реченнях переважно складної структури (*Everything we are is eternally with us. The old idea of Santayana, that those who don't learn from history, are doomed to repeat it, is a lie. If they had cancer, I would see what they would say about free will* (складнопідрядні); *I know clearly one half the truth, and that half is more than they recognize* (compound with subordination)). Запитальні речення риторичні, з відтінком роздратування:

· *How can you eat and read that stuff at the same time (to do a dissertation on these idiots)?!*

· *The question is what can save us from our crazy insistence of spreading the blight?*

Але найсуттєвіша граматична структура стадії сформульована простим реченням, яким Кетлін позиціонує себе як вільну від історії істоту, відмінну від людини, – "*There is no history*".

Потреба героїні в комунікації відсутня, нечасті діалоги (з Джин) вимушені, настрій загалом споглядальний, песимістичний. Намагаючись осягнути зміни в собі й скласти нову стратегію життя, увесь час вона присвячує роздумам. Така надлишкова інтелектуалізація й раціоналізація мислення як захисний механізм компенсації зовнішніх впливів, згідно з П.Б.Ганнушкіним [1, с 23–25], указує на розлад особистості за психастенічним типом. Те, що стан Кетлін – не вияв акцентуації характеру, а розвиток патології, підтверджується порушенням її соціальної адаптації [3, с. 434]. До того ж, оскільки це різке погіршення зумовлене наслідками трагічного нападу, є підстави вважати його відхиленням від норми. Отже, перша стадія трансформації – загострення акцентуаційної риси класичної готичної героїні як "передпсихопатичного" стану [3, с. 431] до психастенії.

Друга стадія починається з того, що Кетлін за допомогою шприца бере кров з вени сплячого безпритульного і вводить собі. Так психастеніки, намагаючись позбутися тяжких тривожних думок, вдаються до зловживання алкоголем, наркотиками тощо [3, с. 445]. Кров у фільмі – це концентрат людської самосвідомості, і, отже, суспільство приречене страждати на кровоманію апріорі. Зрозуміти людську сутність, щоб подолати її і перейти на вищий щабель буття, логічно необхідно через кров. Усвідомлення своєї фізіологічної залежності морально звільняє від зайвої в цьому випадку гуманності. Пити кров – не задоволення, а маніфестація свободи волі:

· *It makes no difference, whether I drop blood or not. It's the violence of my will against theirs* [0:23:45]. – Байдуже, чи я проливаю кров. Це сила моєї волі проти їхньої.

· *Dependency <...> does more for the soul than any formulation of doctoral material* [0:28:40]. – Залежність – чудова річ. Для душі вона робить більше, ніж будь-яка докторська.

· *Addiction is the nature of organism* [0:43:30]. – Залежність – сутність організму.

Як видно з цитат, Кетлін вірить у те, що знайшла ключ до розуміння людської природи, кров розкрила їй очі на таємні механізми поведінки суспільства й особистості. Згідно з цим п'янким, новим для себе прозрінням, вона в деталях цікавиться не видимим світом, а тим, що за ним, – прихованими мотивами, особливими значеннями, яких не помічає ніхто, крім неї. Більше того, з'являється бажання навертати у свою віру якомога більше людей, змушувати їх теж усвідомити залежність, у такий спосіб звільняючи. Подібна інтерпретація індивідом картини світу відома як паранойяльна психопатія, що вирізняється створенням надцінних ідей [1, с. 32–36], головна ознака яких – неправильність посилок, віднесення будь-якого факту дійсності до себе особисто. Весь інший зміст міркувань – підкреслено систематизований, "гротескно семіотичний" [5, с. 176].

Основні когнітивні психоглоси паранойяльної стадії – *blood, addiction, violence, dependency, will, indifference.* Граматичні психоглоси більш ускладнені, ніж у попередній. На нашу думку, це пояснюється впливом видозміненої мотиваційної психоглоси: протиставляючи свою волю волі інших, героїня прагне красномовно, розгорнуто аргументувати неправильність своєї надцінної ідеї і, врешті, постулювати її як істинну. Жертви Кетлін поводяться так само, як і вона на початку фільму. Вони налякані й спантеличені її безглуздою жорстокістю. Але Кетлін вважає (як і її нападниця), що те, що вона робить з ними, їхній вибір (висловлення Кетлін підкреслено):

Look what you've done to me! How could you do this? Doesn't that affect you at all? – No. It was your decision. You friend Feuerbach wrote that men, counting stars, are equivalent every way to God. My indifference is not the concern here, it's your astonishment that needs study [0:35:12–0:35:49]. – Поглянь, що ти скоїла зі мною? Як ти могла? Невже це тебе геть не зачіпає? – Ні. То було твоє рішення. Твій друг Фейєрбах писав, що люди, які рахують зорі, в усьому рівні Богові. Не моя байдужість варта цікавості, а твоє спантеличення. От що треба досліджувати.

Формулювання судження про необхідність наукового дослідження жертви підкріплюється

перед діалогом низкою візуальних образів [0:33:11–0:33:50], які можна потрактувати як ейдос-ініціант у подальшому міркуванні Кетлін. Глядачеві знову показують звалені абияк сотні голих трупів, спотворених голодом, хворобами й каліцтвами, проте в кадрі постійно присутні "білі халати", які методично вивчають рештки того, що вже й не схоже на людей. Ці образи дивним чином упевнюють героїню в її божественній природі – вона й сама починає досліджувати реакції жертви, яка тепер не рівня їй, вищій істоті, здатній осягати суть речей, хоча спрагу знання, як і голод, раз і назавжди вдовольнити неможливо.

The appetites are insatiable that's what I've learnt for the past couple of weeks. You're not gonna try to deny that, are you? At least show me you've learnt that much not to. – Show you what? Do you want an apology for ethical relativism or something? – No. Prove there's no evil and you can go. <…> Look me in the face and tell me to go. – Kathy, please…[0:41:38–0:43:47] – Апетити невгамовні – от чого я навчилася за останні тижні. Ти ж не збираєшся заперечувати, га? Принаймні доведи, що вивчила досить, аби цього не робити. – Довести що? Ти вимагаєш вибачення за етичний релятивізм абощо? – Ні. Мотивуй, що зла не існує, – і ти вільна. <…> Поглянь на мене й скажи піти. – Кеті, будь ласка…

Початок третьої стадії знаменується зустріччю Кетлін і Пени – древнього вампіра, який на момент знайомства постував сорок років. Самовпевненість, з якою Кетлін підійшла до нього на вулиці, не сподіваючись на опір, потішила його, і він вирішив дати їй урок достойного, на його думку, способу існування – виживати на мінімумі. При цьому він пив її кров і морив голодом, змушуючи усвідомити, що вона – це ніщо (в розумінні "порожнеча"), і сенс її "небуття" в світі – страждання демона в пеклі (*Daemons suffer. In hell* [0:50:44]). Цей фрагмент фільму (ув'язнення у Пени) відзначається найбільш тривалим мовчанням Кетлін (окрім прохань про допомогу). Переживаючи абстиненцію, вона припиняє рефлексувати, але глядачеві надається можливість спостерігати сплутаний стан її свідомості, ніби віддзеркалений трансавангардними полотнами в кімнаті й рядком з вірша Бодлера, який цитує Пена, точно знаючи, як почувається Кетлін: "*I feel the wind of the wings of madness*" [0:53:02] (Відчуваю вітер крил безумства). Додаткова складна сенсорно-візуальна асоціація (вітру, шуму крил тощо) накладається на туманні смисли картин Джуліана Шнабеля. В епізоді примарна образність правої гемісфери Кетлін домінує над логікою лівої. Все, чим вона переймається, – голод. Але як тільки їй вдається втекти й відновити сили, паранойяльне марення божественності, вседозволеності й нетипового впливу на інших стає дедалі химернішим, шизоїдним. Кетлін замикається в собі й приступає до впорядкування своїх роздумів у докторській дисертації, не забуваючи врахувати дієвий урок Пени: залежність – зло, одвічно й назавжди закладене в природі особистості. Позбутися цього зла – означає позбутися себе, і філософ – перший, хто мусить усвідомити це, знаючи про свій вплив на інших.

· *I finally <…> see, good Lord, how we must look from out there. Our addiction is evil. The propensity for this evil lies in our weakness before it. Kierkegaard was right. There is an awful precipice before us, but he was wrong about the leap. There's a difference between jumping and being pushed. You reach a point where you are forced to face your own needs, and the fact you can't terminate the situation settles on you with full force. It's not cogito ergo sum, but decido ergo sum* [0:55:34]. – Я, врешті, бачу, Господи, як ми, напевно, виглядаємо звідти. Наша залежність – зло. Схильність до цього зла полягає у нашій слабкості перед ним. К'єркегор мав рацію – перед нами прірва, але помилявся щодо стрибка. Є різниця між тим, коли стрибаєш і коли тебе штовхають. Настає час, коли ти мусиш визнати свої потреби і з ними – неможливість покласти край тяжкому диктату ситуації. Це не "мислю – отже, існую", а "падаю – отже, існую".

· *Philosophy is propaganda. There's always an attempt to influence the object, to change its view things. The question is what the philosopher's impact on other egos is – transcendent or otherwise.* [0:56:33] – Філософія – це пропаганда. Завжди існує спроба вплинути на об'єкт, змінити його погляди. Питання в тому, чи вплив філософа трансцендентний.

· *Essence is revealed to praxis. The philosopher's words, ideas and actions can't be separated from his meaning, his value. That is what it's all about, isn't it? Our impact on other egos* [0:57:10]. – Сутність розкривається в практиці. Слова філософа, ідеї й дії невід'ємні від його значення, цінності. От у чому все полягає, чи не так? У нашому впливі на інші Я.

· *Addiction satisfies the hunger, which evil engenders, but it also tells our perception how to forget our evil. We dream to escape the fact we are alcoholics. Existence is the search for relief from our habit. And the habit is the only relief we can find* [0:58:19 – 0:58:39]. – Залежність вдовольняє голод, але також притлумлює сприйняття зла. Ми мріємо позбутися думки, що ми алкоголіки. Існування – пошук способу позбутися звички, а звичка – єдине полегшення, яке можна знайти.

З останнього прикладу особливо яскраво видно, що висловлення Кетлін впорядковані за рекурсивним принципом, у цьому випадку парадоксальним з позицій логіки, але для мовлення осіб з шизоїдними розладами парадоксальність мислення – типове явище [3, с. 439; 11, с. 5].

Основні когнітивні психоглоси стадії (*addiction (hunger, habit), evil, propaganda, influence (impact), essence, praxis*) вказують на те, що поняття залежності стає наріжним каменем концепції Кетлін, у якій вона ототожнює себе з філософом, чий вплив на інші Я беззаперечний. Згідно з тезою "сутність розкривається в практиці" героїня негайно втілює теорію в життя, організовуючи новонавернених влаштувати на банкеті з нагоди захисту дисертації криваву оргію, жертвами якої стають декан та інші запрошені представники інтелектуальної еліти університету. Рішення Кетлін почастувати своїх послідовників базується на мотиваційній психоглосі спотвореного потрактування практичного втілення філософської ідеї як стимулу діяльності.

Індивідам з шизоїдними розладами властиво підміняти означуване його смислом, "що" на "як" [5, с. 174–175]. Якщо залежність (від чужого впли-

вового Я) – це "що", то за "як" Кетлін-лідер видає те, від чого залежить сама. Тамування жаги крові стає її екзистенціальним закликом до адептів. І в результаті вона опиняється в ролі власної жертви через передозування.

Четверта стадія завершує трансформацію тяжкою депресією. На лікарняному ліжку Кетлін розуміє, що Я – один з виявів залежності, що змушує особистість реалізовуватися в суспільстві як творець "жестів" (the maker of the gestures [14]) – певної моделі поведінки, певного іміджу. Бути кимось – не автоматичний процес, а виснажливе самостворення завдовжки в ціле життя. У безнастанних подорожах у глибини свідомості чиста воля перемагає особистість, залежну від продукування нових і нових публічних жестів маніфестації себе, й виснажується разом з нею на ніщо [14]. Таке потрактування точно розкриває суть "машини бажання", описаної Ж.Делезом і Ф.Гваттарі у творі "Анти-Едип" [8]. Я Кетлін – це машина бажання, Кетлін-індивід – "тіло без органів", яке Пена називає порожнім місцем. Усвідомлення неодмінності знищення Я змушує Кетлін каятися перед Богом і бажати смерті. Вона згадує принцип детермінізму про користь страждання для людини (бо воно вказує на те, що Бог справді зацікавився її долею), і єдине, на що вона здатна на цій стадії, – реалізувати граматичні психоглоси "*Let me die*" [1:09:06] (Дайте мені померти) і "*God, forgive me*" [1:14:19] (Господи, прости мені). Мотиваційна й когнітивна психоглоси зливаються в одну – прагнення смерті. Кетлін упевнена, що зможе померти, навіть коли в палаті раптом нізвідки з'являється та сама жінка, яка навернула її, і заявляє, що пекельне коло тих, хто чинить насилля, їй не подолати:

Seventh circle, ha? Dante described it perfectly. Bleeding trees waiting for Judgment Day when we can all hang ourselves from the branches. It's not that easy… Doctor. To find rest takes a real genius. We're not sinners because we sin, but we sin, because we're sinners. In more accessible terms, we are not evil, because of the evil we do, but we do evil, because we are evil. What choice do such people have? [1:11–1:12:24] – Сьоме коло, га? Данте досконало описав його. Дерева стікають кров'ю, чекаючи Судного Дня, коли ми всі повиснемо на вітах. Не так воно легко... докторе. Щоб віднайти спокій, треба бути генієм. Ми не тому грішники, що грішимо, а грішимо, бо грішники. Простіше – ми не тому злі, що творимо зло, але творимо зло, бо ми і є зло. Який у таких вибір?

Кетлін бачить вибір у знищенні Я як зачарованого кола залежності, машини бажання. Завершенням стадії є думка "*Self-revelation is annihilation of self*" [1:15:52] (Саморозкриття – це самознищення), яку звільнений дух Кетлін проголошує над її власною могилою.

Перспективи розвідки автор вбачає у застосуванні результатів експериментального вивчення функціональної асиметрії мозку для аналізу найтиповіших концептуальних елементів жанру жахів, що реалізовані у мовленні літературних і кіноперсонажів.

Література

1. Ганнушкин П. Б. Клиника психопатий, их статика, динамика, систематика / П. Б. Ганнушкин. – Н.Новгород : НГМА, 1998. – 128 с.
2. Деглин В. Л. Язык и функциональная асимметрия мозга / В. Л. Деглин, Л. Я. Балонов, И. Б. Долинина // Нейропсихолингвистика : хрестоматия. – М. : Лабиринт, 2009. – С. 110–120.
3. Жариков Н. М. Психиатрия / Н. М. Жариков, Ю. Г. Тюлпин. – М. : Медицина, 2002. – 544 с.
4. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М. : Эдиториал УРСС, 2002. – 264 с.
5. Руднев В. П. Характеры и расстройства личности. Патография, метапсихология / В. П. Руднев. – М. : Класс, 2002. – 272 с.
6. Birkhead E. The Tale of Terror / E. Birkhead. – Charleston, SC : BiblioBazaar, LLC, 2008. – 228 p.
7. Cherry B. Horror / B. Cherry. – London & New-York : Routledge, 2009. – 240 p.
8. Deleuze G., Guattari F. Anti-Oedipus. Capitalism and schizophrenia / G. Deleuze, F. Guattari; [translated by H. R. Lane, R. Hurley, M. Seem]. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000. – 400 p.
9. Harbord J. Film Cultures / J. Harbord. – London, Thousand Oaks & New Delhi : Sage Publications 2002. – 182 p.
10. Kristeva J. Powers of Horror. An Essay of Abjection / J. Kristeva ; [translated from French by L. S. Roudiez]. – N-Y : Columbia University Press, 1982. – 219 p.
11. McKenna P. J. Schizophrenic Speech. Making Sense of Bathroots and Ponds that Fall in Doorways / P. J. McKenna, T. M. Oh. – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – 210 p.
12. Snodgrass M. E. de Winter, the new Mrs. / M. E. Snodgrass // Encyclopedia of Gothic Literature. – N-Y : Facts On File, Inc., 2005. – P. 75.
13. Stevens B. Abel Ferrara: the moral vision / B. Stevens. – The United Kingdom : FAB Press, 2004. – 367 p.
14. Vicari J. Vampire as metaphor: revisiting Abel Ferrara's The Addiction [online] / Justin Vicari // Jump Cut: A Review of Contemporary Media. – 2007. – № 49.
Access mode: http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/addiction/text.html.

Джерела ілюстративного матеріалу

The Addiction, directed by Abel Ferrara [VHS analogous resource]. – Polygram USA Video, 1997. – 1 Video Home System cassette (VHS): black & white, closed-captioned, HiFi sound, NTSC; 85 min.