

ПРОБЛЕМЫ ТАКСОНОМИИ И ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ HORROR-ДИСКУРСА

В статье выделяется хоррор-дискурс как обладающий индивидуальными прототипическими свойствами, отличающимися его от других, в том числе, похожих дискурсов, например, дискурса страха. Рассматриваются такие моменты, как модусы, хронотоп, цель, ментальность и идеология, единицы хоррор-дискурса (как текстового, так и мультимедийного). Акцентируются специфические черты хоррор-дискурса – зарождение в рамках культурной традиции, суггестивность, конвенциональность, притягательность для реципиентов.

Ключевые слова: хоррор-дискурс, саспенс, суггестивность, фрейм.

Зародившись в рамках лингвистики текста в середине 60-х годов прошлого века, исследование дискурса настолько продвинулось вперед и охватило самые разнообразные явления языка, речи и культуры, что оказалось в поле научного интереса не только лингвистов, но и представителей самого широкого круга научных дисциплин – литературоведения, этнографии, антропологии, социологии, социолингвистики, философии, психолингвистики, психологии и многих других. На современном этапе развития дискурсология претендует на обособление в самостоятельную дисциплину. К настоящему времени достаточно разносторонне изучены такие институциональные дискурсы как политический (VanDijk, Т.А., Водак Р., А.П. Чудинов, Е.И. Шейгал, Демьянков В.З., Максимов Д.А., Фишман Л.Г.); рекламный (Барботько В.Г., Тюрина С.Ю., Банщикова М.А., Куликова Е.В., Руженцева Н.Б., Горчакова В.Г.); педагогический (Липаев А.П., Бейлинсон Л.С., Коротеева О.В., Ежова Т.В.); религиозный (Карасик В.И., Чумакова К.); военный (Юсупова Т.С., Жуков И.В., Дуброва Ю.Ю.); медицинский (Барсукова М.И., Ефремова Н.В., Костомарова Е.В.); спортивный (Никитина Э.Г., Зильберт Б.А., Зильберт А.Б., Мангутова В.Р., Малышева Е.Г.); научный (Аликаев Р.С., Испирян А.В., Глухова О.Е., Литвинов А.В.); юридический (Косоногова О.В., Колесникова Л.В., Кожемякин Е.А., Палашевская И.В.); дипломатический (Волкова Т.А., Кожетева А.С., Терентий Л.М); административный (Евтушенко О.А., Блейхер О.В., Камышев Э.Н., Анохина С.Е.); новостной (Т. ван Дейк, Бородько Д.А., Воротникова Ю.С., Кротова Е.А., Черкашина Н.); сценический (Суленева Н.В., Зайцева И.П); ведутся исследования в области кинодискурса (Ю.М. Лотман, Ю. Цивьян, Е.Б. Иванова, Самкова М.А., Назмутдино-

ва С.С., Зайченко С.С.); веб-дискурса (Войсунский А.Е., Кастельс М., Носов Н.А., Орехов С.И., Розин В.М., Хаммит Ф., Хиллис Л., Тульчинский Г.Л., Лутовинова О.В.); фантастического (Мягих В.); готического (Edward H. Jacobs, Justin D. Edwards, Katherine H. Murphy); монструозного (David D. Gilmore, Голышко-Вольфсон Д., Головачева И.В.); вампирического (Phillips T., Nelson, G.); зомби-дискурса (Голышко-Вольфсон Д., Корнев В.В.).

В настоящей статье впервые предпринимается попытка выделить и описать хоррор-дискурс как обладающий определенными прототипическими свойствами, не характерными для других дискурсов.

Хоррор – (от англ. *horror* – ужас, отвращение) – жанр литературы и кино, имеющий целью напугать слушателя–читателя–зрителя, вселить чувство тревоги и страха, создать напряжённую атмосферу ужаса или мучительного ожидания чего-либо ужасного, передать так называемый эффект «саспенс» (от англ. *suspense* – неопределённость, тревожное ожидание). О «жанровой» (в литературоведческом понимании этого слова) «привязке» хоррор-дискурса речь пойдет ниже, но сразу оговоримся, что вышеуказанным жанром литературы он совсем не ограничивается.

Под хоррор-дискурсом мы понимаем дискурс, в процессе реализации которого один коммуникант транслирует другому (другим) состояние «саспенса» – тревожного, нагнетающего страх ожидания или собственно страха.

Теория дискурса, в данный момент находящаяся на стадии активного развития и самоопределения, ставит перед собой ряд вопросов, на которые пока не всегда находятся однозначные ответы. Один из ведущих отечествен-

ных исследователей в области дискурсологии А.А. Кибрик выделяет три основные раздела дискурсивного анализа. Это типология (таксономия, классификация) дискурсов, структура дискурса и связь дискурсивных явлений с другими языковыми явлениями. При этом ученый справедливо замечает, что «типы дискурса настолько разнообразны, что все существующие на сегодняшний день модели дискурса обычно хорошо применимы лишь к какому-то из этих типов. Практически все актуальные проблемы дискурсивного анализа решаются по-разному для разных типов дискурса» [1].

Трудно назвать рассматриваемый нами хоррор-дискурс институциональным в привычном понимании этого слова, поскольку общественного института хоррора, как такового, на первый взгляд, не существует. Однако, институциональный дискурс, согласно В.И. Карасику, выделяется на основании таких системообразующих признаков как цель, участники и трафаретность общения; при этом сам общественный институт обозначен в коллективном языковом сознании особым именем, обобщен в ключевом концепте этого института (политический дискурс – власть, педагогический – обучение, религиозный – вера, юридический – закон, медицинский – здоровье, хоррор-дискурс – страх), связан с определенными функциями людей, сооружениями, построенными для выполнения данных функций (в нашем случае, например, парками хоррор-аттракционов), артефактами (как книги или картины), поведенческими стереотипами, мифологемами, а также текстами, производимыми в этом социальном образовании [2]. С таких позиций хоррор-дискурс вполне институционален.

В.И. Карасик рекомендует анализировать конкретный дискурс по определенному плану, освещая такие моменты, как: участники, хронотоп, цели, ценности (в том числе и ключевой концепт), стратегии, материал (тематика), разновидности и жанры, прецедентные тексты, дискурсивные формулы [2].

Участниками хоррор-дискурса могут выступать рассказчики – слушатели, авторы – читатели, создатели фильмов – зрители и т. д. (в том числе, создатели сайтов – пользователи).

Однако то место, в котором осуществляется чтение–просмотр–прослушивание текста

никак не способствует «детализации» хоррор-дискурса и далеко не всегда выступает хронотопом, и, поскольку хоррор-дискурс – это всегда продукт художественного творчества (какой бы малой художественной ценностью он не обладал в глазах критиков или за «давностью лет»), то его «подлинным» хронотопом скорее будет то воображаемое, виртуальное «страшное место», в которое продуцент дискурса увлекает добровольного «потребителя» готового хоррор-продукта. В таком случае, характерных для хоррор-дискурса хронотопов и не перечислить – от разрушающихся старинных замков до покинутых космических станций – главными критериями будут заброшенность, удаленность, географическая и временная изоляция, мрачность, запустение, «дурная слава».

Примечателен термин «*campfire stories*», из которого следует, что в летнем лагере, в темноте, у костра, между детьми или подростками, возможно, с участием рассказчика – воспитателя происходит обмен устными хоррор-текстами. В этом случае хронотоп уже становится важным дискурсообразующим элементом. Тематические интернет-сайты с соответствующим дизайном, где участники делятся «страшными» историями, комментируют эти истории, где можно «кликнуть» на видео и послушать «страшную» историю, которую «замогильным» голосом рассказывает человек в опять-таки страшной маске также являются особыми «точками randevu» для любителей «хоррор-общения».

Цель хоррор-дискурса – передача состояния саспенса, ощущения переживания страха от продуцента текста его реципиенту. Задача, отметим, непростая, и не всегда осуществимая, поэтому некоторые потенциальные хоррор-дискурсы, выстроенные по всем, казалось бы, правилам, так и остаются нереализованными.

Передача саспенса происходит путем внушения, суггестивного воздействия, и здесь не обойтись без определения этого воздействия, данного более ста лет назад В.М. Бехтеревым: «внушать – значит более или менее непосредственно прививать к психической сфере другого лица идеи, чувства, эмоции и другие психофизические состояния, иначе говоря, воздействовать так, чтобы по возможности не было места критике и суждению; под внушением же сле-

дует понимать непосредственное прививание к психической сфере данного лица идеи, чувства, эмоции и других психофизических состояний, помимо его «я», то есть в обход его самосознающей и критикующей личности» [3].

Согласно Б. Сидис, обычно внушаемая идея насильно вводится в поток сознания, она нечто чуждое, нежеланный гость, паразит, от которого сознание субъекта стремится избавиться, но особенность внушения в хоррор-дискурсе в том, что оно – «гость» очень желанный и реципиент получает своеобразное удовольствие от суггестивного влияния хоррор-дискурса, поэтому критичность по отношению к воспринимаемой информации заведомо снижена, чему также способствует применение продуцентами текстов особых приемов построения повествований.

«Заразность» хоррор-дискурса сродни «заразности» зевания – стоит только одному человеку рассказать «страшную историю», как эстафету подхватывает другой и так до бесконечности – по такому принципу, заметим, образован не один цикл готических новелл. Как тонко заметил немецкий публицист эпохи Просвещения, критик и многолетний корреспондент императрицы Екатерины II, барон Ф.М. Гримм «... каким философом ни будь, а этот гигантский шлем, этот чудовищный меч, этот портрет, который отделяется от своей рамы и идет, этот скелет отшельника, который молится в часовне, эти подземелья, своды, лунный свет – от всего этого бросает в дрожь и волосы становятся дыбом у мудреца, как и у ребенка, и у его няни – до такой степени одинаковы источники чудесного для всего человеческого рода!» [цит по 4].

Действительно, трудно отрицать привлекательность «страшного» – «the attraction of fear» для представителей *Homosapiens*, подтверждение тому многомиллионные тиражи готических романов, мистических триллеров, и прочих «ужастиков», не говоря уже о кинофильмах соответствующего жанра.

С регулятивной функцией «института» хоррора ребенок сталкивается с самых первых песенок про «серого волчка» или, например, песочного человека (*Sandman*), готового утащить за бочок (засыпать глаза песком), если непослушный малыш не засыпает. Но гораздо

чаще этот малыш, не желая засыпать, просит, а то и требует поугагать его на сон грядущий «страшной сказкой». По данному поводу уместно будет процитировать Альфреда Хичкока, непревзойденного мастера создания киноужасов, который усматривал развитие того, что сейчас можно назвать «хоррор-дискурсной компетенцией» с самого раннего возраста: «*The public have always enjoyed fear. I think it all starts when the child is three months old. The tiny baby is in its mother's arms and the mother says, «Boo». It gives the poor child the hiccups, but eventually the child recovers from the shock and smiles, so the mother smiles too. That's the first taste of fear ever given to a child. Later on it gets on a swing, swings higher and higher and nearly goes over the top. <...> Then they pay money to go in things like the Haunted House, the Ghost Train, the Horror Caves and give themselves a fright. Now why do people want to pay money to be scared? I don't know, it's a strange phenomenon*» [5].

Выделяя несколько оснований классификации дискурсов, самым крупным противопоставлением между типами дискурса А.А. Кибрик называет противопоставление по модусу [1]. Но различие по модусу – устному, письменному, визуальному, электронному – в случае хоррор-дискурса нерелевантно, как нерелевантно и различие по стилю и регистру, поскольку интересующий нас дискурс может осуществляться во всех вышеперечисленных модусах, в рамках как бытового, так и художественного стиля, а также в неформальном регистре.

В одной из своих недавних работ «Мультимодальная лингвистика» А.А. Кибрик говорит о значении многообразия каналов передачи информации в процессе коммуникации. Под мультимодальностью он понимает «одновременный учет большого количества модусов (каналов), по которым может протекать коммуникация» [6]. Таким образом, на современном этапе развития лингвистики, которая традиционно фокусировала свое внимание исключительно на вербальной коммуникации, ведущие ученые-лингвисты подошли к необходимости изучения каналов осуществления дискурсов во всем их разнообразии.

Примерами реализации хоррор-дискурса могут являться детские страшилки (устный, письменный, *web-модус*), художественные про-

изведения: рассказы, романы, стихотворения (как напечатанные, так и в виде аудиокниг), конечно, фильмы, *web*-дискурсы «страшных» сайтов, например, «видеоформат» группы «Лицо страха» на сайте 4stor.ru (устно-визуальный модус) и т. д. Более того, к хоррор-дискурсу можно отнести и произведения визуальных видов искусства: картины, постеры, коллажи, литографии, «которые не включают в себя повествования», но в которых присутствует необходимый для хоррора «элемент конфронтации» между привычным и аномальным» [7].

Переходя к ключевому концепту дискурса, пора, наконец, ответить на вполне обоснованный вопрос читателей по поводу претенциозного названия данной статьи; вопрос, созвучный заглавию статей теоретиков хоррора Эндрю Тюдора [8] и Ноэля Кэрролла [7] «Why Horror?». Оба автора посвятили свои исследования выяснению причин популярности хоррор-фильмов, мы же поясним выбор номинации.

Ключевым концептом хоррор-дискурса выступает страх – негативно окрашенный эмоциональный процесс, обусловленный грозящим бедствием, как реальным, так и предполагаемым. Феномен, обозначаемый словом «страх», рассматривается с разных точек зрения: философской, психологической, религиозной, культурной, метафизической и эмпирической, поэтому исследователям трудно дать однозначное определение этому и без того многообразному феномену, имеющему огромное количество проявлений. Страх, будучи одной из десяти базовых эмоций по К. Изарду, одной из девяти по С. Томкинсу и одной из восьми по Р. Плутчику, эволюционировал вместе с человеком. Из «архаического, сидящего глубоко как в человеческой, так и в животной природе чувства, поставленного на службу выживания», страх превратился в «одну из самых могущественных, если не основную движущую силу человеческого поведения вообще» [9].

В объемном исследовании «Катастрофическое сознание в современном мире в конце XX века» под редакцией В.Э. Шляпентоха, В.Н. Шубкина и В.А. Ядова подробно рассматриваются современные массовые страхи и их эволюция, нас же интересует особая стадия развития страха – хоррор, который представляет собой нечто гораздо большее, чем просто кальки-

рованный перевод понятия с английского языка [10]. Хоррор и страх отличаются друг от друга так же, как отличаются дикий шиповник и элитные экспериментальные сорта роз, кстати, если первый дает вполне съедобные и полезные плоды, вторые выращиваются исключительно для эстетического удовольствия.

Так, философ Ноэль Кэрролл, автор монументального исследования «Философия хоррора», предложил понятие «*art-horror*», которое он определил как «продукт литературы ужасов, в отличие от ужасов реальных – таких, как массовое истребление диких животных или Холокост» [7]. Таким образом, хоррор, который мы отделяем от страха (аналог предложенного Кэрролом «*art-horror*» в отличие от *horror*) изначально не имеет реальной основы, вымышлен автором и не только безопасен, но и снимает с читателя и зрителя любые угрызения совести по поводу аморальности наслаждения подобной темой. В дошедшей до нас «Поэтике» Аристотеля впервые подмечено, что ужасное, безобразное, уродливое – «<...> **на что нам неприятно смотреть в действительности**<...>» выступает необходимыми атрибутами драматического искусства, где человеческая страсть или «действие, причиняющее гибель или боль» являются одной из движущих сил драмы [11].

Современный классик хоррора Стивен Кинг открыто заявляет, что считает ужас лучшей *эмоцией* и всегда пытается ужаснуть своего читателя.

Идею о том, что хоррор – эмоция, только эмоция «культурно» выведенная в рамках литературных традиций, выразил еще в 1983 году Дуглас Винтер – автор рассказов, составитель антологий хоррора, биограф Стивена Кинга и Клайва Баркера, литературный и кинокритик: «Хоррор это не жанр, как мистерия, научная фантастика или вестерн. Это не тот тип историй, которые нужно загонять в гетто на специально выделенные полки в библиотеках или книжных магазинчиках. Хоррор это эмоция» [12].

Академик Ю.С. Степанов, подытоживая сказанное Патриком Сериио по поводу советского политического дискурса, отметил: «...дискурс – это первоначально особое использование языка, <...> для выражения особой ментальности, <...> также особой идеологии; особое использование влечет активизацию некоторых

черт языка и, в конечном счете, особую грамматику и особые правила лексики. И, как мы увидим дальше, в конечном счете в свою очередь создает особый «ментальный мир» [13].

Текстовое понимание хоррор-дискурса расширилось до мультимедийного с выходом в свет первого немомого хоррор-фильма. На первый взгляд может показаться, что немой фильм и «особое использование языка» представляют собой оксиморон, но с развитием визуальных источников передачи информации, и, более того, при их теперешнем доминировании, «западная философия и наука сейчас использует скорее образительную, чем текстуальную, модель мира, обозначая значимый вызов утверждению, что мир подобен написанному тексту и может быть изучен как текст» [14].

Ментальность – способ видения мира, в котором мысль не отделена от эмоций. Мы считаем, что именно особая «мрачная», безнадежная, безвыходная, «роковая» ментальность, «оперирующая» эмотивным потенциалом хоррора, будет основным критерием выделения хоррор-дискурса как обладающего универсальными свойствами, нетипичными для других дискурсов.

Как своеобразный «эмотивный рефлекс», хоррор вырабатывался у публики с развитием готического романа и городской легенды, давших начало огромному количеству литературных жанров и субжанров; к хоррору обратилось «юное» немое кино, радио (развлекательные радиопостановки ко дню всех Святых в Америке, например, были регулярными к 1938 году – когда трансляция «Войны миров» Герберта Уэлса вызвала настоящую панику), а начиная с 30-х годов XX века хоррор вообще становится образительным средством раннего звукового Голливуда.

Таким образом, эффективная передача «саспенса» может происходить как посредством разных каналов в отдельности, так и нескольких каналов, одновременно усиливающих влияние друг друга. Кроме того, специфика этого эмоционального дискурса такова, что подобная передача может эффективно произойти без слов, без понимания конкретного языка, лишь с опорой на дискурсивный опыт, дискурсивную компетенцию участников коммуникации – так, необязательно зная английский язык, чтобы

без перевода «прочувствовать» известную сцену убийства в душе в фильме Хичкока «Психо».

Культура теоретизации кино вообще и в частности, кинохоррора, на Западе, откуда жанр и перекочевал к нам, насчитывает несколько десятилетий, да и сам термин – хоррор-дискурс мелькал в работах зарубежных авторов, собственно, применительно к кинофильмам. Отечественные ученые, занимавшиеся анализом произведений киноискусства – Ю.М. Лотман, Ю. Цивьян, Е.Б. Иванова поначалу ввели в оборот термин «кинотекст» и лишь много позже, с расширением предмета лингвистики кинотекста, зазвучало появившееся к тому времени понятие «кинодискурс», которое уже перестали отождествлять с текстом. Так, в определении С.С. Назмутдиновой кинодискурс выступает как «семиотически сложный, динамичный процесс взаимодействия автора и кинореципиента, протекающий в межъязыковом и межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка, обладающего свойствами синтаксичности, вербально-визуальной сцепленности элементов, интертекстуальности, множественности адресанта, контекстуальности значения, иконической точности, синтетичности» [15].

Выделение единиц (сложных знаков многоуровневого порядка, обладающих самостоятельным значением) хоррор-дискурса, а тем более хоррор-кинодискурса представляет определенную проблему. А.А. Кибрик в качестве фрагментов дискурса называет типы пассажей, обладающих устойчивыми морфосинтаксическими и лексическими характеристиками и перечисляет такие пассажи как повествовательный (нарративный), описательный (дескриптивный), объяснительный (экспозиторный), инструктивный, убеждающий (аргументативный). Естественно, любой дискурс является неоднородным с точки зрения встречающихся в нем типов пассажей – в состоянии страха реципиента держать постоянно невозможно, а чередование пассажей разного типа позволяет продуцентам текстов «поддерживать» реципиента в желаемом режиме смены эмоциональных состояний.

Таким образом, «хоррор-пассажи» обнаруживаются в литературе различных жанров – от собственно хоррора до детективов, от «черного юмора» до постмодерна [1].

Вопрос о единице кинодискурса является заведомо дискуссионным. Ю.М. Лотман выделял такие компоненты кинотекста, как кадр и кинофраза.

Кадр, по Ю.М. Лотману, одно из основных понятий киноязыка, которому можно дать различные определения: «минимальная единица монтажа», «основная единица композиции киноповествования», «единство внутрикадровых элементов», «единица кинозначения». г. Цивьян считает, что единицей кинотекста всегда является пара ядерных кадров, которую автор называет базовой цепочкой, или синтагмой кинотекста. М.А. Самкова приходит к выводу о том, что «кинодискурс – более широкое понятие, которое включает в себя как кинотекст, так и кинофильм, интерпретацию фильма кинозрителем и тот смысл, что вложили создатели кинофильма».

Очевидно, что поскольку вопрос структуры кинодискурса пока остается открытым, тем более открыт вопрос о единице хоррор-кинодискурса. Однако даже «невооруженным» взглядом обывателя можно заметить, что не все эпизоды повествования (устного, печатного, киноповествования) «хоррор-маркированы».

Возможно, ясности в понимании проблемы выделения единицы хоррор-дискурса можно добиться, опираясь на теорию фреймов М. Минского. Отправным моментом для данной теории служит тот факт, что человек, пытаясь познать новую для себя ситуацию или по-новому взглянуть на уже привычные вещи, выбирает из своей памяти некоторую структуру данных, называемую фреймом, с таким расчетом, чтобы путем изменения в ней отдельных деталей сделать ее пригодной для понимания более широкого класса явлений или процессов.

Сценарный фрейм или, по-другому, сценарий, содержит стандартную последовательность событий определенной рекуррентной ситуации. Наличие в памяти носителя языка

многочисленных фреймов и сценариев, репрезентирующих его прежний опыт, дают ему возможность в процессе речевой деятельности своевременно активизировать фрагменты своего словарного запаса. В хорроре сценарный фрейм при всей типичности, ситуативной привязанности, конвенциональности, исходящих из определения самого понятия, всегда тяготеет к нетипичности, всегда подразумевает неожиданность, всегда увिलивает от привычного развития событий, поскольку страх неизвестности – самый сильный из человеческих страхов. И в этой заведомой нетипичности фрейм-хоррора особенно типичен.

Нозль Кэрролл утверждает, что хоррор, как жанр, определяется по одной простой вещи – по своей цели. Если та или иная книга была написана или тот или иной фильм снят для того, чтобы вызывать у читателя/зрителя состояние ужаса, значит, эта книга или фильм является хоррором.

Говоря о хоррор-дискурсе в массмедийном пространстве, заметим, что хоррор давно превратился в популярный общественный продукт, который распространяется и закрепляется в сознании людей путем трансформации в хоррор-дискурс и развитие «хоррор-дискурсной компетенции» как продуцентов дискурса, так и реципиентов [7].

В заключение можно сказать, что хоррор-дискурс объективно существует, его участники «добровольно» принимают на себя роли продуцентов и/или реципиентов, строят особый мир посредством особого использования языка, видео и аудио средств, спецэффектов, мир альтернативный реальному, существующий только в воображении, мир, где можно получить свою порцию адреналина, почувствовать свое вполне реально учащенное сердцебиение, облегченно выдохнуть в конце – или с ужасом захлопнуть книгу/выключить телевизор/компьютер, не вставая с дивана.

14.12.2015

Список литературы:

1. Кибрик, А.А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов / А.А. Кибрик // Вопросы языкознания. – 2009. – №2. – С. 3-21.
2. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
3. Бехтерев, В.М. Внушение и его роль в общественной жизни серия «Психология-классика» / В.М. Бехтерев. – СПб: Издательский дом «Питер», 2001. – 256с.
4. Вацуру, В.Э. Готический роман в России / В.Э. Вацуру. – М.: «Новое литературное обозрение», 2002. – 544 с.
5. Hitchcock, A. The Attraction of Fear, 1971 [Электр.ресурс]. – Режим доступа: <http://www.on-cue.org.uk/articles16.html>
6. Кибрик, А.А. Мультимодальная лингвистика: видеолекция [Электр.ресурс]. – Режим доступа: <http://postnauka.ru/video/6609>

7. Carroll N. The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart. New York: Routledge, 1990. – 272 pp.
8. Tudor A. Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre. / Taylor & Francis on line: Cultural Studies Volume 11, Issue 3, 1997, pages 443-463 [Электр. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tandfonline.com/toc/rcus>
9. Kast, V. Vom Sinn der Angst. Wien, 2000.
10. Шляпентох, В.Э. Катастрофическое сознание в современном мире в конце XX века (по материалам международных исследований) / В.Э. Шляпентох, В.Н. Шубкин, В.А. Ядов. – М.: 1999. – 573 с.
11. Аристотель Поэтика. Об искусстве поэзии / Аристотель // Этика Политика Риторика Поэтика Категории. – Минск: Литература, 1998 – С. 1064-1112
12. Douglas E. Winter Ratchetting up the Prose (interviewed by M. Campbell) [Электр. ресурс] – Режим доступа: <http://www.crimetime.co.uk/>
13. Степанов, Ю. С. Альтернативный мир, дискурс, факт и принцип причинности // (Язык и наука конца XX века. Сб. статей. – М.: РГГУ. – 1995. – 432 с.
14. Mirzoeff N., THEORY: “Nicholas Mirzoeff: An Introduction to Visual Culture” (1999) [Электр. ресурс] – Режим доступа: <http://www.americansuburbx.com/2008/11/theory-nicholas-mirzoeff-in.html>
15. Назмутдинова, С.С. Межкультурный аспект исследования кинодискурса // Новые технологии в межкультурных коммуникациях: внедрение в образование, культуру, межнациональное общение. – Пермь, 2008. – С. 33–35.

Сведения об авторе:

Суханова Евгения Александровна, ассистент кафедры теории и практики перевода
факультета филологии и журналистики Оренбургского государственного университета
460018, г. Оренбург, пр-т Победы, 13, ауд. 4110, тел.: (3532)372437, e-mail: esukhanova@directneft.com