

Политическая лингвистика. 2023. № 5 (101).
Political Linguistics. 2023. No 5 (101).

УДК 811.111'42:791(73)
ББК ШП43.21-51+ЩЗ73(7Coe)

ГРНТИ 16.21.33

Код ВАК 5.9.8

Ирина Геннадьевна Передистая^{1✉}, Мирослава Александровна Горбунова^{2✉}

¹ Новороссийский филиал, Пятигорский государственный университет, Новороссийск, Россия, irina.peredistaya.05@mail.ru[✉]

² Пятигорский государственный университет, Пятигорск, Россия, mir-gorbunova@mail.ru[✉]

Некоторые лингвосомиотические особенности киножанра «хоррор» и его поджанров (на примере фильма Дж. Пила «Get Out»)

АННОТАЦИЯ. Предмет исследования составляют некоторые лингвосомиотические особенности киножанра «хоррор» и его поджанров. В качестве материала использован кинотекст фильма Дж. Пила «Get Out». Авторы обращаются к проблематике жанра и анализируют лингвистически ориентированные определения термина «жанр». Приводится точка зрения М. М. Бахтина, который выделяет жанр не просто как тип однородных (или однодифференцированных) произведений литературы, а как реплику, целое высказывание в диалоге, даже при учете более масштабных литературных произведений. В киноискусстве имеется собственное жанровое деление, так как сам термин «жанр», используемый в киноведении, как способ организации фильмов по типам восходит к раннему кинематографу. В ходе работы рассматривается вопрос о признаках, которые позволяют квалифицировать «хоррор» как самостоятельный киножанр, характеризующийся значительным разнообразием более частных форм. В рамках теоретической части исследования выделяются несколько этапов развития жанроведения, детально анализируются лексический, стилистический и речеведческий подходы к изучению и выделению речевых жанров. Дается прагматическая характеристика жанра в целом и анализируются жанровые особенности жанра «хоррор». Доказано, что рассматриваемые в работе картины Дж. Пила могут быть отнесены к жанру «хоррор», поскольку в них наблюдаются все параметрические признаки «хоррора»: присутствуют антропоморфные монстры, поведение которых разрушает эстетические и моральные стандарты англоязычной культуры. Отмечается жанровая полифоничность киноработ Дж. Пила, в частности, фильма «Get Out», который находится на пересечении нескольких поджанров «хоррора». Полученные в ходе исследования результаты могут найти применение в рамках изучения жанрового своеобразия и лингвосомиотических особенностей смежных жанров и поджанров, а также при анализе кинопроизведений других авторов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: лингвосомиотика, киножанры, хоррор, поджанр, кинодискурс, кинотексты, кинофильмы, художественные фильмы, лингвопрагматика, американские кинорежиссеры, американское киноискусство.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ: Передистая Ирина Геннадьевна, выпускница Новороссийского филиала Пятигорского государственного университета; 353920, Россия, Новороссийск, Куникова, 47Б; email: irina.peredistaya.05@mail.ru.

Горбунова Мирослава Александровна, кандидат политических наук, доцент кафедры профессионально-ориентированного английского языка Высшей школы управления, Пятигорский государственный университет; SPIN-код: 7013-2366; 357532, Россия, г. Пятигорск, пр-т Калинина, 9; email: mir-gorbunova@mail.ru.

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ: Передистая, И. Г. Некоторые лингвосомиотические особенности киножанра «хоррор» и его поджанров (на примере фильма Дж. Пила «Get Out») / И. Г. Передистая, М. А. Горбунова. — Текст : непосредственный // Политическая лингвистика. — 2023. — № 5 (101). — С. 170-180.

Irina G. Peredistaya^{1✉}, Miroslava A. Gorbunova^{2✉}

¹ Novorossiysk Branch of Pyatigorsk State University, Novorossiysk, Russia, irina.peredistaya.05@mail.ru[✉]

² Pyatigorsk State University, Pyatigorsk, Russia, mir-gorbunova@mail.ru[✉]

Some Linguosemiotic Peculiarities of the Movie Genre “Horror” and Its Sub-Genres (On the Example of J. Peele’s Movie “Get Out”)

ABSTRACT. The paper studies some linguosemiotic peculiarities of the movie genre “horror” and its sub-genres. As factual research material, the paper uses the text of the movie by J. Peele “Get Out”. The authors address the problems of the genre and analyze linguistically oriented definitions of the term “genre”. They quote M. M. Bakhtin who distinguishes the genre not just as a type of homogeneous (similar) works of literature, but as a whole utterance in a dialogue, even with reference to larger literary works. Cinematic art has its own genre division, since the term “genre” itself, used in cinematography as a way of organizing films by type goes back to the early history of movie making. In the course of the work, the authors consider the question of the features that make it possible to qualify “horror” as an independent movie genre, characterized by a significant variety of more particular forms. Within the framework of the theoretical part of the study, the paper singles out several stages of the development of the genre studies and analyzes lexical, stylistic and speech oriented approaches to the study and definition of speech genres in detail. The pragmalinguistic characteristic of the genre as a whole is given and the specific features of the “horror” genre are described. The paper argues that Peele’s movies considered in the study can be referred to the genre “horror” because they demonstrate all the parametric features of “horror”: there are anthropo-

© Передистая И. Г., Горбунова М. А., 2023

morphic monsters whose behavior destroys the aesthetic and moral standards of the English-speaking culture. The paper notes the genre polyphony of Peele's movies, and specifically of the movie "Get Out", which lies at the intersection of several sub-genres of "horror". The results obtained in the course of the study can be used in the investigation of the genre originality and the linguosemiotic features of the related genres and subgenres, as well as in the analysis of movie productions by other authors.

KEYWORDS: linguosemiotics, movie genres, horror, sub-genre, film discourse, movie texts, movies, feature films, linguopragmatics, American directors, American cinema art.

AUTHOR'S INFORMATION: Peredistaya Irina Gennad'evna, Graduate of Novorossiysk Branch of Pyatigorsk State University, Novorossiysk, Russia.

Gorbunova Miroslava Aleksandrovna, Candidate of Political Science, Associate Professor of Department of Professionally Oriented English Language, Higher School of Management, Pyatigorsk State University, Pyatigorsk, Russia.

FOR CITATION: Peredistaya I. G., Gorbunova M. A. (2023). Some Linguosemiotic Peculiarities of the Movie Genre "Horror" and Its Sub-Genres (On the Example of J. Peele's Movie "Get Out"). In *Political Linguistics*. No 5 (101), pp. 170-180. (In Russ.).

В настоящей статье мы обратимся к проблематике жанра и рассмотрим вопрос о признаках, которые позволяют квалифицировать «хоррор» как самостоятельный киножанр, характеризующийся значительным разнообразием более частных форм.

1. ПРАГМАЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРА

Исследование жанров имеет многолетнюю историю. О понятии «жанр» рассуждал еще Аристотель в своей «Поэтике» (336 и 332 гг. до н. э.), где он описывал роды, виды и формы древнегреческой поэзии, давал советы по построению произведений разных жанров, а также рассматривал вопросы языка и стиля различных художественных произведений [Аристотель 1983: 670].

Само слово «жанр» является русской транскрипцией французского слова «genre», которое переводится как «род» и, наряду с термином «вид», употребляется в русском искусствознании и языкознании начиная с самых первых поэтик, написанных на русском языке, и практически до конца XIX в.

С позиций лингвистики ученые по-разному трактуют понятие жанра. С одной стороны, под жанрами понимают литературные роды (эпос, лирику и драму), в соответствии с историей возникновения термина, с другой стороны, под жанрами имеются в виду литературные виды (повесть, рассказ, роман). В рамках современной лингвистической науки термин «жанр» относится не только к художественному творчеству (художественной литературе), но и к речевым явлениям [Исхакова 2016]. Выделяются лексический, стилистический и речеведческий подходы к изучению и выделению речевых жанров [Шмелева 1997]. Первый, лексический, предполагает обращение к названиям жанров и определению их семантики, взаимодействие с теорией речевых актов. Однако данный подход не лишен недостатков, так как одним именем могут обозначаться не-

сколько жанров, а один жанр может иметь целый ряд наименований. Второй подход, стилистический, как следует из названия, подразумевает рассмотрение текстов с учетом их жанрово-стилистической природы, композиции, отбора конкретной лексики, стилистических фигур и тропов и т. д. Третий, речеведческий, подход направлен на изучение речевых жанров как особой модели высказывания, жанр изучается как феномен речевой действительности (М. М. Бахтин) [Кожина 1999]. Речеведческий подход связан с деятельностью М. М. Бахтина, который за основу своего исследования взял высказывание, так как оно более экспрессивно, чем предложение, имеет автора и адресата и т. д. Ученый рассмотрел три основных компонента высказывания: содержание, стиль и композиция, а на их основе выделил речевые жанры [Бахтин 1996: 159–206].

В современном жанроведении выделяются несколько этапов развития [см. Исхакова 2017]. Первый этап (конец 1980-х — начало 1990-х гг.) посвящен изучению корреляции понятий речевых жанров и речевых актов. Именно в это время выходит статья А. Вежбицкой «Genre today» (1983), посвященная данной проблеме. Данное исследование послужило основой для возникновения целого направления в российском жанроведении. Второй этап (1990-е гг.) предполагает практическое изучение теории речевых жанров, в частности таких характеристик, как стиль, форма речи, коммуникативная ситуация и сфера общения и др. [Салимовский 2002]. В рамках третьего этапа (начало XXI в.) анализируются всевозможные аспекты речевых жанров: от описания характерных черт, в том числе при помощи специального метаязыка, до попыток систематизации [см. Горжая 2020а; Горжая 2020б; Кузнецова 2020; Новикова 2018 и др.]. Следует отметить, что на данном этапе рассматриваются как отдельные узкие речевые жанры (например, комплимент, ссора, угово-

ры), так и сочетания разных жанров в сложных коммуникативных ситуациях: в ходе семейно-бытового общения, в рамках прочих видов неофициальной речи, в рамках педагогического дискурса и текста занятия и т. д. [Шерстяных 2013].

Проанализируем лингвистически ориентированные определения термина «жанр». В прагматической концепции речевого жанра большое внимание уделяется всем аспектам взаимодействия адресата и адресанта, передаваемым и принимаемым в рамках подобного взаимодействия коммуникативным смыслом и средствам их вербальной репрезентации, а не только тем, которые сознательно намеревался передать адресант. Прагматическое жанроведение делает востребованным интерпретативный аппарат, разработанный интеракционной моделью коммуникации [Lindström 2009]. Интеракционно-центрированный аппарат интерпретации коммуникации в русле интеракционного взаимодействия включает такие параметры характеристики коммуникативного процесса, как «интенция», «агональность», «адресат / адресант», а усиливается внимание к фактору адресата в осмыслении сущности общения сближает современное прагматическое жанроведение с теорией непрямого общения [Дементьев 2010: 37–42]. Прагматика здесь не приравнивается к теории речевых актов — она понимается скорее в традиционном значении как та часть семиотики, которая характеризуется «отношением знака к говорящему» и где язык рассматривается не только в связи с «человеком говорящим», но и непременно в диалогическом контексте коммуникативной ситуации, а также — более широко — в контексте национально-речевой, социальной, духовной культуры [Дементьев 2010: 52].

Важнейшим фактором характеристики коммуникативного взаимодействия в отечественном и зарубежном прагматическом жанроведении признается также релевантность как «функциональное свойство речевого взаимодействия», которое определяет закономерности отбора говорящим речевых средств и направления их интерпретации реципиентом. Релевантность является значимой когнитивно-прагматической категорией, реализуемой в порождении и интерпретации высказывания в рамках речевого общения [см., в частности: Попова 2020: 67; Алферов, Кустова, Попова 2018: 183–187; Kroeger 2018: 158–159]. В аспекте теории жанров значимость категории релевантности заключается в том, что соответствие текста определенному жанру проявляется в созна-

тельном, интенциональном выборе адресанта в пользу тех или иных речевых средств, причем этот выбор обусловлен именно стремлением «вписать» текст в каноны жанра. Данная закономерность соблюдается и в рамках текстов жанра хоррор, как будет показано далее. Одной из характерных черт таких текстов является выбор адресанта в пользу коннотативно маркированной лексики, предназначенной для трансляции реципиенту эмоций персонажей, их страха, ужаса, эмоциональной нестабильности.

Главное отличие речевого жанра (РЖ) в понимании М. М. Бахтина от традиционного понятия «жанр» (принятого, например, в литературоведении) состоит в том, что у М. М. Бахтина это не просто тип однородных (или одновидовых) произведений литературы, а реплика, целое высказывание в диалоге (даже когда имеется в виду роман, повесть и т. д.). Ученый рассматривает РЖ в аспекте речевого общения — как факт социального взаимодействия людей, как соотношение и взаимодействие смысловых позиций, оформленных определенными вербальными средствами с учетом общей тематической, композиционной и стилистической доминанты. Именно диалогичность и интегративность жанровых доминант являются определяющими признаками речевого жанра у М. М. Бахтина как единицы речевого общения и деятельности людей. Отсюда проистекают все другие признаки РЖ (целесолагание, завершенность, связь с определенной сферой общения и т. д.) [Бахтин 1986].

Вместе с тем некоторые исследователи феномена речевого жанра отмечают определенную непоследовательность трактовки М. М. Бахтина. Так, в частности, Л. А. Месеняшина подчеркивает, что «М. М. Бахтин не исключает и того, что жанрами можно считать и устойчивые формы речевого общения, т. е. возможны „диалогические жанры“, состоящие из последовательности высказываний, принадлежащих разным речевым субъектам; причем каждое из этих высказываний в свою очередь выстроено в том или ином жанре и ограничено сменой речевых субъектов» [Месеняшина 2011].

Н. Ф. Алефиренко выделяет «коммуникативные стратегии и речевые тактики коммуникантов, моделирующие дискурсивные ситуации» в качестве важных параметров характеристики речевого жанра, определяя последний как «дискурсивный тип, объединяющий тематически, композиционно и стилистически маркированные речевые акты, характеризующиеся общностью коммуникативной цели, авторской интенцией, языковой личности адресата и архитектурой ситуа-

тивного контекста общения» [Алефиренко 2012: 17]. В приведенном определении вновь подчеркивается интегративное начало РЖ (комплекс авторской интенции, модели языковой личности реципиента и структуры контекста общения; от себя добавим в этот перечень прагмасемантическую доминанту коммуникации, т. е. тот информационно-эмоциональный посыл, который адресант намеревается транслировать реципиенту).

Итак, для прагматического жанроведения характерно признание равной степени важности фактора адресанта и фактора адресата в силу диалогичной природы самого жанра. Главные различия лингвистического и прагматического изучения РЖ можно обозначить так:

1) ориентация на монолог / ориентация на диалог;

2) ориентация на логику, грамматику → психологию → ориентация на взаимодействие, помещенное в социально-культурные условия конкретной ситуации → ориентация на социальные, intersubъектные характеристики общения [Дементьев 2010].

В киноискусстве, произведения которого нацелены на осуществление именно социально ориентированной, массовой коммуникации, существует собственное жанровое деление. Сам термин «жанр», используемый в киноведении, восходит к раннему кинематографу, и в тот период жанр представляли как способ организации фильмов по типам. Только в конце 1960-х жанр был введен в качестве ключевого понятия в англосаксонскую теорию кино, хотя в 1950-х гг. французский критик А. Базен уже неоднократно использовал данный термин, рассматривая специфические черты чрезвычайно популярного в то время вестерна [Hayward 2017]. Споры вокруг жанра в середине XX в. помогли вытеснить более ранние дебаты вокруг того, насколько целесообразно делить кинопроизведения с позиций того, кто является их автором. Характерно, что в последнее время теория киножанра и «авторская» теория кино пришли к определенным точкам соприкосновения, поскольку признано, что многие авторы предпочитают работать в рамках доминант одного конкретного жанра. Более того, в настоящее время все большую популярность у исследователей получает термин «жанр авторского кино» [см., например: Гусак 2009].

Жанр представляет собой нечто большее, чем обычную каталогизацию. С понятием жанра связана не только типология фильмов, но и ожидания и гипотезы зрителей (например, их предположения относительно того, чем фильм закончится)

[Hayward 2017]. Это также относится к роли конкретных институциональных дискурсов, которые подпитывают и формируют более общие жанровые структуры. Другими словами, жанр следует рассматривать как часть трехстороннего процесса производства, маркетинга (включая распространение и показ) и потребления произведений кинематографии.

Требования жанра при производстве кинокартины включают в себя целый комплекс регулятивов, касающихся построения как вербальной, так и невербальной частей кинотекста (например, цветовая гамма, структура кадра, тональность музыкального сопровождения, его присутствие или отсутствие, как, например, заявлено в манифесте Л. фон Триера, доля диалогов в кинотексте, модель целевой аудитории и ее предпочтений, грим и костюмы актеров, присутствие или отсутствие декораций или натуральных съемок, формы контакта персонажей — разговор или телесный контакт — и т. п.).

Общий маркетинг включает плакаты, сувениры, пресс-релизы о фильмах, громкие заявления («Величайший военный фильм в истории!») и различные иные дискурсы, окружающие вывод кинопродукта на рынок (конкретное вербальное наполнение маркетингового дискурса, окружающего кинопроизведение, выполненное в определенном жанре, также в значительной степени определяется жанровой принадлежностью этого кинопроизведения). Можно даже констатировать в целом, что то, как именно кинопроизведение позиционируется на рынке, в значительной степени определяется именно его жанровой отнесенностью.

Жанровая принадлежность фильма касается не только аудитории, она имеет прямое отношение и к деятельности критиков и рецензентов: любая киноработа неизбежно будет оцениваться преимущественно с позиций именно того жанра, в котором она выполнена. Понятно, что жанры не статичны, они развиваются со временем, иногда исчезают, трансформируются или расщепляются на несколько более частных жанровых формаций. Общие принципы создания кинопроизведений, как и сами жанры, развиваются и уточняются под влиянием экономических, технологических и потребительских факторов. Таким образом, жанры, как это ни парадоксально, можно рассматривать одновременно как консервативные и новаторские параметрические признаки кинопродукции, поскольку они отвечают ожиданиям отрасли и аудитории, при этом способствуя в определенной степени сохранению определенных основополагающих требований к созда-

нию конкретных разновидностей кинопроизведений. Иными словами, в масштабах киноотрасли в структуре жанра повторяются некоторые общие формулы, которые «работают», и вместе с тем вводятся новые технологии, которые меняют и модернизируют общие представления о создании фильмов [Hayward 2017: 165–166].

И. Бондеберг подчеркивает, что векторы изучения жанров кино образуют как бы треугольную структуру, опирающуюся на 1) институциональный, социальный и культурный контекст фильмов; 2) эстетические, формальные, тематические и стилистические параметры характеристики кинопродукции; 3) рецепцию фильмов зрителем как в эмпирическом социальном, так и в психологическом аспектах [Bondebjerg 2015: 161].

2. ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРРОРА

Жанр «хоррор» («ужас», «ужасы», «ужастик») — один из старейших в мировом кино. Ст. Лоуцехайзер связывает стабильность хоррора в кино с тем, что эта жанровая конструкция построена вокруг реального переживания страха: «Страх — это основной человеческий и животный инстинкт, который побуждает нас к достижениям и процветанию, к борьбе и достижению новых высот. Страх прочно укоренился в нашем сознании, так как в любой момент мы должны быть готовы к борьбе или бегству, вызванному испугом (Перевод наш. — И. П., М. Г.)» [Loutzenhiser 2016: 1]. Рассматриваемый жанр, таким образом, апеллирует к базовым эмоциям человека, проистекающим из испуга или осознанного или неосознанного беспокойства — к эмоциям, которые можно ожидать от подавляющего большинства аудитории [см., в частности: Артемьева 2010: 27 и след.], поскольку они относятся к категории базовых, теснейшим образом связаны с общей траекторией когнитивного развития человека и демонстрируются людьми практически любого возраста — от младенцев до глубоких стариков [Tooby, Cosmides, 2002: 671 ff.].

Как и у всякого жанра с длительной историей, у хоррора были взлеты и падения, причем последние не помешали жанру продолжить существование. Первый период расцвета хоррора в англоязычном и — в целом — мировом кино историки искусства связывают с созданием звукового кино. Именно звук позволил «оживить» классических героев хоррора, добавить им правдоподобия, усилить их влияние на чувства и эмоции зрителей (речь идет прежде всего о знаковых для первой трети XX века картинах «Dracula» (1930), «Frankenstein» (1931), «The

Mummy» (1932), «The Invisible Man» (1933) и «The Wolf Man» (1941)). В этих киноработах, в которых, безусловно, нашли отражение и эстетические находки мастеров немецкого экспрессионизма 10-х и 20-х гг. XX в., были сформированы и апробированы каноны одного из важнейших поджанров хоррора, который получил название «готический хоррор».

Вскоре после Второй мировой войны начался почти десятилетний период охлаждения зрительской аудитории к анализируемому жанру, на смену которому пришли фильмы категории Б, а также многочисленные голливудские эпические картины на исторические сюжеты (например, «Ben-Hur» (1959) или «Spartacus» (1960)). Важно подчеркнуть, что спад зрительского интереса к картинам в жанре хоррор отчасти произошел и из-за снижения качества сценариев и актерской игры [Loutzenhiser 2016: 6].

Вместе с тем начало 50-х гг. XX в. ознаменовалось рождением еще одного поджанра хоррора, который вызывает неподдельный интерес киноманов до сих пор, — это так называемый «научно-фантастический» (*sci-fi*) хоррор, знаковым для которого стал фильм «The Thing from Another World» (1951), впоследствии породивший множество ремейков и подражаний [Dixon 2010: 39]. Рождение *sci-fi* хоррора большинство исследователей жанра связывают с началом холодной войны, растущей напряженностью между США и странами Западной Европы и государствами социалистического лагеря, а также с активно проводившейся в конце 1940-х — начале 1950-х гг. работами по созданию ядерного оружия.

Весьма интересен также и поджанр «научного» хоррора (*science-based horror*). Д. Кирби отмечает, что из 990 проанализированных им фильмов в жанре хоррор 251, т. е. практически четверть, строились на исследовании опасностей, которые таит в себе научно-технический прогресс. Показательно, что значительный рывок в науке, пришедшийся на 60-е гг. XX века, совпал с пиком популярности киноработ, снятых в канонах «научного» хоррора, а в 1970-х гг. доминирующим трендом в хорроре стал *psychological horror* [Kirby 2014: 102–104].

Постепенно в рамках исследуемого нами жанра выделились две крупные разновидности, обладающие определенными дифференциальными особенностями, — сверхъестественный и психологический хоррор. Для сверхъестественного хоррора характерны вербальные и невербальные атрибуты потустороннего, такие как призраки, проклятия и монстры, не встречающиеся в реальной жизни; действие в такого рода фильмах, как

правило, происходит в альтернативных все-ленных, которые по ряду параметров отличаются и нарушают каноны реального мира [Clasen 2010: 113]. Психологическую же разнovidность анализируемого жанра определить гораздо сложнее, однако большинство исследователей сходятся в том, что основным действующим лицом в кинопроизведениях, снятых в каноны психологического хоррора, является человек, а присутствие атрибутов потустороннего необязательно.

Разнообразие поджанров хоррора в современном кино поистине огромно, а их каталогизация и выработка критериев разграничения может составить предмет отдельного обширного исследования. В. Прохажкова, к примеру, выделяет девять поджанров хоррора (в частности, апокалиптический и психологический хоррор, *rural*, *cosmic*, *erotic horror* и др.), подчеркивая при этом, что отдельные поджанры предполагают дальнейшую детализацию [Prohászková 2012: 133–134]. Р. Круз акцентирует значимость поджанра *body horror* для современного кино, показывая, какое мощное влияние произведения данного поджанра могут оказывать на аудиторию, поскольку в сюжетах такого рода фильмов обыгрываются деструктивные трансформации человеческого тела, неизменно влекущие за собой разрушение психики человека [Cruz 2012].

Когда речь заходит об аудитории фильмов рассматриваемого жанра, нельзя не отметить, что далеко не вся продукция в жанре хоррор рассчитана на аудиторию старше 16 или 18 лет, в зависимости от того, какой возраст принимается в данном случае за основу в прокатных классификациях различных стран. Достаточно длительную историю имеет индустрия, основной целью которой является создание кинопродукции в жанре хоррор для детей. Исследователи выделяют определенное число особенностей фильмов хоррор для детей:

- как правило, это полнометражные анимационные художественные фильмы;
- они предназначены в первую очередь для детской аудитории с рейтингом G или PG (если использовать классификацию МРАА);
- хоррор-кинопродукция для детей содержит готические элементы, среди которых, помимо прочего, монстры, призраки, ожившие трупы, сверхъестественные происшествия и замки/старые дома (термин «готика» в данном случае используется для обозначения определенной визуальной эстетики) [см., например: Troutman 2015: 21 ff].

Один из пионеров изучения семиотики жанра хоррор в кино Н. Кэрролл дает очень

емкое и комплексное определение данного жанра, в котором он выделяет несколько важнейших его конститuentов, актуализация которых очень важна для категоризации конкретного кинопроизведения:

- антропоморфный или неантропоморфный монстр, обладающий свойствами нечистоты и опасности для окружающих;
- эстетический стандарт определенной культуры или культурной парадигмы, который нарушается внешностью и/или поведением монстра, и именно по этой причине он наделяется характеристиками, указанными выше.

Данные особенности и пробуждают у аудитории сильные негативные эмоциональные переживания: «A horror fiction, then, is a narrative or image in which at least one monster appears, such that the monster in question is designed to elicit an emotional response from us that is a complex compound of fear and disgust in virtue of the potential danger or threat the monster evinces and in virtue of its impurity» [Carroll 1999: 151].

3. ЖАНРОВАЯ ПОЛИФОНИЧНОСТЬ КИНОРАБОТ ДЖ. ПИЛА: «GET OUT» НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ПОДЖАНРОВ ХОРРОРА

Анализируемые в нашей работе картины Дж. Пила, бесспорно, могут быть отнесены к жанру хоррор, поскольку в них соблюдаются все параметрические признаки хоррора, проанализированные нами выше: присутствуют антропоморфные монстры, поведение которых разрушает эстетические и моральные стандарты англоязычной культуры. Вместе с тем, по причине того, что идентификация деструктивного начала в фильмах Дж. Пила достаточно затруднена, однозначную жанровую категоризацию данных произведений провести непросто. Сам режиссер в одном из интервью даже предлагал позиционировать свои картины как социальные триллеры [Yuan, Hunter 2018].

Несмотря на то, что первый фильм режиссера вышел на экраны всего шесть лет назад, в 2017 году, уже существует довольно обширная литература, авторы которой исследуют творчество Дж. Пила с позиций лингвосомиотики и поэтики. Л. Блейк усматривает в картине «Get Out» явные параллели с готическим хоррором (с такой его разновидностью, как *female gothic*, поджанром, созданным прежде всего авторами-женщинами). Однако при этом «несмотря на то, что Пил прочно укореняет свое повествование в традиции женской готики, он отказывается феминизировать своего главного героя или делать его пассивным перед лицом подавле-

ния и угнетения (*Перевод наш. — И. П., М. Г.*)» [Blake 2020: 37]. Тот факт, что главный герой «Get Out» не сдается в, казалось бы, безвыходной ситуации и активно, осознанно хитростью противостоит организованной группе белых людей, вероятно, представляет собой креативную трансформацию поджанра *female gothic*. Обратим внимание на показательную высокую смысловую нагрузку глаголов действия в следующем отрывке из сценария фильма:

(1) *Rose enters wearing a white and black nurse's outfit with a red cross on the chest. She rolls a medical table into the room. She draws a dotted line across his forehead and around to the back of his scalp. Then she unstraps his arm and prepares it for an IV. She inserts the needle.*

She goes to put earbuds connected to an iPod in his ears but sees the arm of his chair has been stripped open. She looks at Chris. Cotton makeshift earplugs have been stuffed in his ears!

He's not really hypnotized!

Rose tries to scream but Chris grabs her throat with his free hand and squeezes [https://assets.scriptsbug.com/live/pdf/scripts/get-out-2017.pdf].

Р. Ситизен доказывает, что фильм «Get Out» обладает чертами полижанровости, так как определенные мотивы, фигурирующие в нем, позволяют позиционировать его как достойный пример поджанра *body horror*. Основным таким мотивом исследователь считает обмен телами или — точнее — частями тел, который является причиной того, что Криса заманивают в семью Роуз [Citizen 2020: 88 ff]. Многочисленные вербальные подтверждения того, что такая точка зрения вполне может иметь право на существование, находим в диалогах «Get Out»:

(2) JIM: *One whose sole purpose for many-many years has been a search for a very powerful object. Armitage lineage redefined the nature of that search. They proved that the power didn't just exist in that object. You see, with science the Armitage's created a miracle.*

CHRIS: *You hypnotize me? Break my will..? Make me a slave like the others? This is some crazy racist shit.*

JIM: *No. Not racist, Chris. We don't hate you. We want to be you... You are not going to be a slave. You're going to be a vessel.*

CHRIS: *Wait, what?*

JIM: *Missy's hypnosis was merely to sedate you. Oh, that and to prepare you psychologically...*

CHRIS: *For what? Jim smiles.*

JIM: *For the procedure.*

CHRIS: *What's the procedure?*

JIM: *Are you ready...? Drum roll please. Brain transplantation* [https://assets.scriptsbug.com/live/pdf/scripts/get-out-2017.pdf].

Как видно из приведенного примера, диалог Криса и одного из его тюремщиков, Джима, можно разделить на две логических части, и так же распределяются и семантически опорные вербальные элементы. В первой части диалога Крис предполагает, что целью его похищения было порабощение его духа, лишение его воли к сопротивлению и превращение в раба. Все эти намерения Крис оценивает крайне негативно и именует расизмом. Показательно, что в этой части диалога используется достаточно большое количество коннотативно маркированной лексики (*slave, crazy racist shit, hate*). Во второй же части диалога Джим опровергает предположения Криса, вербализуя стремление к отождествлению с ним (*We want to be you*), а несколькими фразами далее становится понятно, что речь идет не о духовном отождествлении, а об отождествлении физическом, через захват тела Криса и пересадку ему мозга одного из его похитителей. В данной части доля коннотативно маркированной лексики существенно снижается (исключение составляет лишь метафоризированная номинация *vessel*) и на смену ей приходят либо семантически диффузные ЛЕ (например, существительное *procedure*, значение которого ничего не проясняет в судьбе Криса), либо термины (*brain transplantation*), посредством которых конкретизируются планы похитителей. Таким образом, с лингвистической точки зрения, с позиций использования коннотативно маркированной лексики анализируемый отрывок представляет собой антитезу.

Рассмотрим еще один пример:

(3) JIM: *Okay so... You see the blue part? That's the piece of your brain that's all rooted in the nervous system. So that stays; keeping those tricky little connections intact. The rest is discarded. Then they'll remove the red part of my brain from my skull and put in yours. Your "blue" and my "red" basically absorb each other. <...>*

CHRIS: *And my brain?*

JIM: *Your red part? It'll be discarded, but don't worry. You won't be gone. Well, not completely. You'll still be in there somewhere; limited consciousness of course. You'll still be able to see and hear but your existence will be as a passenger... an audience. <...>*

CHRIS (defeated): *...The Sunken Place.*

JIM: *Yes. That's what she calls it. Good! So, you understand, I'll control the motor functions, the will of our body, effectively making me—*

CHRIS: *Me... You will be me.*

JIM: *As far as the world is concerned. It's still a pretty new **operation**. Some kinks. We're supposed to stay away from flashes of light for example. They can **trigger** a "**momentary lapse in control of motor functions**..."*

CHRIS: *Why black people?*

<...> JIM: *Well, because you get the **highest bids**. For the last decade or so anyway. I wish it was less simple than that, but it's not. **You're in fashion, baby!** <...> Honestly though, personally...? I couldn't **give two shits** about race. I don't care if you're black, brown, green, purple... whatever. What I want is so much deeper: Your eye, man. I want those things you see through.*

CHRIS *That's **crazy*** [<https://assets.scriptslug.com/live/pdf/scripts/get-out-2017.pdf>].

С точки зрения лексического наполнения, приведенный отрывок кинодиалога представляет корреляцию, обратную описанной выше. В первой части, в которой Джим описывает суть процедуры предстоящей пересадки мозга, среди опорной лексики преобладают нейтральные с точки зрения коннотативной нагрузки единицы (*blue part, rooted, nervous system, discarded, absorb each other, limited consciousness, control of motor functions* и т. д.), а также метафоризированные в рассматриваемом контексте номинации (*passenger, audience* и *The Sunken Place*, несомненно, обладающие коннотативной нагрузкой). Доля коннотативно маркированной лексики заметно увеличивается, когда возмущенный Крис задает вопрос о причинах такого обращения с ним и предполагает, что это связано с его расовой принадлежностью (*highest bids, give two shits, crazy*).

Подобная неравномерность распределения коннотативно маркированной лексики, значительная доля которой вербализует ужас, страх и дискомфорт, свидетельствует о том, что испуг персонажей, который транслируется и аудитории, репрезентируется в структуре исследуемого кинотекста неравномерно. Отметим, что, согласно нашим подсчетам, 28,5 % исследуемых ЛЕ, использованных в диалогической части сценариев фильмов «Get Out» и «Us», содержат в структуре значения сему, репрезентирующую негативные эмоции, проистекающие в том числе и от страха, к примеру: *crazy — not sensible, stupid, and, because of that, frightening* [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/crazy_1?q=crazy].

Таким образом, «Get Out» представляет собой не гомогенную «волну ужаса»: как только акценты сценариста переключаются с истории персонажей на коррелирующие с

этой историей социальные и / или политические проблемы, эмоции героев и — соответственно — зрительской аудитории переключаются: испуг и возмущение сменяются анализом и рефлексией. Вероятно, это свидетельствует о том, что за пугающей историей, составляющей фабулу кинопроизведения, кроется социально значимый посыл, который автор стремится передать зрителю, усиливая эффект от восприятия через страх и дискомфорт. Именно эта оригинальная особенность киноработ Дж. Пила позволяет некоторым исследователям квалифицировать его творчество как «политический» хоррор (*political horror*).

В частности, С. Дж. Лоро подчеркивает, что в «Get Out» режиссер делает мощное политическое заявление: «„Прочь“ привлекает внимание к дискриминации со стороны полиции, к эксплуатации чернокожей прислуги в белых пригородах и к обесцениванию жизни чернокожих в американском обществе в целом, но также подчеркивает по-прежнему распространенный в нашем обществе расизм как наследие рабства. Пил достигает этого с помощью аллегорического построения сюжета. <...> Рассказ о захвате, оккупации и восстании запараллеливается с историей о трансатлантической миграции порабощенных, их угнетении и их разнообразных актах сопротивления (*Перевод наш. — И. П., М. Г.*)» [Lauro 2020: 149]. Особенно сильной политической аллюзией выступает концовка фильма, поскольку «побег Криса, очевидно, закодирован как сцена восстания рабов, когда он крадется по горящему дому, забрызганному кровью похитителей, и пугает его жителей, натываясь на них (*Перевод наш. — И. П., М. Г.*)» [Lauro 2020: 155].

Политическая направленность как «Get Out», так и «Us» рельефно проявляется и в вербальном наполнении. Наш анализ показывает, что около 72 % коннотативно маркированных ЛЕ оценочной семантики, использованных в диалогической части киносценария «Get Out», реализуются именно в речи персонажей-афроамериканцев. При этом речь представителей белой расы значительно более нейтральна и насыщена книжной лексикой, в результате чего выстраивается четкое противопоставление двух коллективных языковых личностей — темнокожей и белокожей. Приведем пример:

(4) CHRIS: ***Whoa, what?***

JEREMY: *Sure enough, there is a centimeter of tongue meat missing right here.* JEREMY DEMONSTRATES AND CHRIS WINCES.

CHRIS: (To Rose) ***Ahhhh!** You bit him?*

ROSE: *He cornered me and **shoved his tongue** in my mouth, so yeah.*

CHRIS: *Damn! That's badass, Bae.*

MISSY *I'm going to see how dessert is coming along. (To Dean) Maybe we can change the conversation to something a little lighter* [<https://assets.scriptsug.com/live/pdf/scripts/get-out-2017.pdf>].

Как видим, из шести коннотативно маркированных ЛЕ, актуализированных в данном отрывке, лишь одно словосочетание (*shoved his tongue*) используется в речи Роуз, в то время как остальные пять, включая два восклицания (*Whoa* и *Damn*), произносятся Крисом.

Таким образом, анализ кинотекста фильма Дж. Пила «Get Out» свидетельствует о том, что данное произведение находится на пересечении нескольких поджанров жанра хоррор.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Алефиренко, Н. Ф. Теория речевых жанров и прагматика дискурса / Н. Ф. Алефиренко. — Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета. — 2012. — № 3. — С. 16–21.
- Алферов, А. В. Релевантность и эристичность в политической коммуникации: паремические малапропизмы / А. В. Алферов, Е. Ю. Кустова, Г. Е. Попова. — Текст : непосредственный // Вестник Пятигорского государственного университета. — 2018. — № 3. — С. 183–187.
- Аристотель. Политика / Аристотель. — Текст : непосредственный // Сочинения. — Москва : Мысль, 1983. — Т. 4. — С. 376–644.
- Артемьева, О. Э. Эволюция эстетической модели жанра «хоррор» в американском кино : 17.00.03 : дис. ... канд. искусствоведения / О. Э. Артемьева. — Москва, 2010. — 176 с. — Текст : непосредственный.
- Бахтин, М. М. Собрание сочинений / М. М. Бахтин. — Москва : Русские словари, 1996. — Т. 5 : Работы 1940–1960-х гг. — С. 159–206.
- Бахтин, М. М. Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин. — Текст : непосредственный // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — Москва : Искусство, 1986. — С. 250–296.
- Горжая, А. А. Некоторые аспекты взаимодействия цветономинаций с лексико-семантическим окружением в художественном дискурсе: аспекты гендера, жанра, эстетики / А. А. Горжая. — Текст : непосредственный // Вестник Пятигорского государственного университета. — 2020а. — № 2. — С. 70–74.
- Горжая, А. А. Смысловые приращения цветономинаций в женской прозе XX–XXI вв. (на материале детективного дискурса) / А. А. Горжая. — Текст : непосредственный // Вестник Пятигорского государственного университета. — 2020. — № 1. — С. 9–14.
- Гусак, В. А. Особенности сюжетно-фабульной структуры в авторском кино / В. А. Гусак. — Текст : электронный // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. — 2009. — № 106. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-syuzhetno-fabulnoy-struktury-v-avtorskom-kinom> (дата обращения: 09.03.2023).
- Дементьев, В. В. Теория речевых жанров / В. В. Дементьев. — Москва : Знак, 2010. — 600 с. — Текст : непосредственный.
- Исхакова, О. С. Исторические предпосылки изучения речевых жанров / О. С. Исхакова. — Текст : непосредственный // European research. — 2017. — № 3 (26). — С. 41–43.
- Исхакова, О. С. Публицистический стиль как одна из разновидностей функциональных стилей речи / О. С. Исхакова. — Текст : непосредственный // Материалы II Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения первого ректора БашГУ Ш. Х. Чанбарисова : в 2 ч. — Уфа : БашГУ, 2016. — С. 155–159.
- Кожина, М. Н. Речевой жанр и речевой акт (некоторые аспекты проблемы) / М. Н. Кожина. — Текст : непосредственный // Жанры речи. — 1999. — Вып. 2. — С. 52–61.
- Кузнецова, А. В. Прагматика жанра в границах нарративных стратегий / А. В. Кузнецова. — Текст : непосредственный // Вестник Пятигорского государственного университета. — 2020. — № 3. — С. 57–61.
- Месеняшина, Л. А. Жанры речи или жанры коммуникации? / Л. А. Месеняшина. — Текст : электронный // Вестник Челябинского государственного университета. — 2011. — № 24. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanry-rechi-ili-zhanry-kommunikatsii> (дата обращения: 03.04.2023).
- Новикова, Е. А. Микро- и макроструктура комментария как жанра спортивного дискурса (на материале англоязычных текстов теннисной тематики) / Е. А. Новикова. — Текст : непосредственный // Вестник Пятигорского государственного университета. — 2018. — № 3. — С. 68–71.
- Попова, Г. Е. Теория релевантности: две концепции контекста / Г. Е. Попова. — Текст : непосредственный // Studia Germanica, Romanica et Comparatistica. — Донецк, 2020. — Т. 16. — № 1 (47). — С. 60–69.
- Салимовский, В. А. Жанры речи в функционально-стилистическом освещении (научный академический текст) / В. А. Салимовский. — Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2002. — 235 с. — Текст : непосредственный.
- Шерстяных, И. В. Теория речевых жанров. Лекционно-практический курс для магистрантов / И. В. Шерстяных. — Москва : Флинта, 2013. — 52 с. — Текст : непосредственный.
- Шмелева, Т. В. Модель речевого жанра / Т. В. Шмелева. — Текст : непосредственный // Жанры речи. — 1997. — Вып. 1. — С. 88–98.
- Blake, L. Burning down the House: Get Out and the Female Gothic / L. Blake. — Text : unmediated // Jordan Peele's Get Out: Political Horror / ed. by D. Keetley. — Columbus : The Ohio State University Press, 2020. — P. 36–46.
- Bondebjerg, Ib. Film: Genres and Genre Theory / Ib. Bondebjerg. — Text : unmediated // International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences. — 2nd ed. / ed. by James D. Wright. — Oxford : Elsevier, 2015. — Vol. 9. — P. 160–164.
- Carroll, N. Horror and Humor / N. Carroll. — Text : unmediated // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. — 1999. — № 57. — Vol. 2. — P. 145–160.
- Citizen, R. The Body Horror of White Second Chances in John Frankenheimer's Seconds and Jordan Peele's Get Out / R. Citizen. — Text : unmediated // Jordan Peele's Get Out: Political Horror / ed. by D. Keetley. — Columbus : The Ohio State University Press. — 2020. — P. 87–100.
- Clasen, M. The Horror! The Horror! / M. Clasen. — Text : unmediated // The Evolutionary Review. — 2010. — № 1. — P. 112–119.
- Crazy. Oxford Learner's Dictionary. — URL: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/crazy_1?q=crazy (date of access: 15.04.2023). — Text : electronic.
- Cruz, R.A. Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror / R.A. Cruz. — Text : unmediated // Journal of Popular Film and Television. — 2012. — № 40. — P. 160–168. — DOI 10.1080/01956051.2012.654521.
- Dixon, W.W. A History of Horror. — New Brunswick, NJ ; London : Rutgers University Press, 2010. — 264 p. — Text : unmediated.
- Hayward, S. Cinema Studies: The Key Concepts / S. Hayward. — London : Routledge, 2017. — 630 p. — DOI: 10.4324/9781315619729. — Text : unmediated.
- Kirby, D.A. Science and Technology in Film: Themes and Representations / D. A. Kirby. — Text : unmediated // Handbook of Public Communication of Science and Technology. — 2nd edition / Ed. by M. Bucchi, B. Trench. — New York : Routledge, 2014. — P. 97–112.
- Kroeger, P.R. Analyzing Meaning: An Introduction to Semantics and Pragmatics / P.R. Kroeger. — Berlin : Language Science Press, 2018. — 482 p. — Text : unmediated.
- Lauro, S.J. Specters of Slave Revolt / S.J. Lauro. — Text : unmediated // Jordan Peele's Get Out: Political Horror / ed. by D. Keetley. — Columbus : The Ohio State University Press, 2020. — P. 147–159.
- Lindström, J. Interactional Linguistics / J. Lindström. — Text : unmediated // The pragmatics of interaction / Ed. by

S. D'Hondt, Jan-Ola Östman, J. Verschueren. — New York : John Benjamins Publishing Company, 2009. — P. 96–103. — DOI: 10.1075/hoph.4.06lin.

34. Loutzenhiser, St. The Decay of Monsters: Horror Movies throughout History: Bachelor thesis / St. Loutzenhiser. — University of Oregon, 2016. — 72 p. — Text : unmediated.

35. Peele, J. Get Out / J. Peele. — URL: <https://assets.scribplug.com/live/pdf/scripts/get-out-2017.pdf> (date of access: 17.04.2023). — Text : electronic.

36. Proházková, V. The Genre of Horror / V. Proházková. — Text : unmediated // American International Journal of Contemporary Research. — 2012. — Vol. 2. — № 4. — P. 132–142.

37. Tooby, J. Toward Mapping the Evolved Functional Organization of Mind and Brain / J. Tooby, L. Cosmides. — Text : unmediated // Foundations of Cognitive Psychology / Ed. by D. Levitin. — Cambridge, MA ; London : The MIT Press, 2002. — P. 665–681.

38. Troutman, M.E. (Re)Animating the Horror Genre: Explorations in Children's Animated Horror Films: Ph.D. dissertation / M.E. Troutman. — University of Arkansas, 2015. — 206 p. — Text : unmediated.

39. Yuan, J. The First Great Movie of the Trump Era / J. Yuan, H. Hunter. — Text : electronic // Vulture. — February 2018. — URL: <http://www.vulture.com/2018/02/making-get-out-jordan-peele.html> (date of access: 17.04.2023).

REFERENCES

1. Alefirenko, N. F. (2012). Teoriya rechevykh zhanrov i pragmatika diskursa [Theory of speech genres and pragmatics of discourse]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 3, 16–21. (In Russ.)

2. Alferov, A. V., Kustova, E. Yu., Popova, G. E. (2018). Relevantnost' i eristichnost' v politicheskoy kommunikatsii: paremicheskie malapropizmy [Relevance and eristic in political communication: paremic malapropisms]. *Vestnik Pyatigorskogo gosudarstvennogo universiteta*, 3, 183–187. (In Russ.)

3. Aristotel' (1983). Politika [Politics]. In *Sochineniya* (Vol. 4, pp. 376–644). Moscow: Mysl'. (In Russ.)

4. Artem'eva, O. E. (2010). *Evolutsiya esteticheskoy modeli zhanra «khorror» v amerikanskom kino* [The evolution of the aesthetic model of the horror genre in American cinema] (Dis. of Cand. of Art history). Moscow, 176 p. (In Russ.)

5. Bakhtin, M. M. (1996). *Sobranie sochineniy* [Collected works]. (Vol. 5. Works of 1940–1960, pp. 159–206). Moscow: Russkie slovari. (In Russ.)

6. Bakhtin, M. M. (1986). Problema rechevykh zhanrov [The problem of speech genres]. In *Estetika slovesnogo tvorchestva* (pp. 250–296). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

7. Gorzhaya, A. A. (2020a). Nekotorye aspekty vzaimodeystviya tsvetonominatsiy s leksiko-semanticheskim okruzheniem v khudozhestvennom diskurse: aspekty gendera, zhanra, estetiki [Some aspects of the interaction of color nominations with the lexical-semantic environment in artistic discourse: aspects of gender, genre, aesthetics]. *Vestnik Pyatigorskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2, 70–74. (In Russ.)

8. Gorzhaya, A. A. (2020b). Smyslovye prirashcheniya tsvetonominatsiy v zhenskoy proze XX–XXI vv. (na materiale detektivnogo diskursa) [Semantic increments of color nominations in women's prose of the 20th–21st centuries. (based on detective discourse)]. *Vestnik Pyatigorskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1, 9–14. (In Russ.)

9. Gusak, V. A. (2009). Osobennosti syuzhetno-fabul'noy struktury v avtorskom kino [Features of the plot-plot structure in the author's cinema]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena*, 106. Retrieved March 3, 2023, from <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-syuzhetno-fabul'noy-struktury-v-avtorskom-kino> (In Russ.)

10. Demytyev, V. V. (2010). *Teoriya rechevykh zhanrov* [Theory of speech genres]. Moscow: Znak, 600 p. (In Russ.)

11. Iskhakova, O. S. (2017). Istoricheskie predposylki izucheniya rechevykh zhanrov [Historical prerequisites for the study of speech genres]. *European research*, 3(26), 41–43. (In Russ.)

12. Iskhakova, O. S. (2016). Publitsisticheskiy stil' kak odna iz raznovidnostey funktsional'nykh stiley rechi [Journalistic style as one of the varieties of functional speech styles]. In *Materialy*

II Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., posvyashch. 100-letiyu so dnya rozhdeniya pervogo rektora BashGU Sh. Kh. Chanbarisova (pp. 155–159). Ufa: BashGU. (In Russ.)

13. Kozhina, M. N. (1999). Rechevoy zhanr i rechevoy akt (nekotorye aspekty problemy) [Speech genre and speech act (some aspects of the problem)]. In *Zhany rechi* (Iss. 2, pp. 52–61). (In Russ.)

14. Kuznetsova, A. V. (2020). Pragmatika zhanra v granitsakh narrativnykh strategiy [Pragmatics of the genre within the boundaries of narrative strategies]. *Vestnik Pyatigorskogo gosudarstvennogo universiteta*, 3, 57–61. (In Russ.)

15. Mesenyashina, L. A. (2011). Zhanry rechi ili zhanry kommunikatsii? [Genres of speech or genres of communication?]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 24. Retrieved Apr. 3, 2023, from <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanry-rechi-ili-zhanry-kommunikatsii> (In Russ.)

16. Novikova, E. A. (2018). Mikro- i makrostruktura kommentariya kak zhanra sportivnogo diskursa (na materiale angloyazychnykh tekstov tennisnoy tematiki) [Micro- and macrostructure of commentary as a genre of sports discourse (on the material of English tennis texts)]. *Vestnik Pyatigorskogo gosudarstvennogo universiteta*, 3, 68–71. (In Russ.)

17. Popova, G. E. (2020). Teoriya relevantnosti: dve kontseptsii konteksta [Relevance theory: two concepts of context]. *Studia Germanica, Romanica et Comparatistica*, 16(1(47)), 60–69. Donetsk, 2020. (In Russ.)

18. Salimovskiy, V. A. (2002). *Zhany rechi v funktsional'no-stilisticheskoy osveshchenii (nauchnyy akademicheskiiy tekst)* [Genres of speech in functional and stylistic coverage (scientific academic text)]. Perm': Izd-vo Perm. un-ta, 235 p. (In Russ.)

19. Sherstyanykh, I. V. (2013). *Teoriya rechevykh zhanrov. Lektsionno-prakticheskiy kurs dlya magistrantov* [Theory of speech genres. Lecture and practical course for undergraduates]. Moscow: Flinta, 52 p. (In Russ.)

20. Shmeleva, T. V. (1997). Model' rechevogo zhanra [Model of speech genre]. In *Zhany rechi* (Iss. 1, 88–98). (In Russ.)

21. Blake, L. (2020). Burning down the House: *Get Out* and the Female Gothic. In D. Keetley (Ed.), *Jordan Peele's "Get Out": Political Horror* (pp. 36–46). Columbus: The Ohio State University Press.

22. Bondebjerg, Ib. (2015). Film: Genres and Genre Theory. In James D. Wright (Ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (2nd ed., Vol. 9, pp. 160–164). Oxford: Elsevier.

23. Carroll, N. (1999). Horror and Humor. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(2), 145–160.

24. Citizen, R. (2010). The Body Horror of White Second Chances in John Frankenheimer's *Seconds* and Jordan Peele's *Get Out*. In D. Keetley (Ed.), *Jordan Peele's "Get Out": Political Horror* (pp. 87–100). Columbus: The Ohio State University Press. (2020).

25. Clasen, M. (2010). The Horror! The Horror! *The Evolutionary Review*, 1, 112–119.

26. Crazy (n.d.). *Oxford Learner's Dictionary*. Retrieved Apr. 15, 2023, from https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/crazy_1?q=crazy

27. Cruz, R.A. (2012). Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror. *Journal of Popular Film and Television*, 40, 160–168. DOI: 10.1080/01956051.2012.654521.

28. Dixon, W.W. (2010). *A History of Horror*. New Brunswick, NJ ; London : Rutgers University Press, 264 p.

29. Hayward, S. (2017). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge, 630 p. DOI: 10.4324/9781315619729.

30. Kirby, D.A. (2014). Science and Technology in Film: Themes and Representations. In M. Bucchi, B. Trench (Eds.), *Handbook of Public Communication of Science and Technology* (2nd ed., pp. 97–112). New York : Routledge.

31. Kroeger, P.R. (2018). *Analyzing Meaning: An Introduction to Semantics and Pragmatics*. Berlin: Language Science Press, 482 p.

32. Lauro, S.J. (2020). Specters of Slave Revolt. In D. Keetley (Ed.), *Jordan Peele's "Get Out": Political Horror* (pp. 147–159). Columbus: The Ohio State University Press.

33. Lindström, J. (2009). Interactional Linguistics. In S. D'Hondt, Jan-Ola Östman, J. Verschueren (Eds.), *The pragmatics of inter-*

action (pp. 96–103). New York: John Benjamins Publishing Company. DOI: 10.1075/hoph.4.06lin.

34. Loutzenhiser, St. (2016). *The Decay of Monsters: Horror Movies throughout History* (Bachelor thesis). University of Oregon, 72 p.

35. Peele, J. (2017). *Get Out*. Retrieved Apr. 17, 2023, from <https://assets.scripslug.com/live/pdf/scripts/get-out-2017.pdf>

36. Proházková, V. (2012). The Genre of Horror. *American International Journal of Contemporary Research*, 2(4), 132–142.

37. Tooby, J., & Cosmides, L. (2002). Toward Mapping the Evolved Functional Organization of Mind and Brain. In D. Levitin (Ed.), *Foundations of Cognitive Psychology* (pp. 665–681). Cambridge, MA ; London : The MIT Press.

38. Troutman, M.E. (2015). *(Re)Animating the Horror Genre: Explorations in Children's Animated Horror Films* (Ph.D. dissertation). University of Arkansas, 206 p.

39. Yuan, J., & Hunter, H. (2018, Feb.). The First Great Movie of the Trump Era. In *Vulture*. Retrieved Apr. 17, 2023, from <http://www.vulture.com/2018/02/making-get-out-jordan-peele.html>