

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САМАРСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ АКАДЕМИКА С. П. КОРОЛЕВА»
(САМАРСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ)

На правах рукописи

Галиуллина Олеся Равильевна

**ДИСКУРСИВНЫЕ И ПРАГМАЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ
ХАРАКТЕРИСТИКИ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ СЕТЕВОЙ КИНОРЕЦЕНЗИИ**

5.9.6. Языки народов зарубежных стран (германские языки)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
Дубинин Сергей Иванович
доктор филологических наук,
профессор

Самара - 2026

Оглавление

Введение	4
ГЛАВА 1. СЕТЕВАЯ КИНОРЕЦЕНЗИЯ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ ДИСКУРС-АНАЛИЗА, ЖАНРОВЕДЕНИЯ И ПРАГМАЛИНГВИСТИКИ	13
1.1 Дискурс: подходы к определению и современные концепции.....	13
1.1.1 Характеристики массово-информационного дискурса как типа институционального дискурса	17
1.1.2 Параметры личностно-ориентированного типа дискурса	21
1.1.3 Специфика Интернет-дискурса	24
1.1.4 Виртуальная языковая личность как феномен Интернет-дискурса	28
1.2 Дигитальный жанр: особенности функционирования в Интернет-дискурсе	30
1.3 Интернет-рецензия как модифицированный тип речевого жанра «рецензия» и вторичный тип текста	34
1.4 Кинорецензия как тематическая разновидность Интернет-рецензии	39
1.5 Категории лингвистической прагматики	42
1.5.1 Прагматический потенциал языковой категории оценочности.....	47
1.5.2 Прагматическая функция языковой категории аргументативности.....	51
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	56
ГЛАВА 2. ДИСКУРСИВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ СЕТЕВОЙ КИНОРЕЦЕНЗИИ.....	59
2.1 Сетевая кинорецензия как жанр массово-информационного типа дискурса	59
2.2 Дискурсивная репрезентация виртуальной языковой личности в сетевой кинорецензии.....	75
2.3 Отражение личностно-ориентированного типа дискурса в сетевой кинорецензии.....	82
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	96

ГЛАВА 3. ПРАГМАЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ СЕТЕВОЙ КИНОРЕЦЕНЗИИ.....	99
3.1. Языковая репрезентация категории оценочности	99
3.1.1 Лексико-грамматические средства интенсификации оценочного значения	99
3.1.2. Грамматико-синтаксические средства репрезентации категории оценочности	114
3.1.3 Пунктуационно-графическая репрезентация категории оценочности...	135
3.2 Языковая репрезентация категории аргументативности	139
3.2.1 Эксплицитные и имплицитные средства реализации категории аргументативности.....	141
3.2.2 Языковые средства актуализации связности текста.....	147
3.2.3 Отсылки как средства аргументации и создания перлокутивного эффекта	161
3.2.4 Прагматико-аргументативный потенциал функционирования прецедентных имен.....	170
3.2.5 Коммуникативно-прагматический потенциал организации тезиса и аргументов.....	184
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3	190
Заключение	195
Список использованной литературы.....	200
Словари и справочники	216
Список источников фактического материала.....	217

ВВЕДЕНИЕ

Данное диссертационное исследование посвящено изучению дискурсивных и прагмалингвистических характеристик англоязычной сетевой кинорецензии.

Постоянное совершенствование технологий виртуальной коммуникации, разрастание форм и способов бытования массово-информационного дискурса в различных интерактивных модусах привело к становлению и развитию Интернет-дискурса и жанров электронной коммуникации. Исследователи отмечают среди ведущих языковых аспектов Интернет-коммуникации экономию усилий адресата и адресанта коммуникативного сообщения, пренебрежение правилами орфографии и грамматики, использование графической информации [Бергельсон, 2004: 139]. Особенностью Интернет-коммуникации является не влияние языка на то, как пользователи взаимодействуют между собой, а сама площадка для общения в Интернете воздействует на стилевые особенности языка Интернет-коммуникации.

Среди языковых маркеров Интернет-дискурса выделяются смешение речевых и коммуникативных стратегий, обширное использование компьютерного сленга, проникновение в Интернет-коммуникацию композиционно-речевых структур эпистолярного жанра, игровые условия коммуникации в Интернет-пространстве, интер- и гипертекстуальность [Стройков, 2018: 56].

Коммуникативное пространство Интернета стало платформой и для возникновения и развития вторичных типов текста Интернет-коммуникации и гибридных виртуальных Интернет-жанров, в частности Интернет-рецензии. Развитие кино как массового искусства и как развлечения стало причиной полномасштабного роста популярности профессиональных Интернет-рецензий, посвященных анализу кинокартин и распространения среди Интернет-пользователей тематической разновидности Интернет-рецензии – сетевой кинорецензии. Росту популярности сетевой кинорецензии способствовали ее языковые характеристики: отсутствие грамматических и стилистических требований к написанию, качественной фильтрации контента, возможность относительного редуцирования объема, частое использование эмоционально-

оценочной лексики при сохранении необходимого для речевого жанра рецензии аналитического компонента.

Актуальность данного исследования определяется тем, что кинематограф как неотъемлемая часть массовой культуры, инициирует рост потребности в его многообразной рефлексии, что находит отражение в увеличении популярности вторичных текстов, в частности кинорецензий, и необходимости их системного анализа. Исследование сетевой кинорецензии позволяет выявить ее отличия от традиционного печатного аналога: кроме очевидных различий в виде материально-технических носителей, это вариативность составляющих прагматических интенциях и языковых средств их актуализации. Сетевая кинорецензия оказывает значительное влияние на восприятие фильма, на его оценку, на распространение мнения о фильме в обществе и на трансляцию идеологических установок фильма на общественное сознание. Следовательно, существует социальный заказ на исследование дискурсивных и прагмалингвистических характеристик кинорецензии, которые оказывают значительное влияние на общественное мнение, касающееся такого важного вида искусства, как кинематограф.

Объектом исследования выступают дискурсивные и прагмалингвистические характеристики сетевых кинорецензий, размещенных на специализированных сайтах, посвященных кинематографу. **Предмет** исследования – языковые маркеры присутствия массово-информационного и персонального типов дискурса в сетевых кинорецензиях, а также языковые средства репрезентации жанрообразующих с точки зрения прагматики текстовых категорий сетевой кинорецензии.

Эмпирическую базу исследования составил корпус кинорецензий, опубликованных на сайте-агрегаторе рецензий Rotten Tomatoes. В ходе анализа было проанализировано 1580 сетевых кинорецензий, опубликованных в период с 2020 по 2026 гг. Критериями для отбора кинорецензий послужили такие их характеристики, как свойство транслировать актуальные тенденции в кинематографе, наличие средств репрезентации категорий оценочности и аргументативности, востребованность (количество прочтений кинорецензий) среди сетевых пользователей.

В ходе исследования были проанализированы две основные с точки зрения прагмалингвистики категории оценочности и аргументативности, поскольку они являются тексто- и жанрообразующими для сетевой кинорецензии. Оценочно-аргументативный блок оказывает наибольшее влияние на формирование мнения реципиента о рецензируемом фильме.

Цель диссертационного исследования заключается в выявлении, описании и систематизации целого ряда дискурсивных и прагмалингвистических характеристик англоязычной сетевой кинорецензии.

Достижение заявленной цели предполагает решение следующего комплекса **задач**, определивших методы и алгоритм анализа:

1) рассмотреть характеристики массово-информационного дискурса как типа институционального дискурса, дефинировать личностно-ориентированный (персональный) тип дискурса и определить его характерные особенности;

2) рассмотрев понятие «Интернет-дискурс», дать определение «дигитальный жанр», выявить особенности его функционирования в Интернет-дискурсе;

3) проанализировать сетевую кинорецензию как тематическую разновидность Интернет-рецензии, рассматривая оценочность и аргументативность в качестве базовых категорий ее прагматики;

4) выявить способы репрезентации виртуальной языковой личности рецензента в сетевой кинорецензии;

5) проанализировать и систематизировать основные маркеры и стратегии реализации массово-информационного и персонального типов дискурса в сетевой кинорецензии;

6) выявить, описать и классифицировать способы лексической, синтаксической и пунктуационно-графической репрезентации категорий оценочности;

7) определить и проанализировать средства языковой репрезентации категории аргументативности в сетевой кинорецензии.

Поставленные задачи определили использование комплекса **методов** исследования: метод дискурсивного анализа, метод прагмалингвистического

анализа, методы лексико-семантического, контекстуального и лингвостилистического анализа, метод контент-анализа, приемы наблюдения и описания.

Теоретической базой исследования являются труды и концепции отечественных и зарубежных лингвистов в области:

– теории дискурса и коммуникации (Р. Богранд [2002], Т.А. ван Дейк [1981, 2015], Р. Водак [2016], В.И. Карасик [2004, 2006, 2009], И.Т. Касавин [2008], Е.С. Кубрякова [2007, 2008, 2018], М.Л. Макаров [2003], Г.Г. Слышкин [2005], М. Стаббс [2002], И.В. Тубалова [2013, 2015], Д. Хаймс [1971], Д. Шиффрин [1998, 2001] и др.);

– Интернет-дискурса (А.Н. Ахренова [2015, 2016, 2021], Е.Н. Галичкина [2004], А.В. Зеленовская [2014], Д. Кристал [2010], О.В. Лутовинова [2009] и др.);

– дигитального жанроведения (Н.Г. Асмус [2005], Е.И. Горошко [2004, 2011], Е.А. Жигалина [2019], Л.Ю. Иванов [2003], Л.Ф. Компанцева [2008], С.А. Стройков [2018], В.А. Тырыгина [2008]);

– аналитики особенностей реализации семантического и прагматического потенциала Интернет-рецензии и киорецензии (Д.Д. Брежнева [2013], И.П. Матханова [2005], Н.Н. Молитвинова [2016], Н.А. Сабурова [2011], Ю.С. Старостина [2021], Т.А. Трипольская [2009]).

Были также проанализированы подходы к определению оценочности и модальности (Д.Ю. Апресян [2006], Н.Д. Арутюнова [1998], В.Н. Васирина [2006], В.В. Виноградов [1961], М.А. Кормилицына [2009]) и к способам реализации категории аргументативности (А.П. Алексеев [1991], О.В. Куликова [1989], В.И. Максимов [2001], Г.И. Рузавин [1997], А.А. Тертычный [2003], Е.В. Шелестюк [2008]).

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что в нём **впервые**:

1) определена гибридная природа дискурса сетевой киорецензии, а именно: присутствие черт массово-информационного и личностно-ориентированного типов дискурса в ней;

2) подробно рассмотрены способы языковой репрезентации категории оценочности в англоязычной сетевой кинокритике на лексико-синтаксическом и пунктуационно-графическом уровнях;

3) выявлены основные лингвистические стратегии при развертывании категории аргументативности с целью создания аргументационного потенциала кинокритики и, как результат, оказания прагматического воздействия.

Теоретическая значимость исследования определяется вкладом в изучение дигитальных жанров англоязычного Интернет-дискурса; медийных параметров Интернет-дискурса и их влияния на языковые маркеры жанра Интернет-рецензий, посвященных кино; жанра сетевой кинокритики, ее прагматического потенциала и способов выражения языковых категорий оценочности и аргументативности на лексическо-семантическом, синтаксическом и пунктуационно-графическом уровнях.

Практическая ценность диссертационного исследования состоит в том, что его положения, выводы и результаты могут быть использованы в жанроведении, где возрастает потребность систематизировать гибридные виртуальные жанры («отзыв», «рецензия»). Они могут найти применение в вузовских курсах по дискурсведению и стилистике («Теория дискурса», «Основы дискурс-анализа», «Стилистический практикум» и др.) и в сфере Интернет-рецензирования. Полученные данные могут стать частью спецкурсов по типологии и прагматике Интернет-дискурса, по аналитике и написанию вторичных текстов (Интернет-рецензия, Интернет-отзыв).

На защиту выносятся следующие положения:

1. Основной стратегией развертывания массово-информационного дискурса в сетевой кинокритике является информационно-интерпретационная стратегия; стилистика текстов кинокритики как институционального типа дискурса гетерогенна и имеет признаки публицистического и научно-технического стилей.

2. Виртуальная языковая личность кинокритика использует техники самопрезентации, сочетая эксплицитное выражение авторского «я» с имплицитным воздействием на адресата. Специфика языковой личности автора

кинорецензии заключается в комбинировании высокой степени ассертивности и безапелляционности высказываний с установкой на субъективность и тенденциозность.

3. Персональный дискурс разворачивается в сетевой кинорецензии посредством речевых стратегий сближения автора и адресатов. Созданию эффекта интимизации способствует употребление личных местоимений и сочетаний с глаголами состояния. Личные и указательные местоимения в совокупности с оценочными средствами (модальные слова, глаголы, частицы) эксплицируют субъективное отношение к фильму. Интимизация осуществляется за счет использования экспрессивной лексики и средств экспрессивного синтаксиса. Высказывания-предложения и высказывания-предположения устанавливают различные уровни безапелляционности высказывания, делая его персоноцентричным, основанным на идиосинкратическом (индивидуальном) восприятии предмета рецензирования.

4. Персональный дискурс реализуется через речевые стратегии диалогизации, основными средствами которой в сетевой кинорецензии являются: преобладание вопросно-ответной формы изложения, репрезентующей бытовой дискурс посредством имитации диалога рецензента с читательской аудиторией; использование взятых в скобки вставных конструкций как средства контактоустановки рецензента с читательской аудиторией.

6. Реализация категории оценочности в абсолютном большинстве случаев осуществляется в текстах сетевой кинорецензии при помощи оценочной лексики и различных синтаксических конструкций с эмоционально-оценочным компонентом. Невербальные реляционные элементы при этом призваны автоматизировать восприятие, упростить дифференциацию адресатами предмета оценки, обеспечив однозначность понимания оценочного компонента высказываний.

7. Актуализация категории аргументативности в сетевой кинорецензии происходит с помощью когезии и организации сверхфразовых единств, целью которых являются донесение до читателей идеи рецензента посредством логико-

семантической связности тезиса и аргументов и убеждение в их правомерности посредством последовательного изложения с целью подтверждения точки зрения рецензента и опровержения мнения его оппонента (реального или потенциального).

Содержание диссертационной работы соответствует следующим требованиям Паспорта научной специальности 5.9.6. Языки народов зарубежных стран (германские языки):

- п. 6 лексический строй языка и языковой семьи;
- п. 8 грамматический строй языка или языковой семьи;
- п. 9 текст, дискурс, дискурсивные практики в языках народов зарубежных стран;
- п. 10 методы исследования языковых единиц и категорий: структурные и функциональные исследования конкретного языка или языковой семьи, корпусные исследования языка или языковой семьи, когнитивные, коммуникативно-прагматические и стилистические исследования языка или языковой семьи; вопросы перевода различных единиц лексического, грамматического, стилистического уровней с одного языка на другой.

Апробация работы. Основные идеи, положения и результаты диссертационного исследования были представлены в форме докладов и сообщений на следующих международных, всероссийских и межвузовских конференциях: «Язык и репрезентация культурных кодов. VII Всероссийская с международным участием научная конференция молодых ученых» (Самара, 2017 г.); «Эволюция и трансформация дискурсов. III-я научная конференция с международным участием» (Самара, 2017 г.); «Язык и репрезентация культурных кодов. VIII Всероссийская с международным участием научная конференция молодых ученых» (Самара, 2018 г.); «Вопросы филологии, лингводидактики и переводоведения в свете современных исследований. XV Международная научно-практическая конференция» (Чебоксары, 2018 г.); «Эволюция и трансформация дискурсов. IV-я научная конференция с международным участием, посвященная 40-летию кафедры английской филологии и кафедры немецкой филологии»

(Самара, 2018 г.); «Актуальные проблемы лингвистики, переводоведения, языковой коммуникации и лингводидактики: сборник материалов XVIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием» (Красноярск, 2019 г.); «Язык и репрезентация культурных кодов. IX Всероссийская с международным участием научная конференция молодых ученых» (Самара, 2019 г.); «Актуальные вопросы современной филологии и методики преподавания иностранных языков: направления и тенденции современных исследований. XVI Международная научно-практическая конференция» (Чебоксары, 2019 г.); «LXX Молодёжная научная конференция, посвящённая 75-ой годовщине Победы в Великой Отечественной войне и 100-летию со дня рождения В. П. Лукачёва» (Самара, 2020 г.); «Эволюция и трансформация дискурсов. V-я научная конференция с международным участием» (Самара, 2020 г.); «Майские чтения (Язык и репрезентация культурных кодов). XI Всероссийская с международным участием научная конференция молодых учёных» (Самара, 2021 г.); «XVIII Международная научно-практическая конференция “Наука и культура России”» (Самара, 2021 г.); «Международная научно-практическая конференция, посвященная 60-летию полета в космос Ю.А. Гагарина “Человек в информационном обществе”» (Самара, 2021 г.).

По результатам исследования с 2018 года была опубликована 21 статья, в том числе 9 статей в журналах, рекомендованных ВАК РФ («Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология», Самара; «Ученые записки Казанского университета. Серия “Гуманитарные науки”», Казань; «Вестник Тверского государственного университета. Серия “Филология”», Тверь).

Достоверность и объективность выводов, полученных в результате исследования, обеспечивается его комплексным характером, концептуальной целостностью, репрезентативным корпусом изученного языкового материала, соответствием сформулированных выводов исходным теоретическим положениям и аналитическим установкам исследования.

Объем и структура диссертации обусловлены поставленной целью и задачами исследования. Диссертация объемом 217 страниц включает введение, три

главы, заключение и список использованных научных источников, состоящий из 170 наименований, среди которых научная литература на русском и английском языках, словари, справочники. В список также включен источник фактического материала.

Во **Введении** дается обоснование актуальности темы исследования, определяются цель, задачи, объект и предмет работы, обозначаются методы, материал и теоретическая основа исследования, формулируется научная новизна, теоретическая и практическая значимость. Введение также включает положения, выносимые на защиту, соответствие паспорту научной специальности, сведения об апробации, объеме и структуре работы.

В первой главе **«Сетевая кинорецензия как объект исследования современного дискурс-анализа и жанроведения»** представлен обзор теоретических работ, содержащих лингвистический анализ характеристик массово-информационного и личностно-ориентированного типов дискурса, описание типологических дискурсивных характеристик Интернет-дискурса, различные подходы к рассмотрению понятия «дигитальный речевой жанр», в частности жанров Интернет-рецензии и кинорецензии, а также интерпретацию категорий оценочности, модальности и аргументативности в качестве жанрообразующих конститuentов кинорецензии.

Вторая глава «Дискурсивные характеристики англоязычной сетевой кинорецензии» содержит исследование дискурсивной репрезентации виртуальной языковой личности и выявление особенностей развертывания различных типов дискурса в англоязычной сетевой кинорецензии.

Третья глава «Прагмалингвистические характеристики англоязычной сетевой кинорецензии» посвящена анализу языковой реализации категорий оценочности и аргументативности как доминантных с точки зрения прагматического воздействия.

В **Заключении** подводятся итоги проведенного исследования, формулируются выводы и намечаются перспективы исследования сетевой кинорецензии и других дигитальных жанров.

ГЛАВА 1. СЕТЕВАЯ КИНОРЕЦЕНЗИЯ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ ДИСКУРС-АНАЛИЗА, ЖАНРОВЕДЕНИЯ И ПРАГМАЛИНГВИСТИКИ

1.1 Дискурс: подходы к определению и современные концепции

В настоящее время дискурсивные исследования не теряют своей актуальности, поскольку изучение дискурса и дискурсивной типологии может дать ценные сведения о специфике предметно-референтной ситуации, социокультурной ситуации общения, в которой разворачивается дискурс, а также о языковых особенностях дискурса. В связи с этим, необходимо рассмотреть подходы к определению дискурса. Т. ван Дейк предложил подходы к определению дискурса, согласно которым он рассматривается как комплексное коммуникативное событие, текст или разговор (в узком смысле), как конкретный разговор, как жанр и как социальная формация [ван Дейк, 2015: 117].

Среди зарубежных исследователей ведущие позиции в теории дискурса занимают М. Стаббс и П. Серио. М. Стаббс представляет дискурс как единицу языка, превосходящую по объему предложение, развертывающуюся в социальном контексте и являющуюся по своей сути диалогичной [Stubbs, 1983]. П. Серио, отмечая многозначность этого термина, выделил следующие его значения: 1) эквивалент понятия «речь»; 2) единица, по размерам превосходящая фразу; 3) воздействие высказывания на его получателя с учетом ситуации высказывания; 4) беседа как основной тип высказывания; 5) речь с позиций говорящего в противоположность повествованию, которое не учитывает этой позиции; 6) употребление единиц языка, их речевая актуализация; 7) социально/идеологически ограниченный тип высказываний; 8) теоретический конструкт, предназначенный для исследований условий производства текста [Seriot, 1985: 34].

Рассмотрим подходы к определению дискурса, предложенные отечественными исследователями. Так, В.Е. Чернявская подразумевает под дискурсом «комплексность тематически соотнесенных текстов, а также определенное коммуникативное событие» [Чернявская, 2017: 14]. Другие

исследователи отмечают «динамический, разворачивающийся во времени характер языкового общения <...> при этом важен как процесс языковой деятельности, так и ее результат» [Кибрик, Паршин, 2023].

Многие отечественные исследователи пытались выявить и разграничить типы дискурса. В.Е. Чернявская выделяет два типа дискурса: 1) четко ограниченное коммуникативное событие, выраженное в письменных текстах или протекающее в устной речи; данное коммуникативное событие погружено в определенное коммуникативное пространство с набором типологических и когнитивных характеристик; 2) совокупность тематически соотнесённых текстов [Чернявская, 2001: 96]. Г.М. Яворская типологизирует дискурсы согласно дискурсивному параметру, который считается самым важным в конкретной коммуникативной ситуации: сфера функционирования, ситуация общения, принципы построения сообщения, конкретные цели прагматики и др. [Яворская, 1992: 104]. Н.Д. Арутюнова выделяет следующие типы дискурса: деловой (законы, военные приказы, постановления), научный (научная терминология и теоретический текст), поэтический (поэтическая речь) [Арутюнова, 1988: 310]. Обширную типологию предоставляет Г.Г. Почепцов, в которой он учитывает особенности коммуникативных ситуаций и семиотических кодов их отражения, выделяя театральный, кинодискурс, литературный, дискурс в сфере «паблик рилейшенз», рекламный, политический, неофициальный (нецензурный) дискурсы, религиозный, неправдивый, ритуальный, этикетный, фольклорный, мифологический, невербальный, межкультурный, визуальный, иерархичный, ироничный и др. [Почепцов, 1999: 268].

В нашей работе мы используем типологию, предложенную В.И. Карасиком; он рассматривает дискурс с позиций социолингвистики, где ключевым параметром определения дискурсивных особенностей является рассмотрение общения людей с «позиций их принадлежности к той или иной социальной группе или применительно к той или иной типичной речеповеденческой ситуации» [Карасик, 2000: 11].

В.И. Карасик также предлагает классификацию категорий дискурса: 1) конститутивные, позволяющие отличить текст от нетекста; 2) жанрово-стилистические, характеризующие тексты в плане их соответствия определенным функциональным стилям речи; 3) содержательные (семанτικο-прагматические), раскрывающие непосредственно смысл текста; 4) формально-структурные, представляющие способ организации текста. Среди семанτικο-прагматических категорий особое значение он придает интерпретируемости текста, которая проявляется в более частных категориях – точности, ясности, глубины, экспликативности/импликативности текста [Карасик, 1999: 124]. Семанτικο-прагматические аспекты дискурса, в особенности экспликативное и импликативное содержание высказывания, наиболее значимы в данном исследовании.

Актуальным в современной лингвистике является вопрос о разграничении понятий «текст» и «дискурс». Т. ван Дейк разводит эти понятия, так аргументируя их разделение: «дискурс – это актуально произнесённый текст, а текст – это абстрактная грамматическая структура произнесённого. Дискурс – это понятие, которое касается речи, актуального речевого действия, когда текст – это понятие, которое касается системы языка или формальных лингвистических знаний, лингвистической компетенции» [ван Дейк, 2015: 69]. Ключевым критерием разделения данных понятий является несоответствие в степени формализации: под текстом понимается по преимуществу абстрактная, формальная конструкция, в то время как дискурс воплощает различные формы её актуализации, рассматриваемые при учете особенностей протекания ментальных процессов в их связи с экстралингвистическими факторами [ван Дейк, 2015].

В.Г. Борботько разводит понятия «дискурс» и «текст» на основании соотношения категорий динамики и статики: дискурс он воспринимает как текст, состоящий из коммуникативных единиц языка – предложений и их конфигураций в более крупные кластеры, находящиеся в недискретной смысловой связи, что позволяет воспринимать его как смысловое единство. Это завершенная и отграниченная совокупность высказываний, объединенных общим отношением

порядка как предшествования/следования. В.Г. Борботько полагает, что «дискурс всегда является текстом, а текст – не всегда дискурсом. Текст является частным случаем дискурса и, в свою очередь, определяет для себя конкретные дискурсивные рамки и способы работы с ними» [Борботько, 2006: 81].

Е.С. Кубрякова, развивая точку зрения несимметричного отношения между этими двумя понятиями, отмечает, что все тексты являются конечным итогом дискурсивной, а именно социально направленной и социально детерминированной коммуникативной деятельности. С позиций когнитивистики и языкознания дискурс и текст связаны, помимо прочего, причинно-следственным отношением: текст порождается в дискурсе и является результатом его функционирования [Кубрякова, 2004: 319].

А.П. Мартынюк, обобщая различные подходы к определению дискурса и текста, утверждает, что параметры их разграничения находятся в зависимости от методологических позиций (формальных или функциональных), через которые и определяется дискурс. Так, формальный подход к определению дискурса можно проследить в работах В.А. Звегинцева, который понимал под дискурсом два или более предложений, находящихся по отношению друг к другу в смысловой корреляции. При функциональном подходе, считает А.П. Мартынюк, под дискурсом понимается речевая деятельность, находящая воплощение в письменной, устной (диалогической, полилогической, монологической) или в паралингвистической форме, представленная лингвисту как языковой материал в звуковой, графической или электронной репрезентации. Текст представляет собой языковой материал, реализуемый на определенном материальном носителе, который чаще принимает форму фоно- или идеографического письма [Мартынюк, 2012: 16].

Во всех подходах дискурсологов учитываются факторы ситуативного контекста коммуникации. Так, И.Н. Горелов и К.Ф. Седов определяли дискурс как текст, помещенный в жизнь, как речевое произведение во всем разнообразии его когнитивных (познавательных) и коммуникативных аспектов: это текст, вписанный в актуальный культурно-коммуникативный контекст [Горелов, Седов,

2008: 79]. О.Д. Вишнякова воспринимает дискурс как совокупность и интеракцию текста и внелингвистических условий и способов его трансляции [Вишнякова, 2017: 60]. В.В. Красных определяет дискурс как вербализованную речемыслительную деятельность, обладающую непосредственно лингвистическим составляющим в совокупности с экстралингвистическими планами [Красных, 2010: 659]. И.С. Шевченко выделяет интегральную природу дискурса как процесса и результата мыслекоммуникативной деятельности во многообразии экстралингвистических и лингвистических аспектов; как лингвистический аспект помимо текста рассматриваются пресуппозиция и контекст (прагматический, социальный, когнитивный), определяющий выбор языковых средств [Шевченко, 2011: 9].

Рассмотренные подходы к определению дискурса демонстрируют многогранность данного понятия, его связь с текстом, речевой деятельностью, социальным контекстом и когнитивными процессами. Особое внимание уделяется разграничению понятий «текст» и «дискурс», которое проводится на основе критериев динамики/статики, степени формализации и функциональной направленности. Использование типологии В.И. Карасика, учитывающей социолингвистический параметр и семантико-прагматические категории, представляется наиболее продуктивным для настоящего исследования, поскольку позволяет системно описать дискурсивные особенности с опорой на экспликативное и имплицативное содержание высказываний. Таким образом, дискурс выступает как динамическая, социально и культурно обусловленная коммуникативная деятельность, неразрывно связанная с процессом текстопорождения и интерпретации в конкретной речеповеденческой ситуации.

1.1.1 Характеристики массово-информационного дискурса как типа институционального дискурса

Институциональный дискурс, согласно В.И. Карасику, протекает в рамках статусно-ролевых отношений и требует наличия двух системообразующих признаков: цели и участники общения [Карасик, 2000: 11]. Он представляет собой

«конвенциональное, культурнообусловленное, нормативное речевое взаимодействие людей, возлагающих на себя определенные социально-значимые роли в пределах какого-либо социального образования, специально созданного для удовлетворения определенных потребностей общества» [Попова, 2015: 298].

Так, целью массово-информационного дискурса в текстах кинокритики является привлечение внимания читателей к тому или иному событию и феномену в мире кино, распространение определенных идей и мнений посредством различных форм трансляции информации. Основными участниками массово-информационного дискурса являются представители института (агенты) и люди, обращающиеся к ним (клиенты), а в случае с сетевыми кинокритиками – рецензенты (агенты) и посетители сайта, посвященного кинематографу (клиенты).

Текст, возникающий в условиях компьютерно-опосредованной коммуникации, помимо традиционных текстовых категорий, приобретает специфические черты, свойственные данной среде, и функционирует как «медиатекст». По определению М.Ю. Казак, медиатекст является законченным и оформленным продуктом массовой коммуникации, к которому относятся, в частности, тексты журналистики, рекламы и PR, обладающие особыми параметрами [Казак, 2017: 22]. Как отмечает Т.Г. Добросклонская, многослойность и нелинейность медиатекста проявляются в сочетании вербальной составляющей с медийными характеристиками соответствующего средства массовой информации [Добросклонская, 2008: 129]. Медиатекст представляет собой не просто сообщение: при его развёртывании необходимо учитывать канал передачи. Медиадискурс включает сообщение вместе с другими компонентами коммуникативного процесса, в том числе экстралингвистическими факторами, участвующими в создании медиатекстов. Для эффективного функционирования медиатекста требуется принимать во внимание целевую аудиторию, возможность обратной связи, особенности кодирования и декодирования информации, а также культурологический, историко-политический, идеологический и иные типы контекста [Там же: 178].

М.Ю. Казак выделяет как условия существования медиатекстов: 1) присущий медийным платформам особый вид информации; 2) наличие текста-источника, на котором базируется «вторичность» медиатекста; 3) стандартизованность, сиюминутность, быстротечность информации; 4) смысловая открытость, возможность вариативного прочтения; 5) специфика массмедийной интертекстуальности – тексты СМИ ссылаются друг на друга и находятся в едином гиперссылочном комплексе; 6) поликодовость текста – совокупность вербальных и невербальных знаковых систем; 7) медийность – наличие технической платформы протекания информационного потока; семиотическая структура текста находится в зависимости от форматных свойств канала; 8) многофункциональность массовых коммуникаций, при которой перлокутивный эффект на аудиторию оказывается посредством информирования, убеждения и воздействия; 9) массовое производство и последующая дистрибуция текстов; 11) наличие возможности обратной связи [Казак, 2017: 23]. Эти параметры согласуются с приведенными выше категориями компьютерно-опосредованной коммуникации и признаками массово-информационного дискурса в силу производности медиатекста от данных явлений (точнее выводимости его из взаимодействия). Особо отметим второй пункт – «вторичность» медиатекстов, его применимость к текстам сетевой кинорецензии: «первичным» текстом по отношению к ней является непосредственно фильм.

Формирование и развитие жанров, в частности рецензии, обусловлено рядом особенностей массово-информационного (медиа)дискурса. К ним относятся неоднородность аудитории, снижение социальной поляризации в потреблении информации, информационный плюрализм, а также консолидирующая роль языка Интернет-коммуникации. Как отмечает В.А. Тырыгина, ключевой причиной жанровой дифференциации в медиадискурсе служит различие функций, выполняемых каждым жанром [Тырыгина, 2008: 290]. Основополагающими среди этих функций являются информирование и воздействие. Исходя из данного разделения, в англоязычном медиадискурсе принято выделять информационные (news story, background article, reportage) и интерпретационные (leader/editorial,

commentary, sketch) жанры. Помимо приведенных двух типов жанров выделяется третий тип, жанры которого соответствуют функциями развлечения (entertainment), социальной связи (social linkage) и образования (instruction); в эту группу также входят жанры: feature, profile, review, gossip column [Там же: 87]. Все эти жанры образуют систему, характеризующуюся взаимодействием и взаимопроникновением, между ними нет четко фиксированных границ, поскольку элементы одних входят в другие, дополняя друг друга [Там же: 221].

Наррация, помимо непосредственно цели реализации информативной функции (в случае с кинокритикой это в основном пересказ сюжета, в частных случаях – изложение событий со съемочной площадки, в кинопрокате и т.д.), реализует и прагматический аспект массово-информационного дискурса как типа институционального дискурса. Прагматический аспект данного типа дискурса заключается в оказании суггестивного эффекта, формировании нужного для рецензента восприятия фильма читательской аудиторией. Суггестивный эффект в форсированном виде схож с психологическим эффектом манипуляции. Манипуляция в нарративных текстах протекает при организации сложных косвенных речевых актов, сочетающих повествование о событиях с ярко выраженным или имплицитным побуждением к принятию нужных инициатору сообщения решений, замаскированным под рассуждения, в основе которых лежит фактологическая информация [Алещанова, 2015: 87].

Следуя логике приведенного тезиса и экстраполируя это на манипуляционный потенциал сетевой кинокритики, отметим, что самым «нужным решением» в данном случае является формирование «нужного» отношения к фильму. Нарратив, таким образом, представляет собой некий социальный драйв, который способен передавать концептуальные модели мира в исконном или модифицированном виде от субъекта воздействия к его объекту [Алещанова, 2015: 89]. Языковые и культурные концепты, представленные в кинокритике, связаны с категориями и характеристиками фильма, которые условно помогают свести фильм к дихотомии «хороший/плохой». Нарратология, изучая вопросы перформативного измерения нарративов, выдвигает тезис: любое

повествование может позиционироваться как ассертивная формулировка определенного высказывания о реальности, транслирующего институциональный факт с гарантированным оказанием перлокутивного эффекта.

Таким образом, в случае массово-информационного дискурса, к которому относится сетевая кинокритика, целевая установка реализуется через привлечение внимания аудитории к явлениям кинематографа и трансляцию определённых идей и оценок, а участники взаимодействия распределяются по ролям агентов (рецензентов) и клиентов (посетителей сайта). Текст, функционирующий в условиях компьютерно-опосредованной коммуникации, приобретает статус медиатекста, для которого характерны многослойность, нелинейность, поликодовость, смысловая открытость, вторичность по отношению к тексту-источнику (фильму) и опора на техническую платформу. Жанровая система медиадискурса, включающая информационные, интерпретационные и развлекательно-образовательные жанры, характеризуется подвижностью границ и взаимопроникновением элементов, что обеспечивает гибкость реализации коммуникативных функций информирования и воздействия.

1.1.2 Параметры личностно-ориентированного типа дискурса

Внеинституциональное общение характеризуется гетерогенностью дискурсивной структуры. В отличие от институционального дискурса, где параметры коммуникации (условия, тип субъекта, статусно-ролевые отношения) задаются конкретным социальным институтом, персональный дискурс формируется в рамках повседневной деятельности человека и регулируется её рутинными, механизированными и повторяющимися принципами. Что касается дискурсивной интенции, то в персональном дискурсе выделяются следующие субдискурсы: нацеленные на изменение внеязыковой ситуации; обладающие практической ориентацией; ориентированные на интерпретацию действительности [Тубалова, 2016: 75].

Согласно Б.М. Гаспарову, каждый языковой акт аккумулирует и передаёт уникальную совокупность факторов и конкретных обстоятельств, сделавших

данный речевой акт возможным и актуализированным. К числу таких обстоятельств относятся: 1) коммуникативные интенции автора; 2) специфика взаимодействия между автором и адресатом; 3) разнообразные значимые и ситуативные «обстоятельства»; 4) общий идеологический контекст эпохи, а также конкретной среды и лиц, на которых напрямую или косвенно направлено сообщение; 5) жанрово-стилевые особенности самого сообщения и коммуникативной ситуации; 6) ассоциативные связи с предшествующим языковым опытом, релевантным для данного речевого действия [Гаспаров, 1996: 270]. При выявлении характерных черт персонального дискурса акцент делается на характере отношений между автором и адресатом.

Личностно-ориентированный дискурс, включающий бытовой и бытийный субдискурсы, репрезентирует говорящего или пишущего как индивидуальность, раскрывая многогранность его внутреннего мира [Карасик, 2000: 17]. Бытовой дискурс отличается присущей ему диалогичностью, фрагментарностью и сжатостью коммуникации, а также отсутствием необходимости в установлении значительной дистанции между хорошо знакомыми участниками общения, которые не нуждаются в детальном вербальном пояснении и тщательном артикулировании обсуждаемого (в его многообразии имплицитных значений) [Карасик, 2004: 163]. Для данного типа дискурса характерно использование разговорной, сниженной и жаргонной лексики с выраженной денотативной направленностью, которая может легко замещаться невербальными средствами благодаря своей репрезентативности. В узком кругу близких коммуникантов проявляется лимитивная функция общения, выражающаяся в употреблении знаков, маркирующих принадлежность к определённой группе (например, семейной или дружеской) и остающихся малопонятными для внешних реципиентов [там же: 182].

Высокая степень диалогичности и интерактивности бытового дискурса, а также активная роль адресата обуславливают насыщенность соответствующих текстов частыми сменами тематики и широким спектром активации имплицитных значений. Под импликацией понимается невербализованная,

подразумеваемая информация, существующая на уровне подтекста и реализующаяся через намёки, игру слов, иронию и другие косвенные формы выражения. В противоположность этому, бытийный дискурс нацелен на глубокое раскрытие внутреннего мира личности; он отличается в основном монологическим характером, насыщен аллюзиями на художественные произведения, а также психологическими и философскими интроспекциями [Там же: 190].

Согласно М.М. Бахтину, даже единичное высказывание не может быть сведено к непосредственно его языковой форме, поскольку оно неизбежно вбирает и отражает весь социальный контекст, в которую погружены коммуниканты [Бахтин, 1996: 243]. В этой связи личностно-ориентированный дискурс, в отличие от институционального с его чётко консолидированной институциональной целью, характеризуется, по М.Л. Макарову, множественностью и локальностью целей, актуализируемых в зависимости от конкретной коммуникативной ситуации [Макаров, 2003: 119].

Изучение языковых средств реализации личностно-ориентированного дискурса активно ведётся в рамках конверсационного анализа и исследований устной разговорной речи. Психолингвистический и социопсихологический подходы позволяют проводить комплексный анализ языковых маркеров персонального дискурса, которые возникают как результат речевого взаимодействия участников, накопленного совместного опыта и проявляются в уникальных языковых особенностях конкретного коммуниканта и коммуникативной ситуации. М.Л. Макаров подчёркивает парадоксальность этого типа дискурса: с одной стороны, он рассматривается как обобщённая сфера общения, противопоставленная институциональным формам, а с другой – как совокупность разнообразных коммуникативных ситуаций, которые могут группироваться в тематико-стилевые кластеры. Внутренняя систематизация личностно-ориентированных дискурсов затруднена из-за гетерогенности и ситуативной ограниченности их целей [Макаров, 2003: 127].

Участники личностно-ориентированного дискурса при помощи различных языковых средств манифестируют определённое «я», которое осознаёт и

позиционирует себя в этом мире, обладает индивидуальными, внутренне мотивированными целями, способами их достижения, собственной системой оценок внешних и внутренних событий, которая заложена в основу принятия решений касательно коммуникативных взаимодействий [Бойко, 2008: 82].

Таким образом, для сетевой кинорецензии наиболее существенным представляется учёт релевантности авторского целеполагания и индивидуальной оценки, поскольку именно анализ (основанный на авторской интерпретации) и оценочное суждение являются ключевыми коммуникативными функциями данного жанра. Отражение персонального дискурса в сетевой кинорецензии проявляется, в частности, в раскрытии ценностной картины мира рецензента через предложенный анализ фильма. Такая рецензия перестаёт быть просто критическим отзывом – она становится призмой, сквозь которую проявляется внутренний мир автора во всём многообразии его знаний, мнений, предпочтений, установок, чувств и эмоций.

1.1.3 Специфика Интернет-дискурса

В данном исследовании анализ Интернет-дискурса необходимо начать с рассмотрения Интернет-коммуникации. Она представляет собой Интернет-деятельность, которая заключается в отправке/получении разного рода Интернет-сообщений, существующих в некотором контексте и определенным образом воздействующих на адресата, предоставляя возможность обратной связи. Характерные особенности Интернет-коммуникации – экономия усилий отправителя и получателя, некоторый отход от правил орфографии и грамматики (или их не строгое соблюдение), использование графической информации [Бергельсон, 2002: 57, 63].

Интернет-дискурс представляет собой тип речевого поведения, который генерируется посредством компьютерных коммуникаций, сети Интернет. Несмотря на множество различных терминов, например, «Интернет-дискурс», «компьютерный дискурс», «электронный дискурс», «виртуальный дискурс», «компьютерно-опосредованный дискурс», «сетевой дискурс», все они по сути

сводятся к обозначению коммуникативных действий, которые основаны на информационном обмене и общении между людьми посредством компьютера или смежных технических средств связи [Ушаков, 2014: 250].

Интернет-коммуникация, протекающая в Интернет-дискурсе, способствовала появлению и оформлению виртуального речевого жанра. Виртуальные жанры делятся на: 1) традиционные, которые были перенесены в коммуникативное пространство Интернета без каких-либо изменений; 2) трансформированные, модифицированные традиционные; 3) образовавшиеся непосредственно в Интернет-среде [Макаров, 2003: 114]. Признаки Интернет-дискурса в целом отображают принципы компьютерно-опосредованной коммуникации: 1) электронный сигнал, лежащий в основе нового типа письменной коммуникации; 2) виртуальное общение с виртуальным собеседником; 3) дистанцированность участников цифровой коммуникации; 4) опосредованность связи между участниками коммуникации; 5) статусно-ролевое равноправие между коммуникантами; 6) использование графических средств выделения/актуализации части информации (гипертекст, иные каналы аудиовизуальной коммуникации); 7) возможность смешения текстовой и визуальной информации (креолизация); 8) фиксация эмоций, воли и состояния отправителя с помощью особых символов, «смайликов», общепринятых команд, жаргонных кодов; владение компьютерной этикой как совокупностью норм поведения коммуникантов [Горошко, 2007: 120].

Интернет-дискурс обуславливает процесс текстопорождения, функционируя в совокупности определенных прагматических, социокультурных и психологических факторов, включая действие, характеризующееся конкретной социальной направленностью и предполагающее взаимодействие людей [Горошко, 2007: 64]. Отличие Интернет-дискурса от различных видов устного и письменного дискурсов состоит, в первую очередь, в особом канале коммуникации – только посредством сети Интернет. Интернет-дискурс – глобальный информационно-коммуникационный процесс, объединяющий в сообщество огромное количество участников из гетерогенных сред [Смирнов, 2004: 201].

Особенность общения в Интернете в том, что не язык как таковой влияет на то, как пользователи контактируют между собой и приходят к взаимопониманию, а сама площадка для общения в Интернете оказывает влияние на используемые средства того или иного функционального стиля языка. Стилизовое разнообразие, присущее вторичным текстам Интернет-пространства, находится в прямой зависимости от уровня развития современного информационного общества [Горошко, 2006: 117]. Ключевыми чертами Интернет-дискурса признаются: гипертекстуальность; интерактивность, базирующаяся на принципе обратной связи и обеспечивающая возможность незамедлительной реакции на любое действие или запрос; виртуальность, противопоставляемая реальному материальному пространству; анонимность, понимаемая как способность осуществлять коммуникацию или иную деятельность на Интернет-ресурсах, используя чужую идентичность [Там же: 94]. Парадигмальные характеристики Интернет-дискурса подразделяются на: а) свойства первого порядка, к которым относятся симулякрность, электронный канал передачи информации, гипертекстуальность, маркирующие Интернет-дискурс в качестве специфической коммуникативно-когнитивной реальности; б) свойства второго порядка, вытекающие из предыдущих, присущие Интернет-дискурсу глобальность, визуализация, интердискурсивность, дескриптивность, дистантность, контекстно-ситуативная обусловленность, добровольность контакта, нелинейность заполнения информационных лакун, возможность полной/частичной анонимности, гетерогенность временного зазора между мыслью и ее вербализацией, тенденция к орализации (увеличение удельного веса диалогичности текста) [Там же: 105].

Среди свойств Интернет-среды исследователи выделяют нивелирование социальных норм/ограничений, построение новых социально-языковых идентичностей [Загоруйко, 2012: 66]. Для Интернет-среды характерно применение технологий баз данных, мультимедийность, автоматизация, темпоральная/территориальная независимость, добровольность и желаемость контактов; наличие некоторых трудностей при налаживании эмоционального

компонента общения параллельно со стойким стремлением к его компенсации [Там же: 67].

Интернет-дискурс анализируется не только в фокусе технически обусловленной специфики, где решающим фактором является его функционирование в порожденной информационно-техническим развитием общества виртуальной среде. Он рассматривается и с учетом различных культурно-языковых и эмоционально-психологических особенностей осуществления/протекания Интернет-коммуникации. С учетом этих факторов язык Интернет-коммуникации подвергся различным трансформациям на уровне лексики, морфологии и синтаксиса, графики. В речевых жанрах Интернет-дискурса наблюдаются отклонения от конвенциональных схем построения высказывания и связного текста, размывание жанрово-стилистических норм, взаимопроникновение черт устной и письменной речи, специфический выбор присущей Интернет-среде коммуникативных стратегий и тактик.

Среди ведущих языковых маркеров Интернет-дискурса выделяются: 1) неоднородность речевых стратегий; 2) компьютерные сленговые выражения, элементы которых из переходят некоторого социолекта в общеупотребительную лексику; 3) элементы эпистолярного жанра, ярким выразителем чего является расширяющаяся блогосфера; 4) игровые условия протекания коммуникации в Интернет-пространстве; 5) интер- и гипертекстуальность, отражающаяся непосредственно в коммуникативной организации Сети [Горошко, 2006: 82].

Таким образом, Интернет-среда характеризуется нивелированием социальных норм, построением новых социально-языковых идентичностей, мультимедийностью, темпоральной и территориальной отъединенностью, а также трудностями в налаживании эмоционального компонента общения при стойком стремлении к его компенсации. Под влиянием этих факторов язык Интернет-коммуникации претерпевает трансформации на лексическом, морфологическом, синтаксическом и графическом уровнях, что проявляется в отклонениях от конвенциональных схем построения высказывания, размывании жанрово-стилистических норм, взаимопроникновении черт устной и письменной речи и

специфическом выборе коммуникативных стратегий и тактик. Ведущими языковыми маркерами Интернет-дискурса выступают неоднородность речевых стратегий, компьютерный сленг, элементы эпистолярного жанра, игровые условия коммуникации, а также интер- и гипертекстуальность, что в совокупности позволяет рассматривать Интернет-дискурс как динамическую, полифункциональную и постоянно развивающуюся коммуникативно-когнитивную реальность.

1.1.4 Виртуальная языковая личность как феномен Интернет-дискурса

Специфика Интернет-среды, определяемая такими параметрами, как автономность, порожденность, актуальность, интерактивность, опосредованность и анонимность общения, детерминирует присутствие в ней индивида преимущественно в форме «образа». Этот образ конструирует мультимодальный текст посредством вербальных и невербальных средств, что рассматривается как отличительная особенность виртуальной языковой личности [Галинская, 2010: 115].

Многообразие инструментов электронной коммуникации и их специфические черты оказывают существенное влияние на стратегии языковой самопрезентации в цифровой среде. Частичная или полная анонимность, возможность создания фиктивной (в том числе множественной) идентичности способствуют формированию виртуальной языковой личности, преследующей собственные прагматические цели и стремящейся оказать определенное воздействие на собеседника. Прагматика Интернет-текстов обуславливает распространенность фатических актов коммуникации, для которых характерны тривиальность тем, использование речевых клише и стандартизированных языковых формулировок, а также разнообразные диалогические формы.

Подчеркивается искусственный и эфемерный характер генезиса самого термина «виртуальная личность» [Ахренова, Милякова, 2022: 67]. Ее уникальным атрибутом выступает способность к языковой игре (людическая функция языка),

придающей речи выразительность, нестандартность и креативное словотворчество, направленное на самопрезентацию автора [Лутовинова, 2009: 105].

Анализ виртуального коммуникативного пространства требует учета гипертекстуальности, аксиологической шкалы языковой личности и жанрового своеобразия порождаемых ею текстов. Гипертекст, обладающий такими свойствами, как фрагментарность, нелинейность, разнородность и интерактивность, выступает структурно-организационным компонентом, отражающим черты самой виртуальной языковой личности. Ценности последней коррелируют с базовыми ценностями виртуального дискурса: скоростью и легкостью установления диалога, нивелированием пространственно-временных барьеров, демократичностью общения и свободой самовыражения. Коммуникация в данном контексте носит эмоционально-стилевой характер и нацелена на привлечение внимания реальных и потенциальных адресатов. Ключевой целью виртуальной языковой личности является самопрезентация, при этом значимым представляется совпадение ее самопозиционирования с восприятием со стороны других участников коммуникации [Лутовинова, 2009: 7].

Модель формирования виртуальной языковой личности структурируется на нескольких уровнях. Лингвокультурный уровень включает обобщенные дескрипторы и ключевые концепты, формирующие ее тезаурус через набор паттернов и клише. Этот тезаурус базируется на виртуальной картине мира, для которой характерны глобальность, размытость пространственно-временных границ и снятие ограничений в выборе средств выражения. Одной из специфических черт является «карнавализация», проявляющаяся в сочетании противоположных тенденций: персонификации и анонимности, орализации и использования специфического вокабуляра. Коммуникативная среда Интернет-дискурса насыщена особой лексикой, а незнание ее аксиологических и языковых компонентов может привести к исключению коммуниканта из речевого взаимодействия. Второй уровень представлен не отдельными словами, а коммуникативными стратегиями, формируемыми на основе интенций и

реализуемыми через прецедентные тексты как стереотипные объединения мотивационно-прагматического плана [Апажева, 2014: 84].

«Виртуальная маска» представляет собой сложный конструкт, компенсирующий недостатки реальной личности в физическом, психоэмоциональном и социально-психологическом аспектах. Адресат в виртуальной коммуникации лишен актуальной когнитивной модели адресанта, что превращает участников взаимодействия в условные «образы» или наборы ассоциативных характеристик друг для друга [Бергельсон, 2002: 327]. Таким образом, виртуальная маска создает условия для активизации креативной речемыслительной деятельности, стимулируя процессы смыслообразования и смыслопорождения при минимальной роли конвенциональных языковых норм и паттернов.

Таким образом, уникальным атрибутом виртуальной языковой личности выступает способность к языковой игре, придающей речи выразительность, нестандартность и креативное словотворчество, направленное на самопрезентацию автора. Интересен феномен противоположных тенденций — персонификации и анонимности, орализации и использования специфического вокабуляра, а также понятие «виртуальной маски» как сложного конструкта, компенсирующего недостатки реальной личности в физическом, психоэмоциональном и социально-психологическом аспектах. Таким образом, виртуальная маска создаёт условия для активизации креативной речемыслительной деятельности, стимулируя процессы смыслообразования и смыслопорождения при минимальной роли конвенциональных языковых норм и паттернов.

1.2 Дигитальный жанр: особенности функционирования в Интернет-дискурсе

В российской научной традиции жанроведения, изучающего интернет-коммуникацию, наряду с термином «дигитальный жанр» [Щипицина 2009, с. 71], широко используются также синонимичные понятия «виртуальный жанр» [Лутовинова 2009, с. 17; Компанцева 2005, с. 57; Горошко 2006, с. 11], «электронный жанр» [Вавилова 2001, с. 53, Капанадзе 2005, с. 310, Саенко 2006, с.

327] и «Интернет-жанр» [Горошко 2006, с. 13, Жигалина 2011, с. 92]. В их основе лежит общий критерий принадлежности к среде функционирования.

Для точного определения данного жанрового феномена следует обратиться к базовым критериям жанроведения. Наиболее точное общее определение традиционных (конвенциональных) жанров, по мнению исследователей, принадлежит М.М. Бахтину, который определяет жанр как устойчивый тип текста, характеризующийся общей коммуникативной функцией и общностью композиционных и стилистических признаков [Бахтин, 1986: 340].

Дигитальный жанр функционирует в качестве коммуникативного паттерна, который находится под непосредственным воздействием индивидуальных, социальных и технологических факторов и имплицитно присутствует в продуцируемой ситуации общения [Горошко, 2007: 101]. Из современных англоязычных концепций нам близка трактовка Т. Эриксона, рассматривающего дигитальный речевой жанр в качестве целостной экологической системы, в основе которой лежат следующие ключевые параметры: «глобальный пул» (global pull) – вовлечение участников к речевому взаимодействию на мировом уровне; динамичная «циркуляция тем» (topical pull); и «речевой стимул» к инициированию общения (conversational impetus) как совокупность усилий, необходимых для успешного протекания коммуникации [Erickson, 2009: 65].

В рамках данного исследования принимается определение виртуального жанра, предложенное Л.Ю. Щипициной: жанр в ее понимании – это репрезентативный тип речевой деятельности, обладающий характерными содержательными и формальными параметрами при прямом посредовании компьютера и телекоммуникационных сетей [Щипицина, 2015: 61]. Таким образом, виртуальный жанр является речевым жанром, реализуемым посредством интернета и отражающим его жанровые особенности.

К числу наиболее значимых факторов, влияющих на формирование и функционирование дигитальных жанров, относятся: креативность, анонимность, виртуальность, глобальность, гипертекстуальность, мозаичность и интерактивность. Существенное влияние оказывает и техническая составляющая

Интернета, обеспечивающая трансмиссию и обновление информации, а также возможность продуцирования креолизованных текстов, сочетающих вербальные и аудиовизуальные компоненты [Горошко, 2006: 117]. Сама Интернет-коммуникация с её ключевыми параметрами выступает жанропорождающей средой, в которой возникают модифицированные жанры, представляющие собой симбиоз старых и новых речевых форматов [Там же: 125].

Л.Ф. Компанцева рассматривает цифровой жанр с учётом когнитивно-прагматических доминант создания и функционирования виртуальной языковой личности [Компанцева, 2005: 48]. На его специфику влияют личность адресата и особенности автора. Этот аспект особенно важен при анализе сетевой кинорецензии, поскольку авторская самопрезентация часто выступает одним из побудительных мотивов её создания. К наиболее значимым с точки зрения жанровой специфики характеристикам автора относятся: индивидуальные черты его языковой личности, единоличное или коллективное авторство, коммуникативные цели, реализуемые в цифровой среде [Горошко, 2006: 120]. Размытые границы социальных норм в Интернет-пространстве позволяют конструировать новые социальные и языковые идентичности, свободно переключаться между ними, что способствует дальнейшей эрозии границ не только норм, но и самих речевых жанров [Там же: 123].

На цифровой жанр также воздействуют специфические, праметрообразующие характеристики коммуникативной среды интернета: характер гиперссылки, возможность нелинейного прочтения текста, высокая частота обновления информации [Ахренова, 2009: 15]. К психологически значимым с точки зрения оказания перлокутивного эффекта особенностям Интернет-среды относятся: затруднённость эмоционального контакта, компенсируемая активным использованием смайликов, эмотиконов и параграфемии; сосуществование полной анонимности с возможностью глубокого самораскрытия на персональных веб-страницах; манипулятивность и высокая степень инвазивности Интернет-пространства. Потенциальная анонимность

коммуникантов ведёт к нивелированию социальных и поведенческих табу [там же: 21].

Для анализа языка и текстов интернет-пространства представляется наиболее релевантной классификация жанров Д. Кристалла и Л.Ю. Иванова. Д. Кристалл выделяет ситуации использования Интернета с точки зрения их языковых характеристик, а Л.Ю. Иванов делит жанры на порожденные сетью Интернета и заимствованные из других сфер общения, исходя из степени влияния функциональных параметров сети на создание речевого сообщения [Иванов. 2003: 259, 318, 402].

Е.И. Горошко, развивая классификацию Л.Ю. Иванова, к традиционным жанрам, перенесённым в Интернет без дополнительных модификаций, добавляет трансформированные традиционные жанры, порожденные непосредственно в Интернет-среде [Горошко, 2006: 112]. Систематизируя жанрообразующие признаки Интернет-коммуникации, она выделяет следующие: тематика, модель адресата и автора, коммуникативная цель, языковое воплощение, среда общения, синхронный/асинхронный режим, степень объективации (близость к письменной/устной форме), диалогичность/полилогичность, композиция. Среди значимых стилевых черт интернет-жанра отмечены субъективность, нестандартизированность и оценочность [Там же: 122].

Анализ существующих подходов к определению дигитального жанра и его классификаций позволяет заключить, что его принципиальной особенностью является опосредованность телекоммуникационными сетями в качестве атрибутивного технического носителя информации и наличие жанрово-стилистических параметров, присущих Интернет-коммуникации. Полная или частичная анонимность, стремление к самопрезентации, отсутствие строгого соблюдения грамматических и стилистических норм и правил наряду с синтезом устной и письменной речи формируют такие ключевые стилевые черты Интернет-жанров, как субъективность, высокая степень оценочности и отсутствие стандартизованности – строгой композиции, беспристрастного отбора и трансляции фактов.

1.3 Интернет-рецензия как модифицированный тип речевого жанра «рецензия» и вторичный тип текста

Рецензия, являясь вторичным и полифункциональным текстом, представляет собой по форме отзыв на новое литературно-художественное произведение или иной первичный текст (кинофильм, книга, пьесу и т.д.), целью которого является привлечение читательского/зрительского внимания к рецензируемому произведению [Первухина, 2004: 150]. В базовом толковом словаре Oxford Advanced Learner's Dictionary слово *review* (рецензия) имеет следующее определение: *a report in a newspaper or magazine, or on the internet, television or radio, in which somebody gives their opinion of a book, play, film, product, etc* [Oxford Advanced Learner's Dictionary, 2024]. Этимология этого слова-интернационализма основана на латинском *recensio* (оценка, отзыв о чем-либо).

Е.А. Корнилов выделяет синтетическую природу жанра рецензии в силу сочетания в ней характерных черт аналитических и информационных жанров [Корнилов, 1987: 23]. Эта гибридная сущность рецензии выражается в том, что неотъемлемыми структурными компонентами любой рецензии является, с одной стороны, изложение содержательно-фактуальной информации касательно предмета искусства, его автора, места, времени создания, а с другой – анализ идеи, темы, содержания произведения искусства, средств выражения темы и идеи, системы образов, мастерства реализации темы; определение места произведения в контексте творчества автора/авторов, а также в совокупности других произведений схожей тематики [Там же: 23-24].

Будучи оценочным жанром, рецензия нацелена на корректировку «самочувствие» и мироощущение участников коммуникации (при наличии отклонения от общепринятого), соотнося их поступки, качества и прочие постулирования с установленной в конкретно взятой культурно-языковой среде аксиологической шкалой [Шмелева, 2015: 30]. В основе рецензии лежит критический отзыв на предназначенный для оценки предмет, а для рецензии,

относящейся к публицистическому жанру, характерно наличие отзыва, сформулированного на основе предшествующей оценки [Медведев, 2017: 141].

Образ усредненного читателя рецензии определяет речевое поведение ее автора, прагматическую цель коммуникативного сообщения, норму соотношения информационного, оценочного и аргументативного начал в тексте рецензии, речевые средства их реализации, композицию. Образ потенциального читателя служит толком к эволюции и модификации рецензии как речевого жанра [Зинова, 2012: 214].

А.А. Тertyчный закладывает в основу классификации рецензий определенный типологический признак и, беря за основу критерий объема, делит рецензии на гранд- и мини-рецензии [Тertyчный, 2010: 172]. Первые отличаются высоким профессионализмом рецензентов, детальным анализом рецензируемого материала, а касательно места публикации тем, какой тип рецензии характерен для специализированных изданий [Там же: 175]. Мини-рецензия рассчитана на массовую аудиторию, манера рецензирования отличается при этом краткостью, сжатостью и точностью. Согласно параметру количества анализируемых произведений выделяются моно- и полирецензии [Там же: 179]. Цель монорецензии – анализ одного произведения несмотря на то, что при рецензировании могут осуществляться референции на другие произведения в качестве предоставления основы для анализа того или иного аспекта данного произведения; в полирецензиях разбираются два или более произведений, причем с точки зрения рецензирования все они равно важны для анализа [Тertyчный, 2017: 299]. По теме рецензии делятся на театральные, литературные, киорецензии (в последнее время существует тенденция расширения классификации за счет рецензий на компьютерные игры, рекламные ролики, видеоклипы и т.д.) [Там же: 305].

Помимо классификации А.А. Тertyчный выделяет жанровые особенности рецензии, согласно которым она: может содержать интерпретацию художественного произведения; даёт общую оценку; проводит детальный анализ

содержания и формы, а в итоге через данную оценку (характеристику) представляет произведение читателю [Тертычный, 2010: 268].

Е.А. Зинова предлагает классификацию рецензии в зависимости от источника их публикации: 1) рецензия «толстого» журнала, отличающаяся высокой степенью объективности, доказательности; 2) газетные и журнальные рецензии, направленные на массового читателя; 3) сетевые рецензии [Зинова, 2012: 171].

Рецензия сочетает признаки аналитических и информационных жанров. Выделяются четыре конститuentы традиционной рецензии: 1) сообщение об объекте рецензирования и его создателе; 2) анализ темы и идеи; 3) анализ средств и способов реализации темы, идеи; 4) определение роли и значимости объекта рецензирования в контексте творчества его создателя. Рецензия классифицируется на типы и согласно смежным критериям: 1) объем (мини- и гранд-рецензии); 2) среды бытования, по месту размещения (интернет-рецензии, печатные рецензии); 3) авторство (профессиональные, непрофессиональные); 4) первичное произведение, на основании которого формируется оценка (кинофильм, музыкальный альбом, литературное произведение и т.д.) [Асмус, 2005: 17].

Высокий уровень технического прогресса в современном информационном обществе, увеличение скорости получения и обработки информации, а также особенности её восприятия современным Интернет-пользователем, склонным к потреблению больших объёмов данных в ущерб их качественной фильтрации, способствовали появлению разнообразных типов вторичных текстов и их значительной трансформации. Понятие «вторичный текст» вошло в научное лингвистическое пространство в 1960-е годы и изначально обозначало документ, созданный путём аналитико-синтетической переработки первичного текста. Лингвистическую интерпретацию данного термина предложила М.В. Вербицкая, которая, опираясь на идеи М.М. Бахтина, определила вторичный текст как художественно-речевой феномен, для которого характерна двойная направленность слова: на предмет речи и на чужое слово, на иную речь [Вербицкая, 2000: 27].

Основой любого вторичного текста выступает интерпретация, которая по своей природе неоднозначна и многогранна и определяется культурными, социальными и личностными параметрами читателя. Исследователи выделяют многоаспектную структуру интерпретации, рассматривая её как когнитивный акт представления некоторой ситуации в определенной перспективе. Регуляция этого процесса обусловлена комплексом факторов: общими прагматическими и коммуникативными целями, ценностной иерархией, структурой проблемной области, социальными, индивидуальными и психологическими характеристиками участников коммуникации, а также результатом самой интерпретации [Матханова, Трипольская, 2005: 71].

При анализе причин популярности и распространенности вторичных текстов, в частности кинокритик, в Интернет-пространстве необходимо учитывать ряд обстоятельств. Анализируя онтологию вторичных текстов, М.В. Вербицкая отмечает вовлеченность мировой читательской аудитории в безграничное гипер- и интертекстуальное пространство, что является одним из ключевых факторов, влияющих на дигитальные жанры в сети. Мультимедийный характер и широкий охват информационного пространства, множественность межтекстовых связей и разнообразие форм создания и распространения вторичных текстов в виртуальной среде привели к их жанровому многообразию и отсутствию жестких жанрово-композиционных структур [Вербицкая, 1995].

В качестве методологической базы исследования Интернет-рецензий мы придерживаемся т. н. «модели виртуального жанра» с учетом ряда параметров: медийных, способствующих налаживанию связи «адресант-адресат» и эффективному процессу коммуникации; прагматических, удовлетворяющих стремлению личности в самопрезентации и саморефлексии; стилистико-языковых, интерпретирующих жанрообразующие характеристики на лексическом, морфологическом, синтаксическом и графическом уровнях текста; структурно-семантических [Щипицина, Херринг, 2010: 60]. Структурно-семантические параметры состоят из кластеров, согласно делению их на функции, которые они выполняют: информационную, оценочную и презентационную. Реализация

Интернет-рецензией указанных функций позволяет выделить в ее структуре ряд компонентов: а) информационный – изложение фактической информации касательно сюжета фильма, актерского состава и т.д.; б) персональный – связанный с демонстрацией предпочтений определенному киножанру; в) оценочный – выражение оценочного суждения касательно персонажей, актеров, диалогов, актерской игры, сюжетных линий/поворотов и др.

Опираясь на классификацию виртуальных жанров в зависимости от коммуникативных функций Интернет-сообщения, Л.Ю. Щипицина дает определение: Интернет-рецензия представляет собой информативный жанр Интернет-коммуникации, который используется для предъявления и получения информации в Интернете, а по количеству коммуникантов данный жанр обращен от одного ко многим (любой человек может написать рецензию, выложить ее в Интернете на всеобщее обозрение); что касается типа субъектов, с которыми осуществляется Интернет-коммуникация, то Интернет-рецензия относится к коммуникации реального адресанта с реальным адресатом (т.к. бот не может написать Интернет-рецензию) [Щипицина, 2009: 57].

С.А. Медведев понимает под Интернет-рецензией сообщение критического свойства на представленный художественный текст/его фрагмент, а одним из главных особенностей Интернет-рецензии в отличие от рецензии традиционной считает то, что для ее написания для рецензента не обязательно наличие определенных литературных навыков [Медведев, 2017: 124]. Для авторов Интернет-рецензии соблюдение данных правил не обязательно, а качественная фильтрация контента преимущественно заключается в «ликвидировании сообщений с бранной лексикой, рекламой, оскорблениями пользователей» [Там же: 126].

Характерными различиями между рецензиями, написанными профессиональными критиками и любителями-пользователями Интернет-порталов в том, что средняя длина слов в любительских рецензиях больше, чем в профессиональных, что зависит от определенного лимита на количество слов в официальных изданиях. Что касается оценочного компонента, то удельный вес

оценочной лексики в непрофессиональных рецензиях больше, чем в официальных: это связано с «большой степенью экспрессивности и эмоциональности подачи информации авторами непрофессиональной рецензии» [Щипицина, 2015: 57].

Таким образом, в ситуации функционирования в пространстве Интернет-коммуникации непрофессиональная Интернет-рецензия имеет ряд отличительных признаков разговорного жанра, в первую очередь это непосредственность общения, высокая степень эмотивности, доля оценочности лексики, употребление нестандартной пунктуации, сокращений, отсутствие орфографической и стилистической фильтрации контента и т.д.

1.4 Кинорецензия как тематическая разновидность Интернет-рецензии

В аспекте тематизации исследователи выделяют два подтипа онлайн-рецензии. Первый подтип несет информацию рекомендательного характера, богат фактологией, представляя собой взвешенную, объективную критику [Ножевникова, 2018: 198]. Такой текст размещается на специализированных сайтах и четко структурирован. Помимо логического умозаключения по соотнесению рецензируемого материала по условным категориям «стоит/не стоит внимания», особенностью этого типа рецензий является выделение определенной характеристики рецензируемого объекта в качестве специфической, что позволяет отграничить его от других представителей данного класса [Там же: 203]. Второй подтип – рецензии с субъективным критическим анализом. Он характеризуется превалированием информации с субъективно-оценочным модусом, размещается на личных страницах пользователей или на различных интерактивных Интернет-платформах. По жанровой принадлежности рецензии данного подтипа сближаются с эссе, так как в данном формате авторские размышления сочетаются с отрывками из общепризнанных исследований по заданной тематике или с анализом авторитетных критиков, и блогами, содержащими описание собственного опыта [Там же: 210]. Стимулом к написанию такой рецензии является не потребность в изложении последовательного, рационально-обоснованного подхода к анализу объекта, а потребность в авторском самовыражении.

Кинорецензия как тематическая разновидность жанра рецензии характеризуется рядом параметров: полифункциональность; аргументативность; эмоциональность; полиадресатность; гибридность [Брежнева, 2011: 17]. Исследователи отмечают стилистическую гибридность кинорецензии: в ней ярко выражены черты публицистического стиля, направленность на оказание влияния на социальные, морально-нравственные стороны личности адресата наряду с элементами художественного стиля, экспликация авторской творческой индивидуальности [Брежнева, 2013: 15; 20].

Одной из основных особенностей кинорецензии является полифункциональность – многообразие реализуемых функций: кроме отмеченных информационной, оценочной, рекламной, развлекательной, присутствует также мотивационная. Структура кинорецензии включает конструктивный компонент, который содержит общую позицию автора касательно рецензируемого фильма во всем спектре тезисов и аргументов, и иллюстративный компонент – трансляция основной сюжетной линии фильма, прорисовка черт главных героев, описание места действия и т.д. [Эрман, 2011: 145].

Профессиональные кинорецензии делятся на искусствоведческие, конститутивные признаки которых сводятся к оценочной персуазивности, интерпретативно-аттрактивной информативности, эстетической рекреативности, и рассчитанные на широкую аудиторию, характеризующаясь высокой степенью оценочности, корреляцией с усреднённым зрителем, сниженным и разговорным стилем, элементами молодёжного сленга, социо-политической направленностью [Гаранина, 2013: 198].

Структурные элементы кинорецензии для успешного ее функционирования (реализация информационной, мотивационной, рекламной и оценочной функций) должны содержать информацию о фильме; анализ его художественного/технического исполнения; аргументированную оценку рецензентом на основе проведённого анализа; воздействие на решение читателя смотреть/не смотреть фильм, его мнение о фильме; рекламу/антирекламу. Профессиональная кинорецензия повторяет традиционную структуру

аналитического типа текста, к которому относится рецензия, и состоит из заголовка, нацеленного на привлечение внимания, вводного абзаца, тезисно выражающего общее мнение рецензента о фильме и дающего его краткий обзор, основного текста, состоящего из нескольких разделов, и заключения, выражающего итоговую оценку, включая рекомендации по просмотру фильма /воздержанию от просмотра. Основная часть киорецензии состоит из анализа и критики фильма в целом и конкретных его аспектов; сравнения с предыдущими киноработами режиссёра, с другими фильмами (лучшими, худшими), с источником сценария (книга, на которой основан фильм, реальное историческое событие и т.д.); выделения наиболее удачных/неудачных сцен, иных позиций фильма [Там же: 201].

В основной части киорецензии принято выделять следующие структурные блоки: информационно-дескриптивный, информационно-оценочный и аргументативно-оценочные блоки. Информационно-дескриптивный блок отличается использованием сложных синтаксических конструкций и глубоким, комплексным анализом фильма, который зачастую включает философские размышления. В этом блоке оценка может носить имплицитный характер. В информационно-оценочном блоке реализуются две ключевые функции жанра: информационная – передача содержания фильма, изложение сюжета, описание актёрской игры, работы режиссёра, реакции зрителей и т.д.; оценочная – выражение отношения автора к объекту рецензирования. Аргументативно-оценочный блок предназначен для формулировки итоговой оценки фильма. Центральной задачей здесь является обоснование данной оценки путём представления аргументов, доказательств и авторских суждений, что обеспечивает функцию убеждения читателя [Брежнева, 2012: 18; 20]. Таким образом, каждый блок выполняет свою функцию в общей структуре рецензии: от описания и анализа через информирование и выражение оценки к её окончательной аргументации.

Конституенты сетевой киорецензии соотносятся с их структурно-композиционными аспектами, а параметрами их группировки являются форма, содержание, анализ и оценка. С точки зрения формы в киорецензии должны быть

упомянуты жанр, создатели (режиссер, сценарист, продюсер и т.д.); ведущие актеры/их персонажи, время и разворачивающиеся на экране события, формат. В плане содержания в кинокритике должны быть указаны сюжет, его часть и степень концентрации содержания сюжета, сопоставление с первоисточником; сравнение с другими картинами по целесообразному параметру, идея, замысел. Конституентами параметра «анализ и оценка» является выведение достоинств/недостатков фильма, демонстрация личного мнения рецензента, одобрительной/неодобрительной реакции зрителя [Шкайдерова, 2014: 30].

Таким образом, рассмотренный материал позволяет утверждать, что сетевая кинокритика представляет собой полифункциональный и стилистически гибридный жанр, сочетающий черты публицистического и художественного стилей, а также признаки аналитического текста и эссе. Выделяется два типа сетевой кинокритики: рекомендательно-объективный, тяготеющий к взвешенной критике и фактологической насыщенности, и субъективно-оценочный, сближающийся с эссе и блогом и мотивированный потребностью автора в самовыражении. Структурная организация кинокритики подчинена реализации информационной, оценочной, рекламной, развлекательной и мотивационной функций: она включает заголовок, вводный абзац, основную часть, состоящую из информационно-дескриптивного, информационно-оценочного и аргументативно-оценочного блоков, и заключение с итоговой рекомендацией. Конституенты сетевой кинокритики при этом соотносятся с параметрами формы, содержания, анализа и оценки, что обеспечивает жанровую целостность текста и его прагматическую эффективность. Данное исследование фокусируется на аргументативно-оценочном блоке кинокритики ввиду его высокого дискурсивно-прагматического потенциала.

1.5 Категории лингвистической прагматики

Рассмотрение категорий лингвистической прагматики, релевантных для текстов кинокритики, необходимо непосредственно с определения прагмалингвистики: «Прагмалингвистика — динамично развивающаяся область

исследований, сочетающих прагматику, дискурс-анализ и корпусную лингвистику. Данная область лингвистики изучает, как носители языка используют язык для достижения коммуникативных целей и конструирования смысла в различных социальных и культурных контекстах» [Sokolova, Floricic, 2025: 772].

Согласно Т.А. ван Дейку, именно прагматический контекст, т.е. совокупность социальных и когнитивных факторов, обуславливающих возникновение и протекание определенного высказывания, определяет прагматическую интерпретацию высказывания. В качестве основной задачи прагматики подразумевается определение условий, при которых высказывание рассматривается как пригодный для определенного контекста речевой акт [ван Дейк, 2000: 185]. Г.П. Грайс, рассматривая основные проблемы прагматики, уделял особое внимание небуквальному значению выражения, определение которого возможно лишь при осознании истинного намерения говорящего, осознанная целенаправленная речевая деятельность которого нацелена на оказание воздействия на адресата. Импликатуры (смысловые выводы, полученные из высказывания) и делают возможным определение истинных интенций (которые могут отличаться от значения высказывания) говорящего [Grice, 1989: 28].

Прагмалингвистика детально изучает выбор говорящими/пишущими определенных языковых средств с точки зрения их потенциала для выражения тех или иных интенций [Leech, 1983]. Речевой акт, являющийся единицей прагматического анализа, воспринимается как трехуровневое образование, состоящее из локутивного акта (самого акта произнесения), иллокутивного акта (посредством которого выражается непосредственно цель высказывания) и перлокутивного акта (проявляется в воздействующем эффекте высказывания) [Остин, 1986: 79]. Несмотря на распространенность этой классификации, она подвергалась критике ввиду ее абстрактности и схематичности, игнорирования многих параметров, таких как ограниченность терминологических «ярлыков», отсутствие внимания к вопросу интерпретации высказывания адресатом, непроработанность контекстуального подхода и т.д.

В связи с этим Т.А. ван Дейк настаивал, что прагматика должна заниматься рассмотрением не отдельных изолированных предложений, а последовательности речевых актов, т.е. в той их связности, которая вводит понятие «глобального речевого акта», разворачивающегося на уровне макроструктуры текста [ван Дейк, 2000: 89]. Эта макростратегия, подчеркивал Дж. Мей, подразумевает, что речевой акт не может восприниматься просто как «акт речи», а должен рассматриваться в контексте всей ситуации, речевой деятельности, что позволяет отождествлять его с прагматическим актом, в рамках которого происходит соотнесение его формы и содержания с социальными условиями и факторами [Meu, 2001: 338].

Для раскрытия прагматической направленности высказывания необходимо остановиться на понятии «косвенный речевой акт», когда наблюдается расхождение формы (лексического, синтаксического, просодического выражения) и коммуникативной направленности [Floricić, Sokolova, 2025: 772]. Косвенный речевой акт базируется на несовпадении буквального и коммуникативного значений языковой формы. При косвенном речевом акте всегда наблюдается прагматическая транспозиция, при которой говорящий/пишущий с помощью определенной языковой формы может выражать не ее первичное, базовое значение, а нечто иное. Косвенный речевой акт также представляет собой речевую стратегию, которая «намекает», что производимый иллокутивный речевой акт является «фоном» для актуализации другого иллокутивного акта [Searle, 1975: 76].

Подход к определению косвенности представлен в теории имплицатур Г.П. Грайса, согласно которой любое произнесенное высказывание содержит определенный скрытый смысл – импликацию. Косвенный речевой акт, или имплицитная форма высказывания, используется для обозначения того, что по определенным причинам не нашло эксплицитного выражения. Г.П. Грайс выделяет конвенциональные имплицатуры и имплицатуры дискурса. Конвенциональные имплицатуры – речевые формулировки, не выраженные эксплицитно, но из-за частотности в речи они исключают возможность двоякой интерпретации, в то время как имплицатуры дискурса окказиональны и переменны [Grice, 1989: 42].

Импликатуры могут содержать нечто большее, чем буквальное значение производимого текста, оно также может не совпадать с буквальным значением (в случае с метафорой) или означать что-то противоположное (в случае с иронией). Коммуникативное сотрудничество, при котором понимание адресата основывается не на значении компонентов высказываемого, а на заключении об истинных намерениях говорящего. ИмPLICITное содержание раскрывается в момент, когда у слушающего/читающего происходит внутренний диалог с собой по раскрытию смысла произнесенного/написанного с учетом эксплицитного содержания, коммуникативной ситуации и контекста. Понятие косвенности включает любые речевые акты, которые используются для осуществления коммуникативного намерения говорящего/пишущего. Значение высказывания рождается в результате взаимодействия языка и коммуникативной ситуации. Дешифровка косвенного акта не вызывает у слушающего/читающего трудностей, так как тот всегда является ситуативно обусловленным прагматическим актом [Meu, 2001: 240].

В аспекте прагмалингвистики речевой акт всегда является речевым действием, условным поступком говорящего/пишущего, обусловленным коммуникативной ситуацией, в которую помещены коммуниканты. Изменение коммуникативной ситуации влечет потенциальную трансформацию речевых актов, делая их динамическими языковыми единицами. Терминологический аппарат прагмалингвистики складывается из ключевых понятий: коммуникативная ситуация, речевой акт, интенция, адресант, адресат. Помимо этих наиболее существенных понятий используются «производные»: речевое действие, языковая компетенция, коммуникативная интенция [Grice, 1969: 78].

Речевое действие при реализации проходит следующие этапы: на этапе подготовки высказывания происходит осознание мотивов и целей, очерчивание его внутренней структуры; на этапе структурирования высказывания происходит непосредственно выбор языковых единиц (лексико-синтаксическое оформление) и «оценка» эффективности актуализации ими общего прагматического потенциала высказывания. Завершает речевое действие переход к внешней речи путем звукового/графического оформления высказывания [Leech, 1983: 138].

Применительно к деятельности рецензента его языковая компетенция заключается в умении выражать коммуникативную интенцию разными способами, находить внешние/внутренние сходства/различия у различных высказываний, умении выбирать (и распознавать) правильные с точки зрения языкового выражения высказывания, селективной способности по выбору из множества языковых средств тех, которые максимально соответствуют коммуникативной ситуации и прагматической интенции [Thomas, 1995: 265].

Коммуникативная интенция всегда возникает в коммуникативной ситуации, когда текущее положение дел кажется одному из коммуникантов неудовлетворительным, дискомфортным, неблагоприятным, и он стремится улучшить его с помощью второго коммуниканта. Интенция говорящего/пишущего и успешность ее интерпретации со стороны слушающего/читающего соотносятся согласно принятым в языковом сообществе языковым конвенциям [Grice, 1969: 93].

Прагмалингвистика, рассматривающая язык в его приложении к конкретным действиям, «делам», связанным с его использованием, имеет двухвекторную направленность: с одной стороны, она направляет свой научный вектор, пытаясь объяснить функционирование языковых знаков в речи, на субъекта речи, которым является говорящий/пишущий, а с другой стороны, – на адресата речи, под которым подразумевается слушающий/читающий. В парадигме прагмалингвистики субъект речи (автор) определяет цель коммуникации, которая обуславливает выбор языковых средств. Цели коммуникации «первичны» по отношению к языковым средствам их достижения и обуславливаются коммуникативной ситуацией (экстралингвистической действительностью) [Levinson, 1983: 279].

Коммуникативная ситуация рассматривается только при учете внешних факторов и внутренних мотивов, которые находят отражение в речевом поведении. Для полноценного анализа коммуникативной ситуации прагмалингвистический подход требует учета составляющих коммуникативной ситуации – личности самих коммуникантов и их цели, времени и места протекания речевой интеракции. Адресаты делятся на реальные, гипотетические, единичные и массовые.

Коммуникативная ситуация актуализируется коммуникативной интенцией, представляющей собой мотив, формирующий коммуникативное намерение [Формановская, 2002: 148]. Языковые средства, максимально точно и непротиворечиво выражающие коммуникативную интенцию, формируют основу речевого поведения. Стратегия речевого поведения определяет эксплицитные и имплицитные выразители коммуникативного намерения.

Прагмалингвистический подход к тексту/дискурсу невозможен без учета и анализа перформативов. Ими являются такие высказывания-действия, при которых язык используется как инструмент для совершения различных действий и поступков со стороны коммуникантов. Перформативы не описывают действия, реализуясь лишь в контексте речевого взаимодействия. К компонентам, создающим перформативную ситуацию, относят семантические способы грамматикализации «я» говорящего/пишущего в момент речи, сочетание перформативного инфинитива с модальным компонентом или императивом, экспликацию интенции, элиминацию очевидного перформативного предиката [Формановская, 2002: 162].

Таким образом, прагмалингвистика акцентирует особенности отбора и функционирования коммуникантами языковых единиц в процессе их речевого взаимодействия и учитывает эмоциональные, поведенческие, оценочные аспекты дискурсивных практик коммуникантов. Коммуникативная компетенция коммуникантов формируется с учетом факторов: психофизиологические особенности говорящего /пишущего, социальная характеристика личности, культурный бэкграунд, разнообразные языковые компетенции, коммуникативные знания и умения.

1.5.1 Прагматический потенциал языковой категории оценочности

Рассмотрение категории оценочности необходимо с разведения ее от феномена оценки: «Оценка определяется как индивидуальное выражение мнения, обладающее положительной, отрицательной или нейтральной окраской, основанной на социально-культурных нормах и личном опыте. Оценочность

рассматривается в более широком контексте как совокупность языковых средств, позволяющих передавать субъективное отношение на различных уровнях дискурса» [Зубова, Калинин, 2025: 176]. Оценочность представляет собой конкретную языковую реализацию оценки, имеющую психическую и онтологическую основу. Для формирования и продуцирования оценочного высказывания и отражения оценки в тексте кинокритики необходимо наличие субъекта и объекта оценки, а также шкалы оценивания.

Некоторые исследователи определяют оценочность как лингвистическое понятие, которое маркирует ее как произведенную мыслительную операцию над предметом высказывания, цель которой – ретрансляция широкого спектра отношений субъекта к объекту формирования оценки [Колшанский, 1984: 141]. Н.Д. Арутюнова относит оценку к имманентной категории психофизиологической природы: оценка задает вектор мышления и его деятельности, его отношение к себе и другим людям, к предметам действительности, от оценки зависит восприятие искусства [Арутюнова, 1999: 420]. Оценка подразделяется на: 1) сенсорные оценки, связанные с ощущениями, чувственным физическим и психическим опытом; 2) сублимированные оценки, лежащие в сфере этики и эстетики; 3) рационалистические оценки, связанные с повседневным опытом, с материально-практическими интересами, прагматикой деятельности в целом [Арутюнова, 1992: 92].

Ю.Д. Апресян считает, что оценка связана с первичным восприятием вещи, ситуации, свойства, процесса, которое связано с денотативным значением слова, а оценка как таковая содержится непосредственно в значении слова [Апресян, 1974: 84]. Оценочные компоненты делятся на: 1) интеллектуально-логический тип, в основе которого лежат рационально-оценочные и логические суждения об атрибутивных для референта признаках; 2) эмоциональный тип, который основывается на эмоциях, чувственных переживаниях относительно несуществующих и гипотетических свойств субъекта, объективно не коррелирующих с данным референтом; 3) эмоционально-интеллектуальный тип,

сочетающий рационально-оценочные суждения и эмоционально-чувственные переживания [Там же: 59].

Некоторые исследователи включают оценочный компонента в семантику языковой единицы: оценка, благодаря различным средствам языка генерирует информацию о положительном/отрицательном параметре объекта, об одобрительном/неодобрительном к нему отношении, транслируя аксиологическое отношения к объекту высказывания [Чернявская, 2001: 76]. Субъект речи задает параметры формирования и эволюции его ценностного отношения к объекту высказывания, и подразделяется на человека мыслящего, который формирует свою оценку на основании познанного собой или другими, и чувствующего, чья оценка зависит от «испытываемых им положительных/отрицательных эмоций, а также безразличия, и действующего, осознающего свое ценностное отношение к чему-либо, действующего на основании этого осознания» [Там же: 82].

В основе формирования оценки лежит совокупность речемыслительных компонентов. Выбор языковых и речевых средств выражения отношения субъекта речи к объекту высказывания происходит в результате ментально-вербального действия по атрибуции положительных/отрицательных свойств объекту. Побудительным стимул формирования оценки – закрепленная в сознании говорящего/пишущего значимость, ценность объекта, процесса, действия [Вольф, 1985: 135]. Соотнесенность слова с оценкой является механизмом формирования оценочности, под которой следует понимать потенциал языковой единицы выражать место объекта речи в аксиологическом поле, его расположение на ценностной шкале, положительные/отрицательные характеристики [Там же: 156].

Исследователи указывают на трехчастную структуру лингвистического аспекта оценки: коннотации, лексического и стилистического значения слова [Тяжкина, 2015: 36]. Классификации оценочности представляется в виде триады взаимообусловленных оценочных репрезентаций. Это функциональная оценочность (оценка содержится в семантической структуре слова и транслируется благодаря его лексическому значению); коннотативная оценочность (оценочный компонент активизируется переносным значением слова, находящимся в прямой

зависимости от контекста); прагматическая оценочность (лексическая единица состоит из предметной семы, обозначающей объект, и оценочной семы, соответствующей предикату суждения) [Чернявская, 2001: 99].

Н.М. Разинкина делит оценку на эксплицитную и имплицитную, где благодаря эксплицитным языковым средствам оценочности происходит непосредственное выражение оценки, а имплицитная оценочность реализуется на уровне подтекста, не имея явного языкового выражения [Разинкина, 1980: 202]. Касательно вторичных типов текста, например, рецензии, эксплицитная оценка преимущественно передается благодаря оценочной лексики, а имплицитная оценка – за счет стилистических средств [Там же: 240].

Важной классификацией оценки для последующего определения роли оценочности в тексте кинорецензии является ее деление на рациональную и эмоциональную. По мнению Ш. Балли, такое разграничение условно, так как мировосприятие человека формируется и протекает в рамках взаимообусловленных связей между логическими построениями и эмоциональными реакциями [Балли, 1961: 45]. В.И. Шаховский отмечал невозможность выделения чисто эмоциональной оценки, так как это находится в противоречии с методологическим тезисом о единстве рационального и эмоционального в языке, и сама оценка невозможна без определенной доли рационального [Шаховский, 1983: 61].

Оценочность тесно связана с языковыми категориями эмоциональности и экспрессивности. Н.Н. Канашина отмечает онтологическую предпосылку этой корреляции между тремя языковыми категориями, так как оценка запускает процесс последующей генерации эмоций и, как следствие, проявляется через них. Оценочное высказывание оказывает воздействие на адресата, содержа экспрессивный потенциал. Таким образом, в семантическую структуру некоторых языковых единиц могут входить как оценочный, так и эмоционально-экспрессивные компоненты [Канашина, 2011: 30].

Очевидна связь и высокая степень конвергенции между понятиями «модальность» и «оценочность». Е.М. Вольф, пишет, что для оценочной структуры

(модальной рамки) оценки обязательными элементами являются непосредственно субъект оценки, объект оценки, само оценочное отношение, а также должна быть сформирована шкала оценок с расположенными на ней оценочными стереотипами [Вольф, 1985: 125]. На смежность данных понятий указывает Н.Д. Арутюнова, подмечая реляционность данных категорий – выражение отношения реального и идеального, [Арутюнова, 1999: 76]. Будучи реляционными предикаты «хороший» и «плохой» сигнализируют о наличии аналога в идеальной модели – оценочное высказывание обозначает присутствие (или отсутствие) в действительном идеального. Оценочный компонент имеет реляционные связи с модальными характеристиками [Там же: 89; 101]. Таким образом, различные виды оценок и модальностей лежат в основе несоответствия между реальным миром и его идеализированной картиной, а благодаря модально-оценочным словам это несоответствие находит языковое воплощение

1.5.2 Прагматическая функция языковой категории аргументативности

Цель развертывания аргументации напрямую сопряжена с прагматической целью продуцента текста: «Прагматическая цель адресанта определяет выбор языковых средств, в число которых входят маркеры аргументации. Маркеры выступают неотъемлемыми компонентами дискурсивного взаимодействия коммуникантов и представляют собой языковые единицы, выполняющие структурно-смысловую функцию при построении текста» [Бойко, 2024: 106]. Для определения терминологической базы данного исследования необходимо разграничить понятия аргументации и аргументативности: если термин «аргументация» подразумевает непосредственно логико-коммуникативный процесс донесения до реципиента определенного тезиса, то аргументативность базируется на «логико-риторических характеристиках текста, реализующих воздействие адресанта на мнения и рациональные оценки реципиента, а также косвенное регулирование его рационального поведения» [Веретенкина, 2001: 178].

Категория аргументативности находится во взаимосвязи с другими языковыми категориями, такими как целостность, связность, информативность и

интертекстуальность. Согласно определению Е.В. Шелестюк, аргументативность как языковая категория обладает комплексом свойств: презумпция истинности высказываний автора; наличие утверждений, которые основываются на качественных и количественных параметрах используемых в доказательстве когнитивных операций; целостность текста, отражающая логику смысловой предикации; двухкомпонентная информативность, включающая информационную насыщенность и новизну [Шелестюк, 2008: 31]. Наиболее значимым среди указанных свойств выступает истинность. В текстах гуманитарной сферы она определяется степенью, в которой аргументация опирается на архетипические и стереотипные ассоциации, выраженные в соответствующих концептах.

Реализация категории аргументативности невозможна без функционирования подкатегории персуазивности, сходной с понятием «убеждение». Персуазивность можно рассматривать как убедительность текста, как эффективность убеждения его реципиентов с той или иной точки зрения. А.П. Алексеев рассматривает персуазивную коммуникацию в качестве уникальной формы ментально-речевого взаимодействия индивидов, которая осуществляется на базе специфических типов текста и реализует речевое воздействие одного из коммуникантов на установку своего коммуникативного партнера/партнеров [Алексеев, 1991: 118]. Персуазивная коммуникация, идя по пути коммуникативных стратегий убеждения и «обольщения», имеет целью достижение от коммуникативного партнера принятия решения касательно желательности, необходимости, возможности совершения или отказа от совершения конкретного посткоммуникативного действия в интересах продуцента персуазивного сообщения [Там же: 126]. Персуазиовность реализуется за счет свойств связности, имплицитности, модальности текста [Шелестюк, 2008: 33].

Рецензия традиционно классифицируется как жанр журналистики, ключевыми конститuentами которого выступают анализ и оценка. Следовательно, в её текстах закономерно представлены языковые репрезентации категорий оценочности и аргументативности, соотношение которых варьируется. Например, в профессиональной кинокритике аргументативность, как правило,

доминирует над оценочностью, тогда как в любительской сетевой рецензии наблюдается обратная пропорция. А.А. Тертычный, изучая аналитические жанры в отечественных СМИ, подчёркивает их ориентацию не столько на сообщение новостей, сколько на анализ, исследование и интерпретацию актуальных или произошедших событий, процессов и ситуаций [Тертычный, 2017: 144]. Аргументативная коммуникация реализуется через речевую стратегию, при которой один из коммуникантов стремится изменить сложившуюся у реципиента картину мира, а также убедить его совершить или воздержаться от определённого вербального или невербального действия [Григорьева, 2007: 78].

Согласно О.Н. Морозовой, целями аргументативного дискурса являются: установление и поддержание контакта с аудиторией, что предполагает наличие у адресанта информации о социальном статусе, уровне образования, мировоззрении и интерпретативных способностях слушателей; оказание целенаправленного воздействия на аудиторию, достигаемое за счёт применения соответствующих языковых средств, смысловой непротиворечивости, эмоциональной насыщенности и аргументативной убедительности высказывания [Морозова, 2011: 31]. Таким образом, в рамках кинокритики аргументативный дискурс реализует не только очевидную коммуникативную функцию (передача информации о фильме, сюжете, актёрском составе и т.д.), но и перлокутивную функцию. Совместная репрезентация категории аргументативности и лексики с выраженным эмоционально-оценочным компонентом оказывает на реципиента запланированное автором воздействие.

Аргументация состоит из следующих компонентов: спорное положение (при процессуально-деятельностном подходе – кризисная ситуация, возникшая в ходе коммуникативной интеракции), тезис (путь решения кризисной ситуации), аргумент (отдельно выраженный способ осуществления эффективности аргументации), поле аргументации (кластер рассуждений, в рамках которых аргументы и фактические претензии обоснованы). При процессуально-деятельностном подходе и учете антропологической парадигмы многие лингвисты-исследователи аргументации выходят за рамки формального изучения структуры

аргументативного дискурса, высказывая мнение, что аргументация представляет собой рациональную составляющую процесса убеждения, связанную главным образом с логическими и эвристическими методами рассуждений [Котельникова, 2001: 138].

Одним из наиболее распространённых способов реализации логической структуры аргументации (включающей компоненты «тезис», «аргументы» и «следствие») в рамках аргументативного дискурса служит абзадно-фразовое членение текста. Отдельный дискурсивный элемент репрезентирует содержание конкретной пропозиции, которая в большинстве случаев реализуется на уровне предложения. При этом связи между пропозициями и логическими компонентами аргументативной схемы маркируются с помощью коннекторов (союзов, наречий и др.). Именно благодаря им глубинная логико-семантическая структура аргументации, протекающая в ментальном пространстве сознания, получает выражение на поверхности дискурса [Куликова, 1989: 64]. Таким образом, логико-семантическая структура аргументации актуализируется через совокупное значение дискурсивных элементов.

Причинно-следственные (казуальные) связи между структурными компонентами аргументативного дискурса способствуют эффективному восприятию информации реципиентом. В логической схеме «тезис – аргументы – следствие» они выступают средствами актуализации таких парадигмальных направлений современной лингвистики, как функционализм и экспланаторность. На их пересечении находится мотивировка выбора конкретного языкового средства (своеобразное «следствие») для реализации определённой коммуникативной функции («причина»). Антропоцентрический подход к анализу казуальных связей позволяет выявить их двунаправленность: с одной стороны, выбор аргументативных средств обусловлен языковой личностью автора и его потребностью в самовыражении, а с другой – учитывает потребности, установки и ожидания языковой личности реципиента. Следовательно, причинно-следственные отношения являются не только структурным элементом аргументации, но и

переменными, которые отражают особенности коммуникативной ситуации, цели говорящего и специфику аудитории.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Массово-информационный дискурс представляет собой конвенциональное, и нормативное речевое взаимодействие людей, возлагающих на себя определенные социально-значимые роли, в то время как личностно-ориентированный тип дискурса представляет говорящего/пишущего как личность в богатстве и многообразии его внутреннего мира. В связи с высокой степенью диалогичности и интерактивности бытового типа дискурса, подтипа личностно-ориентированного дискурса, и, как следствие, активной ролью адресата, тексты, содержащие черты бытового дискурса, насыщены примерами динамичного переключения тематики, а также имплицативности, а именно: подразумеваемости определенной информации, наличествующей на уровне подтекста и находящей речевое выражение в намеках, языковой игре, иронии и т.д. В рамках бытийного дискурса производятся усилия по раскрытию внутреннего мира в его богатстве; бытийное общение по преимуществу монологично и богато вкраплениями из произведений художественной литературы, психологическими и философскими интроспекциями (самонаблюдениями).

Интернет-дискурсу присущи такие характеристики, как глобальность, визуализация, интердискурсивность, дескриптивность, дистантность, возможность полной или частичной анонимности, гетерогенность временного зазора между мыслью и ее вербализацией в совокупности с тенденцией к орализации, что выражается в увеличении удельного веса диалогичности текста. Среди свойств Интернет-среды выделяются нивелирование социальных норм/ограничений, построение новых социально-языковых идентичностей. Также для нее характерно применение технологий баз данных, мультимедийность, автоматизация, темпоральная/территориальная независимость, добровольность и желаемость контактов; наличие некоторых трудностей при налаживании эмоционального компонента общения параллельно со стойким стремлением к его компенсации.

Интернет-рецензия представляет собой сообщение критического свойства на представленный художественный текст или его фрагмент, а одной из главных

особенностей Интернет-рецензии в отличие от традиционного аналога является то, что для ее написания не обязательным является наличие определенных профессиональных писательских навыков. Различия между рецензиями, написанными профессиональными критиками и любителями-пользователями Интернет-порталов, обнаруживаются в средней длине слов – в любительских рецензиях она больше, чем в профессиональных; это зависит от определенного лимита на количество слов в официальных изданиях. Оценочный компонент, удельный вес оценочной лексики в непрофессиональных рецензиях больше, чем в официальных, что связано с большей степенью экспрессивности и эмоциональности преподнесения информации ее авторами.

Кинорецензия как тематическая разновидность жанра рецензии характеризуется рядом параметров: полифункциональность, аргументативность, эмоциональность, полиадресатность и гибридность. Важно отметить стилистическую гибридность кинорецензии, в которой ярко выражен публицистический стиль с его направленностью на оказание влияния на социальные, моральные и нравственные стороны личности адресата наряду с элементами художественного стиля, выражающими авторскую творческую индивидуальность. Полифункциональность кинорецензии заключается в сочетании функций информирования, убеждения, оценки, воздействия и анализа.

Оценочный компонент кинорецензии имеет реляционные связи с модальными характеристиками. Различные виды оценок и модальностей лежат в основе несоответствия между реальным миром и его идеализированной картиной; именно благодаря модально-оценочным словам это несоответствие находит языковое воплощение. Прагматическая функция сетевой кинорецензии реализуется за счет использования широкого диапазона языковых и стилистических средств передачи модально-оценочных значений.

Конституентами рецензии как жанра журналистики является анализ и оценка, что подразумевает необходимость наличия языковой репрезентации в текстах рецензии категорий оценочности и аргументативности. Категория аргументативности тесно связана с категорией модальности, которая, в свою

очередь, находится в тесной взаимосвязи с категорией оценочности. Субъективно-межличностная модальность реализует себя в следующих категориях: деонтическая модальность, состоящая из приказов, просьб, мольб, идеологических установок, призывов; эпистемическая модальность, которая согласно степени достоверности информации присваивает модальности статус субъективной достоверности, объективной достоверности или «как – если – бы» достоверности; аксиологическая модальность, представленная семантическими значениями положительной или отрицательной оценки. Сходство категорий аргументативности и оценочности в позиций прагматики состоит в том, что обе отражают инициирование и налаживание контакта с читательской аудиторией, оказывают на нее необходимое воздействие путем эмоциональной насыщенности и логической последовательности (в их различном соотношении) речевых средств.

ГЛАВА 2. ДИСКУРСИВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ СЕТЕВОЙ КИНОРЕЦЕНЗИИ

2.1 Сетевая кинорецензия как жанр массово-информационного типа дискурса

Эмоционально-волевое воздействие адресата на адресанта в рамках массово-информационного дискурса реализуется посредством отбора тем, обладающих аксиологической и социокультурной релевантностью, что применимо и к текстам сетевой кинорецензии. В сетевых кинорецензиях, преимущественно в основной части, посвящённой пересказу сюжета, наблюдается акцентуированный отбор эмоционально, психологически и ценностно насыщенных сюжетных линий фильма. Платформа Rotten Tomatoes представляет собой удобный инструмент для навигации по ценностно маркированным темам: рубрика «Top 100 Movies by Genres» включает детализированные подрубрики – «Top 100 Romance Movies», «Top 100 Special Interest Movies», «Top 100 Drama Movies» и др. В каждой из них возможно выделение аксиологических концептов (например, «ЛЮБОВЬ») и анализ их репрезентации в рецензиях на фильмы мелодраматического и драматического жанров.

Стереотипы и архетипы формируют инвариантную и слабомодифицированную составляющую концептов в гуманитарном знании, воспринимаемую как истинная. Это находит отражение и в кинорецензии: обосновывая достоверность собственного тезиса, рецензент апеллирует к таким ценностным характеристикам ключевых концептов, как качественная актёрская игра, операторское мастерство, новаторский режиссёрский замысел, наличие эстетически выстроенного визуального и аудиального ряда. Денотативное содержание кинорецензии, с целью обеспечения эффективности аргументативного процесса, должно коррелировать с топикой конкретной лингвокультурной общности, её стереотипами, ассоциациями и архетипами, что находит воплощение в «архетипе» качественного кинематографа.

Трансляция ценностных парадигм в текстах кинокритических рецензий осуществляется либо прямым, либо косвенным способом. Прямое постулирование ценностных позиций происходит тезисно: рецензент выражает основную мысль с высокой степенью асертивности. При этом социокультурная релевантность может быть представлена как в виде ценностей, так и в виде антиценностей. Показательным является следующий фрагмент ценностно нагруженной кинокритической рецензии: «*Even in the face of self-imposed barriers, love – teenage or otherwise – finds a way to make itself known. To restrict it to the confines of a business agreement in the hopes of suppressing it is to misunderstand the most essential truth about relationships: Love is always a contract. As Peter tells Lara Jean, “You just have to trust”*» [RT]. В этом отрывке рецензии на мелодраму «*To All the Boys I’ve Loved Before*» (2018) рецензент формулирует ценность любви посредством простых предикативных конструкций (предикативная пара + второстепенные члены предложения), что придаёт фразе большую смысловую ёмкость и, как следствие, безапелляционность: «Любовь – это всегда договор», «Любовь – подростковая и не только – найдёт способы проявить себя» [Галиуллина, 2022].

Выведение антиценностных концептов прослеживается в следующем примере: «*However, the silly stereotypes on their own double as horror. To every bit of laughter, there's a little bit of fear hidden underneath. Talking about black people automatically being better at sports is funny, until you realize that those perceived traits date back to slavery. Being black in America is often like being in a horror film*» [RT]. В данном фрагменте рецензии на фильм «Прочь» (2017) фиксируется трансляция антиценностного концепта «РАСИЗМ» в констатации: «говорить о том, что чёрные люди автоматически лучше в спорте, возвращает нас к эпохе рабства», а также в категоричном утверждении: «Быть чёрным в Америке – значит зачастую находиться внутри фильма ужасов».

Косвенная репрезентация ценностных и антиценностных концептов реализуется посредством двух основных приёмов: риторических вопросов и описания релевантных сюжетных линий. Пример использования риторических вопросов для репрезентации ценностей/антиценностей обнаруживается во

фрагменте рецензии на фильм с «говорящим» названием «Love» (2020 г.): *«But it's the first in a series of strokes that will take her from a paralysed arm through to wheelchair, incontinence, dementia, and so on, as Georges has to care for her, which he does with tender grace. This is a film which asks: what happens to love when the person you love is no longer that person? What does it do to them? To you? And although ageing with dignity is what we all hope for, when someone has to lift you on and off the toilet and wipe your bum? How can this ever be bearable?»* [RT]. Согласно сюжету, главный герой Жорж вынужден ухаживать за супругой после того, как её парализовало и приковало к инвалидному креслу. Посредством последовательности вопросов о потенциальных трудностях, с которыми стареющая супружеская пара может столкнуться с годами (деменция, утрата физических сил и т.д.), и которые предстоит преодолеть ради сохранения любви, рецензент подводит читателя к единственно возможному ответу: истинная любовь способна выдержать любые испытания.

Отбор сюжетных линий для включения в кинокритику носит не случайный характер. Данный приём правомерно рассматривать в качестве средства организации косвенных речевых актов, в рамках которых нарративы о событиях содержат эксплицитное или имплицитное побуждение к принятию вербальных и невербальных действий, желательных для рецензента. Фактологическая информация в таких случаях выступает фоном для развёртывания авторских интроспекций, сопровождающихся актуализацией авторской интенции. В данном случае применение теории речевых актов к анализу письменного дискурса сетевых кинокритик представляет нам целесообразным, поскольку тексты данного типа также побуждают реципиента к совершению определенного действия.

В качестве иллюстрации описания релевантных сюжетных линий/эпизодов как инструмента косвенной трансляции ценностных/антиценностных концептов показателен отрывок из рецензии на военный фильм «1917» (2019 г.): *«So our two soldiers, barely old enough to have to shave, head off across fields of twisted barbed wire and rotting dead bodies, across bloated animal carcasses and craters filled with rats, skulls and damp puddles of mud <...> But “1917” is not just a war time version of “The*

Revenant”; Mendes and Wilson-Cairns also have plenty to say about war and how it corrupts from within, and the uselessness of medals used to reward soldiers in battle. Cherry blossoms bloom as a reminder of the beauty of the world and how far removed from war and conflict is from the tranquility of nature» [RT]. Детализированное описание поля боя – со скрученной колючей проволокой, разлагающимися трупами, вздувшимися телами животных, воронками, кишачими крысами, черепами и лужами грязи – организованное в виде перечисления посредством ряда однородных членов предложения и нацеленное на прямую демонстрацию ужасов войны, служит репрезентации антиценностного концепта «ВОЙНА». Финальный сегмент цитаты (*cherry blossoms bloom* – «цветут вишнёвые деревья») обладает дескриптивным потенциалом, который отчётливо проявляется благодаря контрасту с чудовищной картиной поля боя. Противопоставляя этой сцене цветущие вишнёвые деревья как напоминание о красоте мира и знак природной умиротворённости, рецензент тем самым постулирует ценностный концепт «МИР» [Галиуллина, 2022].

В рамках текстов кинокритики возможно выделение ряда конститутивных признаков, характерных для массово-информационного дискурса. По параметру «участники общения» дискурс сетевой кинокритики отличается диалогичностью, опосредованностью и ретивностью (под которой понимается взаимная заинтересованность сторон в развёртывании коммуникативного процесса). По критерию «условия общения» фиксируются такие характеристики, как однонаправленность, регламентированность и адресованность. По аспекту «организация общения» выделяются дискретность (проявляющаяся на синтаксическом и морфологическом уровнях), стереотипизация (языковое оформление обобщённых и упрощённых представлений об объекте лингвистического анализа), манипулятивность, презентационность (применение языковых средств для конструирования определённого образа участника коммуникации), а также позиционирование. По способу коммуникации значимыми признаками выступают оценочность и ролевая инсценированность.

Указанные признаки релевантны для текстов сетевой кинорецензии, поскольку диалогичность на эксплицитном уровне выражается в возможности зарегистрированных пользователей сайта Rotten Tomatoes оставлять комментарии и предоставлять обратную связь на любую заинтересовавшую их рецензию; на имплицитном же уровне она проявляется в наличии вопросно-ответной формы изложения, риторических вопросов и многообразия обращений. Опосредованность дискурса сетевой кинорецензии обусловлена тем, что коммуникация в условиях массового взаимодействия не носит непосредственного характера (при котором субъекты общения контактируют напрямую), а осуществляется через «посредников»: к их числу относятся разнообразные технические средства, в данном случае глобальная сеть Интернет. Ретивальность сетевой кинорецензии состоит в том, что её адресатом выступает множественная аудитория реципиентов.

Что касается условий общения, то однонаправленность информационного потока кинорецензии определяется линейным характером традиционных технологий передачи информации. Несмотря на многочисленные технологические новации, в основе сетевой кинорецензии лежит её традиционный печатный аналог. Следствием этого является фактическая разорванность массовой коммуникации (информация создаётся на одном конце коммуникативной цепи и потребляется на другом); реальная обратная связь (feedback) между этими полюсами в принципе возможна, однако осуществляется асинхронно. Регламентированность дискурса сетевой кинорецензии выражается в использовании речевых клише, свойственных рецензии как типу текста, а также в особой структурной организации – например, в наличии информационно-аналитического блока (с разбором сюжета и предоставлением фактических сведений о фильме) и оценочного блока (с непосредственным изложением общего мнения, изобилующего оценочной лексикой). Адресованность заключается в чётко выраженной и активной направленности речевого акта на конкретного получателя, которая отчётливо осознаётся адресантом в отношении возможностей понимания адресатом содержания предлагаемой речи и потенциального речевого воздействия на него.

Принимая во внимание отмеченную выше ретивность сетевой кинорецензии, следует подчеркнуть её ориентацию на конкретного адресата, под которым в данном случае понимается массовый читатель. Рецензент оперирует неким «идеальным», собирательным образом читателя, представляя себе человека, который уже посмотрел или намеревается посмотреть определённый фильм, обладает специфическим кинематографическим багажом (необходимым для придания отсылкам и аллюзиям аргументативного потенциала) и обратился к тексту кинорецензии с конкретной прагматической установкой: сформировать или скорректировать имеющееся мнение о некотором фильме либо изменить его кардинальным образом.

Коммуникация в аспекте организации осуществляется в трёх основных формах: дискретная – кинорецензия рассматривается как дискретный знак, поскольку дискретность выступает структурообразующей категорией физического и семантического пространства текста; стереотипная – кинорецензия формирует речевую ситуацию, характеризующуюся специфическими речевыми и коммуникативными стереотипами; манипулятивная – жанрообразующей прагматической функцией кинорецензии является суггестивное воздействие. Как и для массово-информационного дискурса в целом, для дискурса кинорецензии типичны оценочность и инсценированность, что обусловлено самой природой рецензии как критического отзыва с выраженной оценкой. Спонтанность общения данному типу дискурса не свойственна: порождаемый текст является «отрепетированным» в силу письменной формы выражения. Его автор выступает в коммуникативно-прагматической роли рецензента, принимая на себя реализацию всего комплекса функций, вытекающих из данного статуса.

Сетевая кинорецензия как разновидность массово-информационного дискурса реализуется в следующих планах: социальном (формирование общественного мнения); культурном (закрепление конвенциональных культурных паттернов и ценностей); коммуникативном (установление доверительных отношений между рецензентом и читателями); когнитивно-психологическом (содействие формированию непротиворечивой взаимосвязи

эмоциональной и рациональной картин мира у индивида). Социальный план дискурса кинорецензии выражается в формировании читательского мнения о киноиндустрии, её тенденциях, новостях кинопроката и кинопроизводства в целом, а также об отдельных кинокартинах. Культурная специфика связана с формулированием и закреплением в массовом сознании определённых культурных категорий, отражаемых в кинематографе. Например, пересказывая сюжет фильма о войне, рецензент транслирует негативное отношение к военным действиям, насилию и убийству, а комментируя мелодраму – актуализирует ценности любви и душевной теплоты.

Коммуникативный план реализуется через категории интерактивности и диалогичности сетевой кинорецензии, а также технические возможности: функцию комментирования, обратную связь и наличие специализированных сайтов о кинематографе. Когнитивно-психологический план служит пространством развёртывания познавательных процессов, демонстрируя, как информация, изложенная в кинорецензии, прочитанная и усвоенная читателем, влияет на его индивидуальную картину мира и эмоционально-психологическое состояние.

Помимо информационной функции (изложение фактологии рецензируемого фильма), среди функций, реализуемых кинорецензией как массово-информационным типом дискурса, выделяются: развлекательная (рекреативная); культурно-образовательная (познавательно-просветительская); рекламная (воздействующая).

В арсенале средств, обеспечивающих реализацию развлекательной (рекреативной) функции кинорецензии, присутствуют мультимедийные вставки различного типа: кадры из фильма, гиф-изображения, короткие видеофрагменты. Авторы кинорецензий, неотъемлемым структурным компонентом которых выступает аналитический блок, усиливают рекреативную составляющую текста посредством включения юмористических фрагментов и элементов литературно-художественного стиля. При этом развлекательная функция определяется степенью эстетического удовольствия, получаемого читателем.

К числу наиболее распространённых юмористических элементов относятся ирония, сарказм, антитеза, гипербола, образные выражения и тропы в переносном значении, используемые для создания комического эффекта. Ср.: «*I've become conflicted about the **ongoing memeification** of Nicolas Cage*»; «*Bridget's own mother describes wanting to beat a baby to pulp. **Humour, at all times, lubricates anguish***»; «*It seemed like each 10 minutes of this film **shortened my life-span by one year***»; «*there are too many wasted supporting characters from the prior film and overused jokes to save it from being **not the comic book film we need, but, unfortunately, the comic book film we deserve***»; «*Pig review: Nicolas Cage's terrific performance proves **he's more than a meme***» [RT]. Средства реализации комического призваны создать иллюзию короткой дистанции между рецензентом и читательской аудиторией, придать языку образности для оказания перлокутивного эффекта. Юмористические элементы в целом нацелены на привлечение читателей и создание легкой и доверительной атмосферы между участниками опосредованного речевого взаимодействия, на создание эмоциональной связи и способствование облегченному восприятию серьезной аналитики [Галиуллина, 2022].

Среди стилистических приемов, призванных повысить художественную выразительность речи и непосредственно усиливающих степень эстетизации письменного текста, доминирующее положение занимают метафора и эпитет (в том числе в синонимических рядах). Примеры: «***The soul of the film** exists in the small exchanges and tensions between characters*»; «*as the expression on her face quietly captures the emotional turmoil*»; «*Leda's at-first inexplicable obsession with a **big, boisterous** family*»; «*who brings a **vibrant** presence and all her powers of subtlety to the role of Leda*»; «*along with one **eye-opening** find...*»; «*Enter Matthew Hopkins (Vincent Price), a **roving, mustache-twirling** masochist and **self-styled** witch-hunter*»; «*The Hate U Give is a **smart, thoughtful and emotionally resonant** movie*»; «*but there's a **vein of sorrow** that runs through the film*» [RT]. Приёмы, способствующие созданию эмоционально-психологического тонуса, снижению информационной плотности текста и повышению его эмоционально-экспрессивной насыщенности, представляют собой эстетические аспекты реализации рекреационного компонента

кинорецензии. Всё, что не относится к аналитике и предназначено для отдыха, развлечения, эстетического наслаждения, получения удовольствия и снятия напряжения, относится к рекреационной функции кинорецензии.

Культурно-образовательная функция кинорецензии заключается в популяризации и распространении в обществе высоких культурных и гуманитарных ценностей, а также в приобщении к общепризнанным кинематографическим образцам и эталонам, что способствует многоплановому развитию личности. Главным средством реализации данной функции в текстах кинорецензий выступает выборочный пересказ сюжета (описание аксиологически нагруженных сюжетных линий и кадров), посредством которого постулируются определённые ценностные или антиценностные концепты, такие как «ЛЮБОВЬ», «ВОЙНА», «ДРУЖБА», «СЕМЬЯ», «СПРАВЕДЛИВОСТЬ» и др. Помимо общепринятых, тексты кинорецензий содержат концепты и антиконцепты, присущие исключительно данному формату журналистики: «хорошая / плохая актёрская игра», «качественная / халтурная работа оператора», «проработанный / слабый сценарий» и т.п. Помимо пересказа сюжета и описания релевантных кадров, культурно-образовательная функция кинорецензии проявляется также во фрагментах, где рецензент предоставляет «инструментальную» информацию о фильме, полученную в ходе интервью и связанную непосредственно с процессом создания или дистрибуции картины, отношением к ней режиссёра, продюсера либо актёров, а также фактами из биографии или фильмографии участников съёмочного процесса. Ср.: *«Zhao's two previous films, **Songs My Brother Taught Me** and **The Rider**, have played out intimate, small-scale dramas with non-professional casts against the massive skies and expansive landscapes of America's heartland. **Nomadland** continues these obsessions but elevates her art to a higher level»; «**Campion broke the glass ceiling by becoming the first ever woman filmmaker to receive the Palme D'Or at the Cannes Film Festival and the second to be nominated for the best director Oscar**»; «So says long-term Sparks fan Julia Marcus, just one voice amid a **dizzying array of interviewees** wrestling with the stranger-than-fiction tale of one of pop's most influentially indefinable enigmas» [RT].* Всё, что относится к языковым маркерам

интертекстуальности, реализующим диалогическое взаимодействие текстов, выполняет культурно-образовательную функцию, согласуясь с авторской интенцией – донести определённый посыл до читателей.

Культурно-просветительский пласт в текстах сетевой кинокритики также реализуется путем реминисценции к предыдущим фильмам режиссера, указывающие на профессионализм, узнаваемый стиль режиссера/режиссеров, или к другим режиссерам, их наиболее знаковым работам (в положительном/отрицательном смысле), ср.: «*“Like Michael Apted in his Seven Up! documentary series, Linklater makes you feel as if you’re watching a photograph as it develops in the darkroom”*; «*As in Hunger and 12 Years a Slave, McQueen sets a relentlessly portentous tone and employs lots of stark mise-en-scene, but all the fuss feels arbitrary here – the pulpy story simply doesn’t warrant such grave stylization*»; «*Genuinely experimental, blatantly predicated on the formal possibilities of film, Gravity is a movie in a tradition that includes D.W. Griffith’s Intolerance, Abel Gance’s Napoleon, Leni Riefenstahl’s Olympia, and Alfred Hitchcock’s The Birds, as well as its most obvious precursor, Stanley Kubrick’s 2001*»; «*When a hustler has different drives, as in the emotional desperation of Al Pacino in Dog Day Afternoon, the heist film reveals the theft plot to be an empty container for whatever themes a director might like to put in there*»; «*Ultimately, “The Gray Man” is as mindless as it is thrilling – not unlike the similar Netflix offerings, or “The Old Guard”*» [RT]. Отсылки к работам других режиссеров способствуют формированию определенного мнения о рецензируемом фильме, апеллируя к чертам, который рецензируемый фильм разделяет с фильмами, данными в качестве отсылки, или резко с ними контрастирует.

Кинокритика как публицистический текст реализует функцию воздействия в плане убеждения читательской аудитории в необходимости формирования определенного (вторящего авторскому) отношению к фильму, в необходимости совершения/несовершения определенного действия (просмотр фильма, отказ от него). Создание перлокутивного эффекта осуществляется за счет использования: 1) личных местоимений I, you, we, вопросно-ответной формы изложения, имитирующей диалог рецензента с аудиторией, создавая эффект интимизации:

«But, who could not love this one? Right, no one», «I've seen it three times and feel that it's a commanding work», «Liam Neeson is very good as Schindler and if you edit out some of the more overblown scenes - the story is still riveting»; 2) постановки содержащего оценочное суждение сказуемого в форму Present Simple для преподнесения его как безотносительной/неопровержимой истины (факта, которым по сути оно не является): «The film **becomes** a rousing adventure», «I'm thrilled to report that Spider-Man: No Way Home, the 27th film in the MCU, **delivers** an exhilarating experience»; 3) предложений с предикатами в форме Future Simple для «программирования» читателя на будущую позитивную/негативную реакцию на фильм, для передачи уверенности автора в его прогнозе о будущем фильма: «success at the Oscars nevertheless guarantees a film **will be watched** by several millions of people», «Wright's account of the life and times of Sparks **will leave** you a little overwhelmed by their sheer tenacity, creativity and productivity»; 4) предложений с предикатами в форме Present Perfect: посредством данной структурно-грамматической связи между прошлым и актуальным настоящим происходит трансляция опыта просмотра фильма как уникального, ни с чем не сравнимого (временная форма демонстрирует релевантность прошлого для настоящего, а ее персоноцентричность задает модус авторской интерпретации): «When it's coming from characters **you've wanted to see** in conversation for more than a decade, you don't exactly mind», «**We've all watched** with bated breath to see the theatres we spent so many summers in weather the storm of stagnant business» [RT]. Различные временные формы сказуемого, их варьирование призвано передать когнитивную обработку субъективных авторских ощущений. Прагматика публицистической составляющей кинокритики заключается в формировании авторского «я» с последующим диалогом и воздействием на читательское «ты».

Воздействующая функция массово-информационного дискурса в сетевой кинокритике реализуется в высказываниях с фактуализирующим модусом, которые преподносятся рецензентом в качестве безусловных истин, сформулированных эмпирическим путём, посредством логико-мыслительных операций или на основе наблюдений. Сравните, например: «In an interview with the

*Sun, Johansson referred to the hand-to-hand combat as being more akin to "dirty fighting." **It's evidenced that** an opening confrontation between Yelena and Natasha continues all the way up to a daring prison break»; «There's much to laugh about in Verhoeven's latest, although perhaps most amusing of all is the fact that his portrait of Benedetta's carnal communion **is destined** to be as sincere as it is overheated»; «**It's reported that** the plan was to keep the original negative intact, and to edit the new material into a freshly struck interpositive»; «Schmidt, **it should be said**, deserves more credit than just screenwriter»; «**It's commonly known that** Hopkins, earning every gold-plated inch of his second Oscar, inhabits it with gut-punching empathy and conviction, making us alive to every moment»; «**It's self-evident that** with short, elliptical scenes and terse dialogue, Ostrochovský teases out the connection between the grimy criminal activity of the prologue and the seminary's more ascetically sinister atmosphere» [RT].*

В данных примерах конструкции «it + to be + прилагательное/причастие прошедшего времени» передают семантику, характерную для глаголов с неопределённо-личным значением, а также для наречий и кратких форм причастий, выражающих однозначность или определённость (например, «это предопределено», «это самоочевидно»).

Дискурсивная природа текстов публицистического стиля, в том числе кинокритических, проявляется в их социальной ориентированности (инициирование или имитация взаимодействия с читательской аудиторией), в активизации восприятия сообщения, а также в сочетании двух разнонаправленных тенденций: ситуативности, обусловленной статусно-ролевыми отношениями и конкретными условиями коммуникативного акта, и генерализации, ориентированной на усреднённого читателя как на целевую перцептивную инстанцию. Сетевые кинокритические издания, в частности специализированные Интернет-порталы, характеризуются значительным охватом аудитории и оперативностью реагирования на кинематографические события, что обуславливает быструю восприимчивость читателя к виртуальному информационному потоку. Отсутствие пространственно-временных ограничений, свойственное, например, кинопорталу Rotten Tomatoes, способствует информационной глобализации и фактическому

размытию границ национально-этнического аспекта идентичности как производителя, так и получателя контента: при этом национально обусловленная аксиологическая составляющая кинокритики, равно как и специфика восприятия и переработки информации, нивелируются или сводится к минимуму.

Сетевая кинорецензия, будучи элементом компьютерно-опосредованной коммуникации и реализуясь в рамках массово-информационного дискурса, обладает рядом отличительных параметров: мультимедийностью, гипертекстуальностью, интерактивностью и асинхронностью. Мультимедийность проявляется в сложной семиотической организации текста, в который интегрируются иллюстративные материалы, гифки, пиктографические элементы, короткие видеовставки, трейлеры и прочие визуальные компоненты. Гипертекстуальность выражается в системе гиперссылок, обеспечивающих удобную навигацию по portalу: пользователь имеет возможность возвращаться на главную страницу, просматривать подборки рецензий конкретного автора или ознакомиться с материалами, тематически связанными с текущей публикацией. Примечательны случаи, когда автор рецензии посредством гиперссылки отправляет к предыдущей картине режиссёра, направляя читателя к соответствующему обзору. Интерактивный потенциал киноportалов реализуется через возможность применения фильтров (например, «Opening This Week», «Certified Fresh Movies», «Netflix Streaming»), работу с несколькими вкладками, регистрацию и авторизацию пользователей, а также через участие в разделе любительских рецензий («Audience Reviews») и оставление комментариев (функции «Add a comment», «Start the discussion»). Зарегистрированные пользователи могут делиться понравившимися материалами в социальных сетях, связываться с автором или сообщать об ошибках («Report an Error»). Асинхронный характер коммуникации на киноportале обусловлен тем, что для ознакомления с рецензией не требуется одновременного присутствия пользователя в сети в момент публикации – материал доступен для прочтения в любое удобное время. Интерактивность portала согласуется с моделью «сложного полиавторского адресанта», объединяющего основного

рецензента и дополнительных субъектов – зарегистрированных пользователей, участвующих в обсуждении опубликованного текста.

Адресант, под которым в данном контексте понимается как наименование сетевого издания, так и индивидуальный автор, эксплицитно представлен сетевым адресом, ведущим либо на главную страницу портала, либо на персональную страницу с перечнем публикаций и сведениями о профессиональной деятельности рецензента. «Дополнительный адресант» идентифицируется посредством никнейма, при этом предоставление развёрнутой информации о нём не является обязательным (соответствующая опция доступна в разделе «User's Profile»).

Основной стратегией развёртывания массово-информационного дискурса в сетевой кинокритике выступает информационно-интерпретационная стратегия, предполагающая изложение фактов в интерпретированном виде, соответствующем перлокутивной интенции автора. Будучи институциональным типом дискурса, тексты кинокритики стилистически гетерогенны: относясь к публицистической парадигме, они вбирают в себя черты научно-технического стиля. К числу таких черт относятся информативная насыщенность (изложение сюжета, сведения о наградах, описание актёрских и режиссёрских особенностей), логическая организация высказываний, объективность, ясность и доступность изложения.

Лексическими выразителями научно-технического стиля является определенная кинематографическая лексика, такие слова и словосочетания, которые: 1) обозначают специальных лиц, вовлеченных в процесс кинопроизводства и кинодистрибуции: *director, screenwriter, actors, editor, operator, producer, costume designer, stunt man, hairstylist, grip, extra, critic, choreographer, cast*; 2) определяют жанровую принадлежность фильма: *comedy, documentary, drama, horror, animation, action and adventure movies, art house and international movies, kids and family movies, mystery and suspense movies, romance, science fiction and fantasy, western, special interest movies*; 3) обозначают или описывают технические компоненты фильма, а также структурные (предшествующие, задействованные в самом процессе создания фильма и следующие за ним) составляющие фильма как системы: как *cast, audition, sound*

effects, film distribution, film industry, scripting, editing, camera work, cinema production, casting, script, score, box office, movie theater, lighting, negative, outtake, premiere, sequel, reel, scene, set, subtitle, studio, voice over, zoom in.

С точки зрения синтаксиса, научно-технический стиль, отчасти присутствующий в текстах кинокритик, характеризуется активным использованием причастных и деепричастных оборотов, а также преобладанием сложносочинённых и сложноподчинённых конструкций, что иллюстрируется следующими примерами: «*The film has its weak points, including an early monologue about the smell of death that feels telegraphed*», «*The director Nnamdi Asomugha's incisive debut The Knife is a masterclass of tension and tragedy, refusing to give audiences easy answers even as it gives them a family to empathize with and root for*», «*Instead of two characters switching bodies, there are four now, and one of them is from outside of the family, and there are so many echoes of the 2003 version in the script that it's like we've been turned loose inside a giant prism*», «*At nearly two hours, Witchboard feels a bit overindulgent, and though I loved a lot of the impeccably designed flashbacks, there are perhaps a few too many of them, slowing down the narrative*» [RT].

Подобные синтаксические построения формируют развёрнутые речевые акты, при этом смысловые отношения между их компонентами могут реализовываться в виде обоснования, уточнения, обобщения, корректировки, иллюстрации, пояснения или вывода. Коммуникативно-прагматическая направленность сложных предложений состоит в том, что автор кинокритики осуществляет эксплицитное или имплицитное воздействие на адресата посредством развёртывания высказывания, усложнения его структуры и придания ему многоуровневой коммуникативной организации [Галиуллина, 2022].

Синтаксису научно-технического стиля свойственна также разветвлённая система союзных и относительных средств связи, например: «**However**, at its core is a relationship that feels disarmingly sincere»; «**Even as** their physical boundaries coalesce, Tim and Millie care for one another»; «They don't even like each other enough to be lab partners, **let alone** stepsisters»; «It's still a funny and warm movie, and engineered and promoted in such a way as to be critic-proof, **therefore** there's no point

nitpicking it to death» [RT]. В числе средств синтаксического оформления сложных конструкций следует отметить использование точки с запятой между частями бессоюзного сложного предложения, как в следующих примерах: «This melodramatic excess leads, after a time, to a romantic conclusion that seems to dare us to laugh; Carax piles one development on top of another until it's not a story, it's an exercise in absurdity»; «Kurosawa's title isn't referencing our cyber era's wispy metaphor for data security; he's talking bad weather, the kind that's here to stay»; «The film pointedly avoids flashbacks to Souleymane's life in Guinea; like any honest fiction, it doesn't pretend to grant us more than a partial view of events»; «But at least the script generally avoids blunt sermonizing on race and class, focusing instead on how fear breeds invention; how a rash act of self-preservation ripples outward and causes lasting harm» [RT]. Основное функциональное назначение данного непарного пунктуационного знака заключается в разграничении частей сложного предложения, каждая из которых обладает значительной распространённостью. Применение разделительного знака способствует адекватному восприятию текста, организуя излагаемые мысли в структурно упорядоченное единство.

В смысловой архитектуре сетевой кинокритики, функционирующей в рамках массово-информационного дискурса, выделяются два основных компонента: иллюстративный, включающий общефактические сведения, информацию о существующих оценках рецензируемого фильма и визуальные дополнения, а также конструктивный, представляющий собой развёрнутый аналитический комментарий рецензента. Данные компоненты выступают в качестве жанрообразующих конститuentов, поскольку структура кинокритики традиционно содержит – нередко в начальной части – как информационный блок (излагающий эксплицитные фактологические данные о рецензируемом объекте), так и аргументативно-оценочный блок (содержащий эксплицитную или имплицитную интерпретационную информацию и демонстрирующий критический анализ материала), причём соотношение между названными блоками может варьироваться.

Таким образом, сетевая киорецензия совмещает в себе и синтезирует авторскую оценку, опирающуюся на систему аргументов, с эмоционально-экспрессивными элементами, отражающими субъективное мнение рецензента, что направлено на достижение максимального перлокутивного эффекта – воздействия на мнение или поведение читателя. Функциональная и стилистическая гибридность данного жанра позволяет квалифицировать киорецензию как особый подтип массово-информационного дискурса.

2.2 Дискурсивная репрезентация виртуальной языковой личности в сетевой киорецензии

Различие между языковой личностью рецензента традиционного (газетного) издательства и сетевого рецензента заключается в большей демократичности последнего, а именно: в большей лингвоперсонологической вариативности используемых языковых единиц.

Виртуальная картина мира киорецензента отражает разноплановые тенденции – персонифицированность и анонимность, орализация, стилизация под разговорную речь и использование особого вокабуляра. Этот симбиоз лишь на первый взгляд является парадоксальным, но согласуется с внутренней логикой киорецензии как субжанра рецензии – выражать субъективное, но в то же время аргументированное мнение, оказывая необходимое воздействие на реципиента. Поэтому язык сетевой киорецензии сочетает в себе признаки устной и письменной речи, для киорецензии в целом присуща письменная форма выражений конструкций и языковых единиц, свойственных устной речи.

Языковой репертуар киорецензента ориентирован на уникальное сочетание стандартизированной публицистической речи с четкой фиксированной структурой аналитического типа текста рецензии и набором шаблонных фраз, с намеренной стилизацией под спонтанные, неподготовленные высказывания. Основной целью «разворачивания» и раскрытия виртуальной личности киорецензента является завоевание лояльности к авторской позиции, что согласуется с основной установкой киорецензии – оказание перлокутивного воздействия.

Нами была подмечена интегральность и взаимообусловленность терминов «языковая личность» и «дискурс», что отражено в текстах сетевой кинокритики. Виртуальная языковая личность кинокритика манифестируется, соотнося себя в первую очередь с жанрово-стилистическими особенностями дискурса сетевой кинокритики, комбинируя языковые маркеры массово-информационного и личностно-ориентированного типов дискурса.

Виртуальная языковая личность кинокритика сопряжена с понятием дискурсивной личности кинокритика, основным дискурсологическим параметром которой является учет реальной или потенциальной интеракции авторского «я» и читательского «ты», что порождает некоторое диалогическое единство. Интеракционный аспект особенно явно проступает в риторических вопросах и в вопросно-ответной форме изложения «*Seasoned queens can also learn new tricks, right?*», «*...move into an apartment that once served as a hub for Epstein's sex trafficking ring – and maybe a portal to hell?*», «*Does the story logically hang together? No*» [RT]. Сама вопросительная форма по своей сути представляет собой мотивацию психологического характера и направляет читателя на сознательный или неосознанный поиск ответа, что можно считать побудительной причиной интерактивного поведения [Галиуллина, 2024].

Более имплицитным и эффективным средством передачи диалогичности в тексте кинокритики являются вставные конструкции, вводимые скобками, посредством чего рецензент как бы реагирует на потенциальные ремарки собеседника: «*This is one of those films that, I suspect, is going to stay with me for life, and I'd best get used to it. As it is, I've already booked our holiday for next year. (Turkey, since you ask.)*», «*the gory scenes are designed for comedic value (think Marvin in the car in Pulp Fiction)*», «*That's in part because the movie clocks in at a little over 90 minutes, which is the perfect length (Be sure to stay partway through the credits – arguably the best sight gag happens then)*» [RT]. Реализация категории диалогичности – прагматическая задача виртуальной личности кинокритика, транслируя необходимый для Интернет-пространства уровень интерактивности адресата и адресанта в формате письменной речи.

Техники самопрезентации, помимо эксплицитного выражения авторского «я» рецензента, являются имплицитными средствами оказания нужного рецензенту воздействия. Основным эксплицитным средством самопрезентации является личное местоимения 1-го лица единственного числа «I» и его падежные формы в сочетании с non-state verbs, или глаголами состояния: «**I fear** it's doomed – it feels like a cross between *Licorice Pizza*, *The Worst Person in the World*, a slap-dash *Eighties gross-out comedy* and *Parasite*. Which is a combo no one asked for», «**I don't want** to oversell “No Hard Feelings.” **I don't want** to undersell it, either», «**I hate** to end this review by quoting a terrible Adam Sandler romcom», «*Paris Memories* made me want to rediscover the city I was born in, and call my loved ones to make sure they're ok», «it's probably my single favorite of the director's films» [RT]. При помощи прямой трансляции авторского «я» рецензент минимизирует затраты языковых средств при максимизации прагматической функции самораскрытия (эксплицитно) и оказания воздействия (имплицитно).

К речевым стратегиям языковой личности кинорецензента помимо самопрезентации относится манипулирование мнением и провоцирование эмоционального отклика у читательской аудитории. Наиболее прямое воздействие на читателя происходит за счет употребления императивов и повелительного наклонения глаголов: «**So let's start** this post off with some 36-year-old whiplash – a kind of “*Hollywood Squares*” squared», «and let's not forget the *Two People In A Restaurant* variant, pioneered by “*My Dinner With Andre*” (1981) and too rarely followed up on.)», «**Believe me**, these are two actors who know how to slice ham, so proceed with caution and maybe a stiff drink – but proceed», «**Not to be missed** for fans of “*Weekend*”» [RT]. Императив является прямым приемом речевой каузации, что по определению нацелено на инициирование определенного действия со стороны читателей (активация определенного действия императивом возможна при наличии как минимум двух участников: адресанта и адресата волеизъявления).

Репрезентация языковой личности кинорецензента в качестве носителя эмоционально-модальной коммуникативной интенции происходит за счет средств художественной выразительности, особенно метафор и эпитетов. Метафора, часто

усиленная эпитетом, обладающая сильным образным потенциалом позволяет рецензенту реализовать прагматическую функцию имплицитного воздействия на читателя: «*It's a breath of fresh air in what has become a **very stale multiplex atmosphere***», «*The scares may be underserved, but the laughs and Blackness commentary make this a **thrilling rollercoaster** of a film*», «*Winocour's film is a **poignant mediation** on personal trauma*», «*It's a **modest film with a heart** very much on its torn sleeve*», «*the filmmaker gently guides Miguel through the **murky waters of his past***», «*surprisingly moving insights that make "No Hard Feelings" just the right kind of **sweet, intoxicating comedy cocktail** to kick off the summer*», «*The movie's trailer has **elicited howls of outrage** in some sex-unfriendly social media circles*», «*The movie is maudlin and pessimistic and features a mildly **sardonic voiceover narration** by Nick Offerman that only serves to distance us from the action*» [RT]. Прагматика средств художественной выразительности заключается в оказании нужного для рецензента коммуникативного эффекта на читателя, а именно создание у последнего определенного образа объекта рецензирования и формирование смысловой интерпретации (с соответствующим эмоциональным откликом), созвучной авторской [Галиуллина, 2024].

Эпитеты, являющиеся эмоционально-оценочными определениями с модальной и смысловой нагрузкой, часто организованные в синонимическом ряде, подчеркивают степень эмоциональной вовлеченности языковой личности рецензента в написанное: «*impending flight back to the UK makes **for lump-in-the-chest suspense***», «*The film also stars Julie Halston, Margaret Cho, and Tim Daly, so it's sure to be a **raucous good time***», «*Irreverent, joyous, sexy, and playful, "Shortbus" is what happens*», «*A **pointless, misguided and totally incomprehensible** waste of time*», «*She's **goofily sexy, poignantly wide-eyed** and retains a beaming, you-can-deny-her-nothing smile*» [RT]. Глаголы и прилагательные, обладающие существенным потенциалом при передаче эмоционально-оценочного компонента, часто усиливаются наречиями меры и степени, а также образа действия, демонстрируя степень эмоциональной вовлеченности рецензента в описываемое и излагаемое им, тем самым оказывая на читателя нужное им воздействие (формируя аналогичное

мнение касательно предмета рецензирования): «*the filmmaker **gently guides** the audience*», «*This is a bizarre, but **occasionally brilliant**, combination of Eighties gross-out comedies and Parasite*», «*No Hard Feelings review: Jennifer Lawrence is back with a bang in this **delightfully weird** comedy*», «*It **amiably alternates** commonplace depictions of introspective intimacy with ostensibly bar-raising, outré set pieces*» [RT]. Качественные наречия фактически содержат оценку определенного действия и признака, что делает их эффективным прагматическим средством воздействия.

Посредством стилизации фрагментов кинорецензии под разговорную речь рецензент снижает «градус» аналитичности и беспристрастности излагаемого, тем самым как бы вводя «человеческий фактор» непосредственно в текст, тем самым сокращая дистанцию между собой и читательской аудиторией: «*It's a love story, **sort of**, and whatever limitations are set by the location are obliterated by the performances*», «*Okay, I'm hooked, and if you are too, register to stream the films for 72 hours starting Saturday night*», «*One might argue that the movie doesn't really need that **sort of** thing, given the confidence and appeal of its lead performers. But again, Hollywood*», «*Winocour's handling can be a bit too on-the-nose in places... But these elements slowly build toward a **gut-punch** of a finale*», «*In return for this service they'll bestow a not-quite brand-new car on the **kinda-sorta** prostitute*», «*The jokes may be dumb, but **dammit**, they're funny and they encompass everything from props to action sequences to performances*» [RT]. То, что виртуальная языковая личность рецензента может «спрятаться» за экраном, предоставляет широкие возможности развертывания экспрессивного потенциала жаргонной лексики, сленгизмов и ресурсов сниженного стиля. Виртуальная личность читателя кинорецензии характеризуется клиповым сознанием не только в силу общей современной тенденции получения и обработки информации, но и особенности восприятия информации в Интернет-пространстве. Соответственно, чем откровеннее и экспрессивнее будет языковое поведение рецензента, тем больший читательских охват получит рецензия.

Виртуальная языковая личность рецензента характеризуется высокой степенью асертивности и безапелляционности ее высказываний. Преподнесение субъективно-оценочных суждений в качестве объективно-истинных

осуществляется за счет предиката в Present Simple: «*Executive produced by “Adam” filmmaker Rhys Ernst, “Death and Bowling” marks a new era in trans masculine storytelling on its own terms*», «*Lensed beautifully and with a compelling cast, the docudrama is an evocative leap forward for trans storytelling*», «*If you don’t see this coming, you don’t know Hollywood*» [RT]. Автор «постулирует» что-то в качестве истинного порядка вещей и непреложного правила (того или иного аспекта фильма).

В целях выражения абсолютной убежденности в истинности высказываемого рецензенты также используют сказуемое в Future Simple: «*If nothing else, “Sanctuary” will fit nicely into the confines of your TV when it comes to VOD. I’ll let you know when that happens*», «*Certain scenes will forever be seared in the memory*», «*You will not go to “No Hard Feelings” for a searing indictment of the way we live today*» [RT]. Постановка предиката в данные времена придает модально-оценочному суждению статус объективного и компетентного мнения, сохраняя при этом достаточную степень эмоциональной вовлеченности для оказания нужного воздействия [Галиуллина, 2024].

Сетевая кинокритика сочетает установку как на субъективность и тенденциозность, так и объективность и беспристрастность. Последнее наиболее ярко проявляется в различных отсылках, аллюзиях и реминисценциях, а также в употреблении книжной лексики и кинематографической терминологии. Виртуальная личность рецензента демонстрирует свою компетентность и непредвзятость посредством инкорпорирования различных «прецедентных текстов», что в случае с текстами кинокритики являются преимущественно отсылки на значимые в киноиндустрии события, фильмы, имена режиссеров, актеров и т.д.

При анализе структуры и особенностей функционирования языковой личности важную роль играет феномен прецедентного текста. Прецедентными являются тексты, «значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношении, имеющие сверхличностный характер, т. е. хорошо известные широкому окружению данной личности, включая ее предшественников

и современников, и такие тексты, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Красных, 2002: 112]. Механизм функционирования прецедентных текстов всесторонне исследуется в работах В.В. Красных [Там же]. Прецедентные тексты являются ценностными в интеллектуальном и эмоциональном отношениях языковыми механизмами, часто воспроизводимыми в коммуникативных актах, обладающие способностью «отсылать» коммуникантов к фоновым знаниям. В дискурсе кинокритики прецедентные тексты функционируют в виде различных реминисценций, представляющие собой ассоциативные стимулы, призванные оживлять сознании носителя языка концепты прецедентных текстов.

Актуализация прецедентных текстов авторами кинокритики придают ей авторитетность и наделяют компетентной отсылочной природой: «*First-timer Matt Savelloni's, er, ambitious screenplay aims to pivot from **John Carpenter-style** under-siege thrills to a weird sort of supernatural-vengeance horror*», «*Not since **John Travolta's Teri in "Battlefield Earth"** have I been presented with a character who punctuates damn near every sentence with a goofy laugh*», «*This wasn't possible, as I was watching the film at home. **Like Richard Gere in "An Officer and a Gentleman,"** I had no place else to go*», «*In some ways, Barbie builds on themes **Gerwig explored in Lady Bird and Little Women.***», «*...Oppenheimer which has little in common with the brooding majesty of his Batman movies or the tricky mindf-kery of films **like Inception or Tenet.** In terms of its stirring solemnity, it's perhaps closest to Dunkirk, while its melding of science and emotion recalls Interstellar*» [RT]. Большинство аллюзий и отсылок осуществляется на фильмы, актеров, режиссеров, на наиболее знаковые названия, имена и фамилии, которые, по авторской задумке, должны «срезонировать» в читательском сознании и вызвать необходимый когнитивно-эмоциональный отклик.

Таким образом, виртуальная языковая личность кинокритика сочетает в себе языковые и стилистические особенности автора традиционного газетного издательства с его тенденцией к беспристрастности, объективности и аналитичности и автора сетевой интернет-рецензии с креном в эмоциональность,

оценочность и субъективность. Эта характерная черта говорит о своеобразной «модернизации» рецензента, его адаптации к реалиям медийного пространства. Виртуальная языковая личность кинорецензента перекликается с понятием дискурсивной личности кинорецензента, основным дискурсологическим параметром которой является учет реальной или потенциальной интеракции авторского «я» и читательского «ты», которое создает диалогическое единство, что способствует эффективному оказанию перлокутивного эффекта на читателя. Цель виртуальной языковой личности автора сетевой кинорецензии в конечном счете сводится к формированию у читателя мнения, вторящего авторскому, посредством богатого арсенала эксплицитных и имплицитных средств

2.3 Отражение личностно-ориентированного типа дискурса в сетевой кинорецензии

Совокупность таких параметров современной медиасреды, как интерактивная и гиперссылочная природа сетевого пространства, цифровой характер коммуникации, возможность реализации как синхронного, так и асинхронного взаимодействия, а также широкий арсенал технических средств самопрезентации информационно-медийной языковой личности, послужила катализатором трансформации аналитических жанров, в том числе интернет-рецензии. Кинорецензия, будучи разновидностью интернет-рецензии, представляет собой вторичный текст, ориентированный на аналитическое осмысление и авторскую рефлексию по поводу продуктов кинематографической индустрии.

Функционирование и развитие многочисленных интернет-порталов, аккумулирующих профессиональные и любительские отзывы на кинофильмы и сериалы, справочные сведения о кинопродукции и новостной контент, стимулирует масштабные процессы рецензирования и массового потребления медиапродуктов. Ведущим ресурсом, генерирующим профессиональную и непрофессиональную англоязычную кинокритику, признаётся сайт-агрегатор Rotten Tomatoes, в структуру которого интегрированы рецензии и обзоры

дипломированных членов различных ассоциаций кинокритиков. Сетевая критика, представленная на данном портале, носит профессиональный характер, создаётся компетентными специалистами, обладающими соответствующей подготовкой и практическим опытом. Однако, несмотря на соблюдение требуемой меры объективности и беспристрастности, сетевая киорецензия насыщена языковыми маркерами персонального дискурса. Цифровая среда благодаря своей интерактивности и массово-коммуникационной природе демократизирует процессы создания и восприятия киорецензий. Профессиональная киокритика в условиях информационной глобализации, динамизма и формирования унифицированного информационного пространства, а также в связи с нивелированием социокультурно обусловленных барьеров входа, утрачивает значительный комплекс традиционных, конвенциональных признаков [Галиуллина, 2022].

Одним из ключевых лексических средств сближения автора с адресатом и создания эффекта интимизации выступает, как уже отмечалось, использование личных местоимений. Категория лица в текстах киорецензий может быть выражена как эксплицитно, так и имплицитно. Эксплицитный план репрезентации категории лица реализуется несколькими способами, среди которых доминируют личные местоимения 1-го и 2-го лица единственного числа (I, you), а также 1-го лица множественного числа (we), что подтверждается примерами: «*comic-book characters do have a way of making surprise comebacks, so I'm wary*»; «*Suffice it to say you'll know from this point whether you buy what La La Land's selling*»; «*Since we don't have the training or knowledge to comprehend the action, from the beginning the movie blunts our senses instead of opening them up – we either go on up Space Mountain, or close our eyes, cover our ears, and check when it's over*»; «*...we see a duo who informs us of our basic instinct toward kindness. We see people who only require the bare-essentials*»; «*We see people who only require the bare-essentials. And in that requirement, we find that we may need even less than we once perceived*» [RT]. В данном контексте дифференциальным признаком грамматической категории лица является её включённость в категорию личности.

Авторское «я», служащее смысловым центром развёртывания персонального дискурса (в его бытийной разновидности), проявляется не только в употреблении личных местоимений, но и в их сочетании с глаголами состояния. Конструкция «I» + глагол состояния (stative verb) выступает средством прямой трансляции авторской оценки рецензируемого фильма, а текст киорецензии, равно как и персональный дискурс в целом, становится «холстом» для реализации авторского оценочного отношения к действительности. Среди глаголов состояния в проанализированном материале преобладают лексемы, обозначающие мыслительную деятельность, что обусловлено аналитической природой жанра киорецензии (особенно сетевой), в рамках которой рецензент предоставляет субъективный анализ кинопроизведения: «**I believe** that, seeing it a second time, admiring it no less, **I found** the experience as oppressive as being banged up on that island in that lighthouse indefinitely myself»; «...and if you wanted to accept the film as only a nationalistic propaganda piece, **I suppose**»; «**I assume** the title *The Best Man* wasn't used because it was already taken»; «By then, **I realized** that it was a great deal of emotional and spiritual uplift»; «More than anything else, I think Damien Chazelle is fascinated by effort – by the passion people have for certain very specific things»; «He leans forward, peers closely and, if **I remember** rightly, makes a tiny gesture of adjustment to a button or a ribbon»; «**I don't doubt** Haneke's sincerity when he claims the personal and compassionate roots of the story»; «**I'm not sure** I've ever seen an actor blurb his own movie, but we're talking about Nicolas Cage here and nothing surprises us anymore» [RT]. Глаголы состояния выражают истинное коммуникативное намерение говорящего, обладают манипулятивным потенциалом, а также играют существенную роль в организации дискурса (структурирует высказывание согласно прагматической цели) [Галиуллина, 2022].

Сочетание местоимения «I» с глаголами состояния выступает также маркером жанровой специфики сетевой киорецензии: функционирование в интернет-среде сближает её с отзывом, в котором личное мнение и субъективные впечатления нередко доминируют над строго аргументированным анализом, характерным для традиционной рецензии.

Достижение эффекта интимизации в персональном дискурсе обеспечивается также средствами экспрессивности. Наложение семантико-стилистической коннотации на денотативное значение языковой единицы выполняет в коммуникативном акте функцию субъективного выражения отношения автора к адресату и содержанию высказывания. Экспрессивная окраска слова обладает двунаправленной ориентацией: на субъекта речи (с учётом его коммуникативных интенций) и на реципиента (с учётом его коммуникативных характеристик). К числу экспрессивных синтаксических конструкций, фиксируемых в текстах сетевой кинокритики, относятся простые предложения со стилистически маркированным порядком слов (инверсия, вынесение второстепенного члена в препозицию); восклицательные и вопросительные предложения; односоставные и номинативные предложения с оценочной семантикой; а также конструкции с парцелляцией, парентезой и эллипсисом. Среди перечисленных средств создания экспрессивности в сетевой кинокритике преобладают односоставные и нераспространённые предложения, а также восклицательные и вопросительные конструкции, что иллюстрируется примерами: *«Look, this film begins with a rolling bone-robot kidnapping a cow and flying away with it like it's some kind of drone made out of an ossuary. And it only gets weirder from there!»*; *«Oh, and did we mention that "The Wicker Man" is a musical? Because it is»*; *«...a member of the crime family his father and uncle belong to but he has no interest in being a part of. Yet»*; *«But what could be done? A severe late work from a master»*; *«Unforgettable hero! The best of the decade. The best in its genre»*; *«You know how it goes. A couple meet. They like one another. An obstacle imposes itself. They may or may not get past it»* [RT].

Стилистически маркированный порядок слов находит выражение в инверсивных конструкциях, при этом непрямой порядок членов предложения служит средством придания высказыванию экспрессивности, что является характерной чертой персонального дискурса: *«At the heart of "The Silence of the Lambs" are the confrontations between Hopkins and Foster»*; *«...in no way would I be spoiling the movie for you, but suffice it to say, if Mr. Peck were not in this film and did not give such a rousing courtroom speech, this movie would have been forgotten long*

ago»; «Not only is there a magnetic kind of skill to which Hitchcock presents us with the apartments' supporting and how their fates are played out against the enclosed backdrop, but the psychology of Jeff becomes parallel, or against, to the audience's» [RT]. Экспрессивные лексические средства придают высказыванию дополнительную аффективность, актуализируя эмоциональную интенцию автора и реализуя воздействующую функцию по отношению к реципиенту.

Под рецензией зарегистрированный пользователь имеет возможность оставить отклик (фидбек) или прокомментировать её; однако, несмотря на наличие данной интерфейсной функции, лишь 10% текстов из исследованного корпуса обнаруживают признаки обратной связи. Сетевая кинокритика как разновидность монологической речи располагает сравнительно ограниченным репертуаром языковых средств реализации диалогического взаимодействия, что может рассматриваться в качестве одного из дискурсивных маркеров личностно-ориентированного типа дискурса. Среди средств достижения диалогичности в сетевой кинокритике доминирует вопросно-ответная форма изложения, репрезентирующая бытовой дискурс и имитирующая диалог между рецензентом и читательской аудиторией. В текстах кинокритик было выделено два контекстуально-семантических типа вопросно-ответной формы изложения:

1. Вопросы, на которые автор дает ответы, полагаясь сугубо на свой опыт и компетенцию: *«But what if I told you that a great deal of the shots in it are symmetrical? You know what you're in for, and it's either going to flatten you with joy, as it did me, or it won't»*; *«Are you ready for a serial killer tale that is not just gory and vicious, but also wickedly funny and slyly sweet? Ready or not, Titane has arrived like a blow to the head, violent, nauseating, and deliriously dizzying»*; *«Is it a cinematic masterpiece? No. Will it restore your faith in the franchise? Maybe yes» [RT];*

2. Вопросы, на которые автор дает ответы, апеллируя к общечеловеческому опыту, архетипическим образам, памяти читателей и к прецедентным феноменам: *«Do you love them so much that you can't bear to be apart from them? Midway through the film a character trots out Plato's theory of halves. The Gods had once torn people in two, the philosopher declared»*; *«What do you do when the person you most resemble is*

someone you don't remember? It's almost existential, this dilemma of never really being able to know the person you're most like»; «How in the world was anyone able to raise money for a film with such a hopeless concept? Well, let's just say that Argo had a powerful backer: the CIA»; «Although this is just a movie, what dad with half a brain takes his 12-year-old out to shoot angry wacked out and ex-human beings? This is child abuse» [RT].

Вопросно-ответная форма изложения представляет особый интерес в силу того, что одновременно выступает маркером как бытового дискурса (имитация диалога рецензента с читательской аудиторией), так и бытийного дискурса (имитация внутреннего диалога рецензента с самим собой, «размышления вслух»), в рамках которого риторические вопросы и условные «ответы» репрезентируют своего рода философские и психологические интроспективные тексты [Карасик, 2002: 114]: *«In the same vein, Argo's suspenseful moments—ringing telephones (will they answer?), surging mobs (will they attack?), and incredulous Iranian officials (will they sniff out a ruse?) – all take place in real narrative time, without Pavlovian slow-motion or obvious foreshadowing music»; «But what are Alma's dreams? That's the perpetual enigma of such stories, and one that Shaw's Pygmalion asked: what does the muse want? One of the subtleties of the film is that we're never quite told; but we sense that, whatever she does want, she's not going to get easily» [RT].* Риторические вопросы и вопросно-ответная форма изложения представляют собой семантически насыщенные высказывания, композиционно-речевая структура которых преимущественно принимает форму рассуждения – вербализованного выражения мыслей и чувств, касающихся различных аспектов анализируемого кинематографического феномена. Вопросно-ответную форму можно квалифицировать как проявление опосредованного бытийного дискурса, предполагающего осознание реципиентом ассоциативно-смысловых связей, непосредственно прилегающих к высказыванию. Эффективное декодирование данного риторического приёма требует от читателя владения широким культурным контекстом и активной интеллектуальной работы по осмыслению рецензии.

Другим способом реализации диалогичности в рамках личностно-ориентированного дискурса выступает использование вставных конструкций, заключаемых в скобки. Посредством подобных фрагментов рецензенты вступают в контакт с читательской аудиторией, эксплицируя свою точку зрения через своего рода «наводящие» вопросы. Они ведут с аудиторией особый диалог, комментируя ремарки или реплики, которые потенциально могли бы возникнуть у читателя, причём такой комментарий подаётся как бы мимоходом, «вскользь». Тем самым имплицитно устанавливается интерактивное общение при активном участии адресата с его спонтанным, «неотрепетированным» набором реакций, что является характерной чертой персонального дискурса: «*I say this as someone who believes that "The Sopranos" is the best drama in the history of television. (I'll allow arguments for "The Wire," "Breaking Bad," whatever. Everyone has their favorites.)*»; «*This is one of those films that, I suspect, is going to stay with me for life, and I'd best get used to it. As it is, I've already booked our holiday for next year. (Turkey, since you ask.)*»; «*This stars Jean-Louis Trintignant and Emmanuelle Riva in two of the most shatteringly good performances you will see for an unspecified time period. (Nope. Still not psychic.)*»; «*...so Sound of Metal is presented with open captions, meaning that in cinema screenings (remember those?) deaf and hearing audiences can experience the film together*» [RT]. В приведённых примерах информация подаётся в качестве сопутствующей ремарки, имитирующей ситуацию коммуникации в режиме реального времени. Вставные конструкции также организуют спонтанный дискурс рецензента, интегрируя его отдельные, подчас разрозненные переживания в единое смысловое целое. Они представляют собой синтаксические средства непрямого, опосредованного воздействия на адресата: рецензент прогнозирует возможные вопросы читателя и оперативно даёт на них ответ.

К числу дискурсивных маркеров персонального дискурса могут быть отнесены высказывания-предположения и высказывания-предложения. Предлагая внести изменения в фильм или советуя, каким образом тот или иной его аспект мог бы быть улучшен, рецензент высказывается с известной долей безапелляционности (с элементами форсирования собственного мнения); напротив, формулируя

предположения относительно возможных корректировок или доработок, он смягчает категоричность тона. В обоих случаях высказывания носят персонцентричный характер и опираются на идиосинкратическое, индивидуальное восприятие предмета рецензирования. Высказывания-предложения и высказывания-предположения несут субъективную модальность, что является одним из отличительных признаков персонального дискурса [Галиуллина, 2022].

Высказывания предположения/предложения манифестируются условными придаточными предложениями и сказуемыми формами в сослагательном наклонении. Основная синтаксическая (сказуемая) модель данного типа сложноподчиненного предложения представлена трояко: *might / could / would + have + Past Participle*: «*If the director had stopped at the two-hour mark, this film would have been a tight, thrilling ride. Unfortunately, it drags on for another forty minutes, and the momentum completely collapses*», «*If the studio had given the cinematographer more freedom, we would have gotten a visual feast*», «*If the leading actor hadn't suffered that injury during production, the fight choreography wouldn't have looked so choppy. It's a shame, because you can see the potential in every frame*», «*If the studio hadn't interfered with the editing, we might have gotten a much darker, bolder vision*», «*If the lead actor hadn't suffered that injury during production, the fight scenes might not have looked so choppy*». «*If the writers had developed the antagonist more thoroughly, the final confrontation could have carried real emotional weight*», «*If they had shot this on actual film instead of digital, the texture could have given it a timeless, classic feel. It looks too clean and clinical*» [RT].

Ранжирование модальных глаголов по степени возрастания безапелляционности таково: *might – would – could*; *might* выражает низкую степень вероятности; *could* почти полную уверенность в истинности авторских умозаключений. Среди условных предложений в нашем корпусе кинорецензий преобладает смешанный тип (72%) по модели: *if + Type 2 (Past Simple) + Type 3 (would have + V3)* (две части условного предложения соотносятся к двум разным временными периодами).

Личные и указательные местоимения в сочетании с модальными словами, глаголами и частицами эксплицируют субъективное отношение к фильму: «**I simply cannot understand** why this film is getting such rave reviews. I must be missing something – or perhaps everyone else is just pretending to like it», «**This must be** the most polarising film of the year. You either love it or you hate it and **I honestly can't decide** which camp I fall into», «**That must have seemed** like a great idea in the writers' room. But on screen, it's just embarrassing», «These are the moments that make this film unforgettable not the big set pieces, but these quiet, intimate exchanges **that shouldn't work** but absolutely do», «That final shot could mean everything or **it could mean** absolutely nothing, and maybe that's exactly the point», «But without a background knowledge of the series, **these could feel** more like caricatures than textured characters», «**it would be** convenient if all the films that showed at the 74th Cannes Film Festival from July 6-17 **could nestle together** into a tidy box labeled “the new post-COVID cinema,” but the generalization won't stick», «**You don't need** to have watched the series to know that this can't end well» [RT]. Дистинктивной характерной чертой модальности как языковой категории является включенность в нее человеческого фактора, а выбор языковых средства ее выражения на семантическом уровне исходят из социально-психологические характеристики личности рецензента.

Такая конструкция экспрессивного синтаксиса, как парцелляция, заключающаяся в целенаправленном членении связного фрагмента текста на несколько интонационно/пунктуационно независимых отрезков, в текстах кинокритики представляет собой ситуационно обусловленные речевые практики, где коммуникативное поведение рецензента функционирует в ситуации бытового, повседневного общения со спонтанной языковой реакцией (в кинокритике наблюдается подражание этому): «So many things could have gone wrong with “The Many Saints of Newark,” the feature-film prequel to “The Sopranos.” Some of them do. Happily, a lot more go right», «The biggest risk was casting Gandolfini's son, Michael. As the young Tony. It's also the biggest payoff», «The best of the lot, though, is Ray Liotta as Dickie's father, Aldo. He is absolutely hysterical. Reprehensible, but hysterical», «Austen works hard. But mediocrity, this movie reminds us, works harder», «That ending.

That ridiculous, nonsensical, utterly infuriating ending. I'm still angry. Three days later. Still angry», «The camera lingers. The music swells. The protagonist opens his mouth. And then – silence. Pure, deafening, devastating silence», «This is not a film about superheroes. Or villains. Or saving the world. This is a film about loneliness. About grief. About the quiet desperation of ordinary people» [RT].

Эмоционально-экспрессивный компонент парцелляции наделяет высказывание оттенком субъективности, характерной для персонального дискурса, а сама парцелляция является приемом акцентирования того фрагмента высказывания, который с авторской точки зрения несет наибольший информативно-оценочный потенциал. Периферийная присоединительная связь, заложенная в парцелляции, имитирует присущее устной разговорной речи вычленение интонационно обозначенных фрагментов.

Стилистическая маркированность разговорно-обиходного стиля речи в текстах кинокритик усилится за счёт включения окказиональных лексем, создаваемых по индивидуально-авторским словообразовательным моделям. Подобные новообразования выполняют функцию лексического средства художественной экспрессии либо служат инструментом языковой игры. В рамках персонального дискурса имплицитно предполагается высокая степень коммуникативной компрессии, когда участники взаимодействия способны воспринимать информацию «с полуслова»; при этом на первый план выходит эмоционально-оценочная и модальная составляющая, фиксирующая субъективное переживание реципиента: «*Despite the one 'Hollywood' line -- 'I don't want to survive -- I want to live' -- there are no stirring **Spartacus-meets-Spielberg** heroics here. And it's no one-man band*»; «*And there is a DIY lip-stitching, performed on himself by the injured Captain, that will put the **heebie-jeebies** into the squeamish*»; «*Trier's episodic portrait of non-committal Norwegian basket case Julie in 12 "chapters" is an instant **turning-30-and-making-a-lot-of-really-bad-life-decisions-in-a-row** classic, one of the crucial genres*»; «*It's perhaps not surprising that this collaboration between Japanese iconoclast Sion Sono and **Coppola-spawned** maverick Nicolas Cage is stone-cold crazy, a post-apocalyptic samurai Western man-on-a-mission movie*»; «*This trip*

*down **moviedom's** Memory Lane seems, for a while, trippier than most»; «Suda's understated but excellent work thaws Yoshii's detachment as the precariousness of his situation sinks in, and Furukawa's turn as the maybe **not-so-angelic** Akiko»; «Kurosawa films the descent into **kill-or-be-killed** mayhem with his typically masterful visual proficiency»; «Whatever lowbrow artistry that ZAZ brought to the genre through **fourth-wall-breaking**, genre parody, and **gag-a-second** silliness»; «Free-flowing "**Days of Heaven**"-esque narration courtesy of Fuller's text is read by Vinter in voiceover» [RT].*

Индивидуальное словообразование, детерминированное субъективно-оценочным составляющим, находит выражение в приведённых случаях через креативные деривационные акты, а возникающие в их результате окказионализмы становятся репрезентантами идиосинкратического восприятия рецензируемого объекта и предмета аналитического рассмотрения.

В отличие от институционального дискурса, персональный дискурс не регламентирует ролевые и речевые стратегии участников, что формирует благоприятную коммуникативную среду для рецензента и позволяет ему занимать активную оценочную позицию. Оценочные модусы, являющиеся доминантными в структуре персонального дискурса, коррелируют с лидерской функцией автора текста и характеризуются такими свойствами, как категоричность, дидактичность и установка на воспитательное воздействие [Тубалова, 2016: 75].

Категоричность в сетевых кинокритиках вербализуется посредством следующих языковых средств:

1. Предикатов в форме Present Simple. Временной дейксис, оформленный настоящим временем, придаёт суждению о кинопроизведении статус безусловной истинности: «**You know** the types: Mum bounces between the bar and the pool never spotted without her modesty sarong and iPad»; «**The chill gets** into you --- **the cold burns and cuts**»; «It gets into your blood»; «**He hurts** you so you'll feel»; «there are images in this film that **burn into your eyes, make you squirm and sink** a little lower in your seat»; «Simply put, you **don't hear** movies like this every day» [RT].

2. Предикатов в форме Future Simple. Временной дейксис, представленный формой будущего времени, привносит в высказывание модус уверенности в

прогнозируемом воздействии фильма: «*But if you fell hard for the style of genre-bending horror of Raw, well, chances are high **you'll fall** for Ducournau's sophomore effort as well*»; «*It's so audacious and so technically accomplished, and arrives here garlanded with so many radiant superlatives, that I'm sure **you'll like** it*» [RT].

3. Императивных утвердительных конструкций (как с отрицанием, так и без него) с предикатами в повелительном наклонении. Данная форма выступает эксплицитным маркером персуазивности: «***Watch La La Land**, it's a modern-day tribute to the golden age of Hollywood*»; «***Don't miss this movie**: there are striking details and images to admire, such as the film's use of the 1.19:1 Movietone ratio, recalling the square framing of early sound movies*»; «***Don't panic**: Logan is a hard-ass, R-rated rager that explodes with action*»; «***Expect** the Oscar nominations, I would think*»; «*If you want to spend some time with a 2021 Nicolas Cage vehicle, **please check** out "Pig"*»; «*As graphic as the sex can be, if you don't want a sometimes bloody lesson in what it takes to get a sheep to adopt an orphaned lamb, **avert** your eyes quickly*» [RT].

4. Декларативных предложений с модальными глаголами и инфинитивными предикативными формами, передающими значения долженствования и необходимости: «*let's just say that you **should expect** the most violent showdowns yet in the series, as well as scenes of wrenching emotion*»; «*It's thrillingly intense, and if you **can see** it in IMAX, you **should***»; «*Yes, it's all too much, but it is also exactly what we **need***»; «*I suppose you **could do** without watching the film since it is over-loaded with superficial ironies*» [RT].

Парадоксальным образом свойственные персональному дискурсу «лидерские позиции» рецензента, проявляющиеся в авторской уверенности в истинности приводимого личного мнения, в широком спектре лексики оценочного модуса, категоричности и безапелляционности оценочных суждений в тексте сетевой кинокритики переходят в противоположность: рецензент имеет тенденцию «прятаться» за модальными конструкциями в значении вероятности. Ср.: «***Ostensibly**, the show is a murder mystery, but really it's a searing exploration of class, wealth, and relationships played out between a mixed bag of painfully familiar*

characters», «***Ironically***, Rachel isn't remotely fussed because she's too preoccupied with the realisation she may have made the biggest mistake of her life by marrying an uptight trust fund baby», «***Regardless***, it's all atmospherically shot by D.P. Julian Amaru Estrada, with some rich lighting hues», «***Arguably*** the most recognisable holidaymaker, this traveller has rolled the dice on a solo trip (possibly after a breakup) and is now busy finding themselves», «It's ***perhaps*** not surprising that this collaboration between Japanese iconoclast Sion Sono and Coppola-spawned maverick Nicolas Cage is stone-cold crazy», «Fans are ***less likely*** to forgive the crude characterisation of some of the younger versions of Sopranos stalwarts: Junior Soprano» [RT]. Эпистемическая (субъективная) модальность с самой вероятности представляет собой текстовую категорию личностно-ориентированного дискурса, разворачивающегося на основе субъективных суждений адресанта коммуникативного сообщения.

Персональный дискурс изобилует средствами разговорной речи, которые органически присущи ему, так как данный функциональный стиль маркирует неформальное общение, характеризующееся обменом субъективными мыслями и эмоциями, обсуждением бытовых тем в неофициальной обстановке и широким использованием разговорно-просторечной лексики [Карасик, 2009: 326]. Ю.М. Скребнев определял разговорную речь через совокупность экстралингвистических условий: неподготовленность и спонтанность акта, его непринуждённость и непосредственное участие говорящих [Скребнев, 1994: 83]. Ключевые характеристики разговорной речи – подчеркнуто субъективный характер и высокая эмоциональность [Старостина, 2020: 180].

В сетевой кинорецензии к языковым средствам трансляции разговорного стиля можно отнести не только имитацию диалогической речи: разговорный стиль проявляется в образности, конкретности, эмоциональности, простоте, а использование иноязычных, книжных слов, абстрактной лексики ограничено. К лексическим средствам разговорного стиля можно отнести лексику с эмоционально-экспрессивной окраской.¹ Разговорный стиль проявляется в сетевой

¹ См. об этом подробнее раздел 3.1.

кинорецензии также в активном употреблении служебных слов и междометий, служащих для цельного, нерасчлененного выражения эмоциональных, волевых и эмоционально-волевых реакций на окружающую действительность: «*Then there was McCabe and Mrs Miller, which did for the western – well, that's it, it did for the western*», «*You couldn't make a cowboy film again, or only one as strange, high, offbeat and aspirational as, ah, Heaven's Gate or Brokeback Mountain*», «*But if you fell hard for the style of genre-bending horror of Raw, well, chances are high you'll fall for Ducournau's sophomore effort as well*», «*There are sporadic bursts of violence – let's just say Hero doesn't emerge from his quest with all parts intact*», «*Oh yes, that and deal with the aftermath of last year's Infinity War*», «*One almost wants to root for Wile, er, Lloyd because at least Chris Evans, in his "white pants and trash 'stache" seems to be having fun playing an over-the-top baddie*», «*In both films, or in any film that uses the lens this way, really, the lens takes away from what's happening in the scene, killing the moment*», «*The movies have taught us that love means never having to say you're sorry. Together taps you on the shoulder and says, Well, yeah, that may be true*» [RT].

Стилизованная разговорная речь как особый вербальный компонент персонального дискурса разворачивается в неофициальной обстановке с низкой степенью подготовленности речи и с высокой степенью спонтанности языковой реакции. Обе эти черты воплощаются в кинорецензии в частом употреблении модальных частиц и эмоциональных междометий.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

В англоязычной сетевой кинорецензии очевидно присутствие черт массово-информационного и личностно-ориентированного типов дискурса. Эмоционально-волевое воздействие адресата на адресанта в сетевой кинорецензии, что является прагматической установкой массово-информационного типа дискурса, происходит за счет выбора рецензентом релевантных с точки зрения аксиологической и социально-культурной значимости тем. В той части сетевых кинорецензий, где идет пересказ сюжета, наблюдается выбор эмоционально и ценностно нагруженных сюжетных линий фильма, а расстановка ценностных ориентиров в текстах кинорецензии происходит прямым или косвенным образом. Прямое постулирование ценностных позиций происходит тезисно: рецензент выражает свою основную мысль со значительной степенью ассертивности. Социально-культурная релевантность может быть представлена как в виде ценностей, так и антиценностей. Косвенная трансляция ценностных/антиценностных концептов происходит двумя способами: риторические вопросы и/или описание релевантных сюжетных линий.

Социальный план дискурса кинорецензии выражен в формировании читательского мнения о киноиндустрии, ее тенденциях, новостях кинопроката /кинопроизводства в целом и отдельно взятых кинокартин. Культурная специфика дискурса кинорецензии связана с формулированием и закреплении в массовом сознании определенных культурных категорий, находящих отражение в кинематографе.

Коммуникативный план реализуется посредством категории интерактивности и диалогичности самой сетевой кинорецензии и технических возможностей: функция комментирования и обратной связи, специализированного сайта о кинематографе. Когнитивно-психологический план дискурса сетевой кинорецензии служит полем развертывания познавательных процессов, показывая, как полуенная и усвоенная информация, изложенная в кинорецензии, влияет на индивидуальную картину мира читателя, его эмоционально-психологический фон.

В структуре сетевой кинорецензии как массово-информационного типа дискурса выделяются два компонента: иллюстративный (общефактуальная информация, сообщение о существующих мнениях о рецензируемом объекте, визуальное дополнение) и конструктивный (развернутая аналитическая оценка объекта рецензентом). Эти компоненты являются конституентами кинорецензии, т.к. структура данного жанра содержит (часто в начале кинорецензии) информационный (содержащий эксплицитную информацию, связанную с изложением фактической стороны рецензируемого материала) и аргументативно-оценочный (содержащий как эксплицитную, так и имплицитную информацию, освещающую интерпретационный аспект и демонстрирующую критический анализ рецензируемого материала) коммуникативные блоки в их различном соотношении.

Главными речевыми стратегиями развертывания личностно-ориентированного типа дискурса в сетевой кинорецензии являются направленные на создание эффекта интимизации и диалогизации. Один из ведущих лексических маркеров сближения автора и адресатов, создания эффекта интимизации – употребление личных местоимений. Категория лица в текстах кинорецензии выражена эксплицитно и имплицитно: эксплицитная сетка категории лица в сетевой кинорецензии представлена личными местоимениями. Авторское «я», которое является осью развертывания персонального дискурса (его бытийного подвида), проявляется не только в употреблении личных местоимений, но и в их сочетании с глаголами состояния. Среди средств реализации диалогичности сетевой кинорецензии преобладает вопросно-ответная форма изложения, репрезентующая бытовой дискурс, имитируя диалог рецензента с читательской аудиторией. Она представлена контекстуально-семантическими типами: 1) вопросы, на которые автор дает ответы, полагаясь на свой опыт и компетенцию; 2) вопросы, на которые автор дает ответы, апеллируя к жизненному опыту, памяти читателей, к прецедентным феноменам.

Персональный дискурс, в отличие от институционального, не задает ограничений на ролевое и речевое поведение, что создает «зону комфорта» для

рецензента с его активной позицией при манипулировании оценочными модусами, являющимися ведущими в персональном дискурсе, которые согласуются с его лидерской позицией, обладая признаками категоричности, дидактичности, «воспитательности». Категоричность в текстах сетевой кинорецензии реализуется употреблением: предикатов в форме Present Simple (временной дейксис, принимающий форму настоящего времени, придает высказыванию модус «безоговорочной истины» о качествах фильма); предикатов в форме Future Simple (временной дейксис, принимающий форму будущего времени, придает высказыванию модус уверенности в произведенном фильмом эффекте); императивных невопросительных предложений с отрицанием и без отрицания с глаголами в форме повелительного наклонения (эксплицитное средство реализации категории персуазивности); повествовательных предложений с модальными глаголами и предикатами с инфинитивом, выражающими модальные значения долженствования, необходимости.

«Лидерские позиции» рецензента, присущие персональному дискурсу, находя воплощение в авторской уверенности в истинности продуцируемого текста, в широком диапазоне лексики оценочного модуса, категоричности и безапелляционности высказываний в тексте сетевой кинорецензии, иногда переходят в свою противоположность: рецензент старается «спрятаться» за модальными конструкциями со значением вероятности.

Персональный дискурс насыщен языковыми средствами разговорной речи. Разговорный стиль речи имманентно присущ персональному типу дискурса; данный функциональный стиль речи является средством трансляции неформального общения, при котором идет обмен мыслями, эмоциями и чувствами, продуцируется информация по бытовым вопросам в неофициальной обстановке. В сетевой кинорецензии к языковым средствам реализации разговорного стиля относится формат диалога. Разговорность кинорецензии проявляется в образности, конкретности, эмоциональности и простоте изложения, а использование иноязычных и книжных слов, абстрактной лексики ограничено.

ГЛАВА 3. ПРАГМАЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ СЕТЕВОЙ КИНОРЕЦЕНЗИИ

3.1. Языковая репрезентация категории оценочности

Прагматическая функция сетевой кинокритики реализуется в первую очередь через использование широкого диапазона лингвистических средств передачи модальности – выражения отношения говорящего/пишущего к связи между содержанием высказывания и действительностью. Это способствует сближению модальности и субъективности как манифестация пристрастной рефлексии, а звеном их связи выступает оценка. В ситуации принятия решения, побуждения к действию, реализации иных коммуникативных функций оценка, точнее оценочные слова, – это инструмент активизации прагматического значения, когда смысл высказывания заключается не в отвлеченной идее, а в ее полезности в решении конкретных задач и отражения прагматического аспекта знаковой ситуации.

Среди отличий сетевой кинокритики от ее профессионального печатного «эквивалента» выделяют не обязательное наличие точности, логичности, научного подхода, глубокого анализа, основанного на достоверных источниках. Качественными отличиями непрофессиональной кинокритики от профессиональной считается также снижение аналитического компонента при сохранении главной функции – оценки.

3.1.1 Лексико-грамматические средства интенсификации оценочного значения

Приписывание эксплицитных оценочных характеристик фильму и его составляющим в сетевой кинокритике в абсолютном большинстве (90% тестов корпуса) осуществляется при помощи следующих лексических средств:

1. Оценочных существительных с положительным / негативным значением, следующими за относительными или качественными

прилагательными: *smash, box-office sensation, cinematic gem, unmissable classic, film rendition, unparalleled viewing, cinematic brilliance, cream of the crop, silver-screen milestone, motion-picture standard, flop, critical blunder, viewing letdown, screen disaster*;

2. Предикатов общей оценки с абстрактно-положительным/или отрицательным значением (It is + N.): *poor, terrible, awful, dreadful, horrendous, ghastly, appalling, cringe-worthy, wooden, overacted, sloppy, choppy, murky, unsatisfactory, dull, flat, lifeless, tedious, embarrassing, excruciating, unbearable excellent, superb, outstanding, exceptional, brilliant, magnificent, terrific, fantastic, fabulous, splendid, perfect, flawless, impeccable, top-notch, first-rate, high-quality, superior, fine, remarkable, phenomenal, extraordinary, marvelous*;

3. Частнооценочных предикатов, демонстрирующих оценку по различным аспектам. Оценочные предикаты психологического типа частной оценки выражены эпитетами, дающими оценку фильму в плане интеллектуального мирозерцания (*brilliant, intelligent, perceptive, insightful, profound, thoughtful, erudite, analytical, logical, sharp, shrewd, discerning, sophisticated, nuanced, compelling, thought-provoking, well-reasoned, articulate, original, visionary*); по степени эмоционально-экспрессивного воздействия на зрителя с его характерной реакцией (*moving, thrilling, uplifting, gripping, haunting, mesmerizing, heartbreaking, exhilarating, spine-tingling, gut-wrenching, heartwarming, breathtaking, intense, enchanting, captivating, stirring, overwhelming, cathartic, unforgettable, soul-stirring*). Эстетический вид частной оценки, когда фильм воспринимается в качестве эстетического объекта маркируют оценочные эпитеты (как положительного, так и отрицательного эстетического воздействия): *beautiful, stunning, gorgeous, breathtaking, elegant, harmonious, atmospheric, vivid, luminous, exquisite, impeccable, refined, painterly, cinematic, immersive, dreamy, majestic, sumptuous, timeless, iconic, ugly, hideous, garish, gaudy, tacky, cheap-looking, messy, chaotic, dull, faded, washed-out, clumsy, amateurish, sloppy, jarring, clashing, discordant, soulless, sterile, forgettable, visually-inept*;

4. Превосходной формой прилагательных (суперлативов) с положительной оценкой: «Nolan's screenplay is **the most tightly constructed** and **the most logically coherent** of his entire career», «The director's use of colour is **the most sophisticated** and **the most symbolically rich** since the heyday of Technicolor», «That car chase sequence is **the most exhilarating** and **the most adrenaline-fueled** action set-piece of the year», «The lead performance is **the most nuanced** and **the most psychologically convincing** portrayal of grief I've ever watched» ; с отрицательной оценкой: «This sequel is **the weakest, the most poorly paced, and the most narratively confused** installment of the trilogy», «The ending felt **the most rushed, the most unsatisfying, and the most contrived** resolution possible», «This is **the most overrated, the most pretentious, and the most self-indulgent** movie of the awards season» [RT].

Распространенное лексическое средство реализации прагматической функции оценки – слова-интенсификаторы (в 75% текстов корпуса), усиливающие/ослабляющие оценочный компонент стоящих за ними лексических единиц. Наиболее частотными грамматическими формами образования интенсификаторов являются:

1. Образованные аффиксальным способом слова-интенсификаторы (префиксальные) с: super-, over-, sub-, sur-, under-. Усиливающее/ослабляющее значение заключено в семантике префиксов: «the particular framing of the 2 leads left me simply annoyed with this film and as such, I was left **underwhelmed**», «The final battle sequence is **supercharged** with visual effects that push the boundaries of modern CGI», «I found it rather **overhyped** and boring», «This movie is bang average and way **overhyped**», «The soundtrack is **superimposed** over the dialogue so seamlessly that you barely notice the transition», «The director's ambition **surpasses** his technical abilities, resulting in a film that tries too hard to be profound», «The visual beauty of the landscape scenes **surmounts** any weakness in the dialogue-heavy middle section», «The screenplay is **overwritten**, with too many monologues that explain rather than show», «Many critics argue that the film is **overrated**, praising its style while ignoring its shallow plot», «The director's signature slow-motion technique is **overused** to the point of becoming a

cliché», «*The final act feels **overstuffed** with subplots that never get proper resolution*» [RT].

2. Слова-интенсификаторы, образованные дефисным написанием/соединением двух основ: *best-directed, must-watch, must-have, must-see, best-rated, well-thought out, Oscar-worthy* [RT].

3. Наречия-интенсификаторы в сочетании с прилагательными/причастиями прошедшего времени: *completely mesmerized, totally spellbound, absolutely entranced, elegantly constructed, superbly organized, exquisitely framed, casually stylish, unforcedly hip, easefully smooth, exquisitely filmed, artfully captured, flawlessly framed, immaculately visualized* [RT].

4. Наречия-интенсификаторы с глаголами (со значением оценки или действия): «*I **purposely chose** to keep most of the storyline under wraps since I'm convinced that the movie works best knowing next to nothing in advance*», «*I **particularly liked** the opening two chapters, which is actually a contradiction, given that one of the film's finest characters is introduced in them*», «*It has **rightly become** a massive staple in pop culture while simultaneously preserving serious rewatchability and a lasting classic status*» [RT].

5. Прилагательные интенсифицирующей семантики: *absolute, outright, pure, true, complete, real, utter, entire, total* с определяемыми существительными, ср.: «*I sat through the entire film in **utter** disbelief at how bad it was*», «*The **entire** audience gasped during that plot twist*», «*That movie was an **absolute** masterpiece of visual storytelling*», «*The sequel was an **outright** disaster, failing on every level*», «*The film's final scene is **pure** cinematic poetry*» [RT].

Отметим аналитическую форму Present/Past Simple (вспомогательный глагол *do/did* + инфинитив) для усиления значения смыслового глагола: «*They **did enjoy** the director's previous work, so they had high hopes for this one*», «*You might not believe me, but I **did enjoy** that cheesy romantic comedy*», «*I **do like** science fiction, but this particular film bored me*», «*But I **do like** the soundtrack – it's the only good thing about the movie*», «*I **do appreciate** the director's bold vision, even if the film wasn't perfect*»,

«*I **did appreciate** the actor's dedication to his role, but she still found the movie boring*» [RT].

Оценочный и эмоциональный компонент также заложен в некоторых глаголах. Прагматика подобных глаголов заключается в реализации функции психологического воздействия на пользователей кино-сайта, а именно, на формирование общего представления о фильме. К таким единицам относятся:

1. Глаголы с семантикой достижения положительного/отрицательного результата: «*this movie at least succeeds in creating the atmosphere of the late 60th*», «*at some point something went badly wrong and I just stopped watching it*», «*it does create the sense of someone's heart-beating near to your ear*», «*every shoot of it will displease each experienced cinema-lover*» [RT].

2. Глаголы с семантикой положительного/отрицательного воздействия: «*Cristopher Nolan's movies will definitely transform your mind, to say the least*»; «*I was exhaustedly blown away while watching it, it took me several hours to come back to reality*», «*it was like tearing up one's chest and take the heart out of it*» [RT];

3. Глаголы со значением осуждения/одобрения: «*I strongly recommend to watch this movie at least once*», «*the outraged viewers criticize this movie for inntolerant attitude toward national minorities*» [RT].

Своеобразие содержания общения участников компьютерной коммуникации определяется комбинацией лексических единиц, относящихся к разным стилям и регистрам, отбираемым в соответствии с прагматическими установками и целями общения в Интернет-сети. Прагматические факторы – личности отправителя/получателя, их намерения, совокупные черты погруженной в особый событийный контекст целевой аудитории – определяют выбор средств достижения высокой степени экспрессивности и стереотипизации для обеспечения желаемого восприятия реципиентом коммуникативной функции, заложенной в сообщении [Галиуллина, 2021].

Перлокутивный эффект также осуществляется употреблением иноязычных заимствований или иностилевых элементов. Так, среди общеизвестных латинских фраз и оборотов чаще отмечены *a priori* (изначально), *ad absurdum* (до абсурда),

status quo (статус-кво), versus (против, или) и др.: «The Godfather is widely considered Francis Ford Coppola's **magnum opus**», «Christopher Nolan's **magnum opus** might be Inception, though some argue for The Dark Knight», «The French New Wave, led by directors like Godard, rebelled against the cinematic **status quo** of the 1960s», «Black Panther disrupted the **status quo** of superhero movies by celebrating African culture», «An **apriori** assumption that sequels are worse didn't stop me from loving The Empire Strikes Back», «Critics approached Mad Max: Fury Road with no **apriori** expectations, and it blew them away», «Parasite isn't a comedy **per se**, yet it has many hilarious scenes», «The ending of Lost in Translation isn't sad **per se**, but it leaves you with a bittersweet feeling», «I loved Pulp Fiction for its witty dialogue and deliberate **non sequiturs**», «The dialogue in David Lynch's Mulholland Drive is filled with strange **non sequiturs** that add to the dreamlike atmosphere», «The Naked Gun into a stealth satire **per se**, it does reflect a strong effort to bring the franchise into the present day rather than recycle old formulas» [RT].

Среди заимствований и иностранных слов преобладают галлицизмы: «Joaquin Phoenix's performance in Joker is an absolute **tour de force** – his physical transformation and unsettling portrayal of a man descending into madness earned him a well-deserved Oscar», «With 1917, Sam Mendes delivered a cinematic **tour de force** by filming the entire war epic in what appears to be one continuous take, immersing the audience in the trenches like never before», «The critical reception of The Irishman **vis-à-vis** Martin Scorsese's earlier gangster epics like Goodfellas and Casino shows that even a master filmmaker cannot escape the weight of his own legacy», «Quentin Tarantino's approach to dialogue **vis-à-vis** his use of pop culture references sets him apart from almost every other modern director working today», «Then there is a massive shootout while Six is handcuffed to a bench, and an exciting, extended chase scene on a tramline that may be the film's **pièce de résistance**», «One of the most enduring **clichés** in horror cinema – "don't go into the basement" – is deliberately mocked and then embraced in The Cabin in the Woods, a film that deconstructs the entire genre», «Like typical urbanites, they detour down the wrong trail and fall into a spooky **crevasse** that seems to have a pulsating life of its own», «Souleymane hopes this combination will be enough to

*allow him to leave the ranks of the **sans papiers**, immigrants without papers, and attempt to make a better life for himself in France», «Michael Bay's films are often criticized for relying on the **cliché** of slow-motion explosions and overly patriotic speeches that sacrifice substance for spectacle» [RT].*

Инкорпорирование иностранных слов в их оригинальном написании задает тексту кинорецензии литературно-художественное оформление. Лексические маркеры литературного стиля – латинизмы и галлицизмы диссонируют с ориентацией кинорецензии на усредненного зрителя и призваны продемонстрировать желание рецензента показать компетентность, эрудицию, подав свое мнение как авторитетное. Прагматическая отмеченность заимствованных и иноязычных лексических единиц в аспекте манипулирования общественным сознанием обусловила их активное употребление в целом в СМИ, а неоднородность, гетерогенность современной информационной эпохи отразились и в речевой культуре кинорецензирования. В информационно-коммуникативном пространстве кинорецензии феномен высокий прагматической эффективности заимствований/иностранных слов обусловлен тем, что незнакомый (малознакомый, нераспространенный) иноязычный термин репрезентативен, то есть более всеобъемлющ и, в этом смысле, более объективен по отношению к объекту внеязыковой действительности (референту).

Для отрицательных кинорецензий характерно частотное использование лексических единиц с семантикой отрицания (помимо глагольных форм с частицей *not* после модальных/вспомогательных глаголов). Отрицательные слова в текстах кинорецензий, если они заключают в себе оценочную смысловую нагрузку, служат средством указания на отсутствие качественной или количественной характеристики, которая является предметом авторской критики. К средствам выражения отрицания относятся:

1. Частица *not* с прилагательным/существительным, прилагательным и существительным: «*Christopher Nolan's Tenet is **not** confusing for the sake of being clever – every twist and reversal serves the film's central theme of time and entropy*», «*The critical failure of Cats (2019) was **not** a surprise to anyone who had seen the*

unsettling trailers and behind-the-scenes footage», «Everything Everywhere All at Once is **not** a gimmick since it's a heartfelt family drama wrapped in a multiverse adventure», «Denis Villeneuve's Dune is **not** a remake of David Lynch's version; it is a faithful, ambitious adaptation that stands entirely on its own», «The Last Jedi is **not** a bad movie, despite what some fans claim and it took bold risks with the Star Wars mythology that many now appreciate in hindsight», «Midsommar is **not** a conventional horror film and **not** a simple breakup story – Ari Aster uses the folk-horror setting to explore grief, gaslighting, and toxic relationships» [RT].

2. Отрицательное слово по с существительным: «There is **no doubt** that The Godfather remains one of the greatest films ever made, influencing generations of filmmakers and actors alike», «Mad Max: Fury Road has **no shortage** of breathtaking action sequences, yet beneath the chaos lies a surprisingly feminist narrative about freedom and survival», «There was **no hesitation** from the audience when Parasite won the Best Picture Oscar – it was a historic moment for international cinema that felt long overdue», «The Social Network has **no interest** in portraying Mark Zuckerberg as a simple hero or villain; instead, it presents a complex, flawed human being driven by ambition and insecurity», «There is **no comparison** between the original Jaws and its countless imitators; Spielberg's masterpiece defined the summer blockbuster and perfected the art of suspense», «The Lighthouse offers **no relief** from its claustrophobic atmosphere when Robert Eggers traps the audience alongside the two characters in a psychological descent into madness», «it was just a bunch of stuff that happened for three hours: **no point, no meaning, no feeling**», «The screenplay is **no improvement** over the first film in terms of character and plot development» [RT].

3. Отрицательные местоимения: «**Nobody** in the film industry anticipated that a low-budget indie movie would outperform the year's most expensive blockbuster at the box office», «The director admitted that **nothing** in the final cut turned out exactly as he had envisioned during the early stages of scriptwriting», «**Neither** the lead actor nor the supporting cast could save the sequel from its painfully predictable plot and wooden dialogue», «I have watched **none** of the Oscar-nominated films this year because the trailers failed to spark even a flicker of interest in me», «The controversial art-house

movie offered **nowhere** for the audience to hide from its unflinching depiction of human cruelty and moral decay», «There is **nothing** more disappointing than sitting through a two-hour thriller only to discover that the mystery dissolves into an absurd, illogical twist», «**None** of the streaming platform's original productions have managed to capture the raw emotional depth of classic 1970s New Hollywood cinema» [RT].

4. Составной союз *neither ... nor*: «The audience left the theater feeling that **neither** the overhyped lead performance **nor** the revolutionary special effects lived up to the months of aggressive marketing campaigns», «**Neither** the breathtaking Icelandic landscapes **nor** the atmospheric drone-driven score were enough to distract me from the painfully sluggish pacing of that three-hour epic», «In my opinion, **neither** the original 1980s cult classic **nor** its long-awaited reboot managed to capture the gritty, rebellious spirit that made the story iconic in the first place», «After sitting through that tedious romantic comedy, I realized that **neither** the charming leads **nor** the picturesque Italian setting were capable of generating even a single genuine spark of chemistry», «**Neither** the meticulous period-accurate costumes **nor** the elaborate hand-built sets could hide the fact that the historical drama suffered from wooden dialogue and anachronistic attitudes» [RT].

5. Отрицательные наречия со значением частоты действий *never*, *hardly*, *scarcely*, *barely* и др.: «I could **scarcely** believe my eyes when the protagonist survived yet another impossible explosion in the third act, completely defying the laws of physics and common sense», «I could **hardly** contain my disappointment when the much-hyped thriller turned out to be a dull, predictable rehash of every cliché from the 1990s.», «I have **never** witnessed a more cringe-worthy dialogue exchange than the one between the two leads in that painfully overrated romantic drama», «The legendary director insisted that he would **never** compromise his artistic integrity by allowing studio executives to recut his film for a broader audience», «The director's experimental editing style was so jarring that I could **hardly** follow the basic timeline of events, let alone appreciate the thematic depth», «The screenplay was so convoluted that I **barely** grasped the central plot twist until the closing credits had already started rolling across the screen», «Despite

its two-hour-and-forty-minute runtime, the epic historical drama **barely** scratches the surface of the complex political intrigue that defined that turbulent era» [RT].

6. Предлог without: «Filmmakers often struggle to create suspense **without** an effective musical score», «Watching a sad drama is never the same **without** a box of tissues nearby», «The sequel was disappointing because it was made **without** the original screenwriter», «I would rather stay home **without** watching a film than go to a cinema with bad acoustics» [RT].

7. Отрицательные префиксы -un-, -in-, -im: «Many critics called the sequel **unwatchable** due to its terrible acting and shaky camera work», «The film received an **unfair** amount of criticism just because it wasn't a typical blockbuster», «The main character was so **unlikeable** that I found myself rooting for the villain instead», «The thriller had an **incoherent** plot that made no sense from beginning to end», «The actor gave an **inadequate** performance, especially compared to his co-stars», «The director's vision was **immature** and lacked the depth of his earlier works», «The sequel was **imperfect**, but it still had enough charm to entertain the fans», «The movie had an **imbalanced** mix of comedy and drama, leaning too heavily on slapstick» [RT].

Прилагательные/причастия с отрицательными приставками, стоящие в форме двойного отрицания, могут произвести обратный эффект. В сочетании прилагательные/причастия с отрицательными приставками из крайне отрицательной оценки переходят в умеренную. На сайте Rotten Tomatoes рецензии с двойным отрицанием чаще обозначены знаком Neutral («нейтральные»): «It's **not impossible** to appreciate Beth de Araújo's Josephine (2026) without knowing her earlier work, but few viewers **don't** find it an **incredible** follow-up to Soft & Quiet (2022)», «You can **never** say that Jane Campion's The Power of the Dog (2022) is **unwatchable** – it remains one of the most celebrated films of the decade», «Sean Baker's Anora is **not** an **imperfect** film by any measure, and **no** critic would call it **unconvincing**» [RT].

Прагматическая функция воздействия на читателя в сетевых кинокритических рецензиях в некоторых случаях достигается путем использования усилительной конструкции at all и интенсифицирующего наречия whatsoever, которые стоят в конце

завершенного смыслового фрагмента, содержащего оценочную семантику. Они усиливают прагматическую составляющую оценочного высказывания, доводя его, согласно интенции рецензента, до крайней степени наличия или отсутствия некоторого качественного компонента: «*I **didn't enjoy Everything Everywhere All at Once** by Daniel Kwan and Daniel Scheinert **at all** – the chaotic storytelling gave me a splitting headache*», «*Jane Campion's **The Power of the Dog** (2022) **wasn't boring at all**, despite its slow pacing*», «*Some critics felt that Ryan Coogler's **Sinners didn't make sense at all** in the third act*», «*Do you think Josh Safdie's **Marty Supreme** (2026) **resembles his earlier work at all?***», «*The sequel to **West Side Story** (2022) by Steven Spielberg had **no connection whatsoever** to the original Broadway musical*», «*Chloé Zhao's **Hamnet** (2026) offers **no simple answers whatsoever** to the questions it raises about grief and creativity*», «*Critics had **no sympathy whatsoever** for the underdeveloped villain in Joachim Trier's **Sentimental Value** (2026)*», «*The film **Don't Worry Darling** by Olivia Wilde generated **no shortage of controversy whatsoever***» [RT]. Интенсифицирующий компонент оценочного суждения здесь в обоих случаях наделяет высказывание свойством пристрастности, категоричности, задавая ему прагматическую направленность.

При создании сетевой киорецензии авторы используют различные речевые стратегии, призванные выразить прагматическую компетенцию рецензента, как цепь решений говорящего касательно выбора речевых действий и языковых средств их выражения. Речевая стратегия входит в план транслирования иллокутивного потенциала типового функционально-семантического поля. Тип речевого поведения определяется стратегией, представленной набором определенных конститuentов, некоторых действий, соотносимых с планом, целями адресанта, условиями их достижения. Выбор речевой стратегии автора связан с общим замыслом конечной цели рецензии.

В ряду стилистически маркированных речевых стратегий, наиболее репрезентативных для жанра сетевой киорецензии, особого рассмотрения заслуживает стратегия оценочности и эмоциональной экспрессии. Будучи непосредственным жанрообразующим регистром анализируемого типа текста,

данная стратегия находит своё выражение преимущественно в активном использовании стилистически окрашенных лексических средств. Стилистический анализ корпуса данного исследования предполагает пристальное исследование субъективных механизмов отбора языковых средств, осуществляемого каждым конкретным рецензентом в соответствии с его индивидуально-авторской манерой письма и прагматической установкой. В числе наиболее употребительных лексических приёмов, обслуживающих экспрессивную функцию в Интернет-рецензиях на кинопроизведения, в порядке убывания их частотности и коммуникативной значимости целесообразно выделить следующие:

1. Оценочные эпитеты: «*Christopher Nolan's Oppenheimer is a **monumental** and **haunting** biopic that transforms the race for the atomic bomb into a **gripping** moral thriller*», «*Greta Gerwig's Barbie is a **riotously entertaining, candy-coloured** feminist fable that cleverly satirises its source material*», «*In Dune: Part Two, Denis Villeneuve delivers a **visually breathtaking** and **ambitious** blockbuster that surpasses its predecessor in scale and emotion*», «*Emerald Fennell's Wuthering Heights (2026), while **visually stunning**, is ultimately a **frustratingly shallow** adaptation that prioritises flashy aesthetics over substance*», «*Ryan Coogler's Sinners (2025) is a **bone-chilling** and **relentless** horror film that masterfully blends genre thrills with a **heartfelt** dramatic core*», «*With The Brutalist (2024), Brady Corbet crafts an **exhausting** yet **monumental** epic about the immigrant experience, anchored by a **towering** performance from Adrien Brody*» [RT].

2. Сравнения: «*Though After We Fell aims for the scintillating eroticism of a lithe young couple risking getting caught with some semi-public hot tub sex, the whole experience is more **akin to taking a lukewarm bath in a swimsuit***»; «*Hardin turns up the bubbles on a hot tub with a suggestive eyebrow waggle. "Oooh, that's nice," coos Tessa, **as if he's just passed her the custard creams***», «*Joaquin Phoenix in Joker laughs **like a wounded animal**, but his sorrow cuts **as deeply as a shattered mirror** reflecting a broken city*», «*In The Batman, Robert Pattinson broods **like a caged raven**, while director Matt Reeves turns Gotham City into a flooded chessboard where every move is a checkmate soaked in rain*», «*Todd Haynes' May December plays **like a psychological thriller***

wrapped in melodrama, with Natalie Portman as a mirror that doesn't reflect—it distorts, and Julianne Moore **resembles the cracked portrait hanging in the background**» [RT].

3. Гиперболы: «In the film «Eight Million Ways to Die», he has the characters constantly shoving and yelling insults at one another, fills the many interludes of inaction with headache-making music and winds things up with as clumsy a burst of bang-bang as you've ever seen. **But by then, you may feel you've died eight million deaths**»; «"Armed Response" **has a hundred times less story** than your average first-person shooter video game»; «Poor Things is so explosively bizarre and visually outlandish that it makes every other surrealist film look like a **black-and-white documentary about paint drying**», «Greta Gerwig's Barbie (2023) packs so much pink into every single frame **that your eyes forget there was ever any other color in the universe before that moment**», «The Northman is so ferociously brutal that every axe swing seems to echo through a thousand years of Viking mythology, **shaking the very foundations of the earth with each blow**» [RT].

4. Лексические повторы: «There was nothing insane about this film or the guy on the island, there was maybe a few minutes of very mild gore, nothing scary, no horror and no craziness... just **dull dull dull**», «Dune: Part Two (2024) is **power over** spice, **power over** planets, **power over** prophecy, and the terrible **power of** choosing who lives and who dies», «The film is about **watching** the sky, **watching** the spectacle, **watching** each other, and **watching** what happens when we refuse to look away from the monstrous truth», «Once Upon a Time in Hollywood shows **Hollywood that** shines, **Hollywood that** fades, **Hollywood that** kills, and **Hollywood that** somehow still remembers how to dream» [RT].

5. Метафоры с оценочной семантикой: «Wherever he goes, he goes unnoticed; like a **ghost meandering through life's morbid boredom of repetitiveness**», «**Emotional rollercoaster** - sometimes, with multiple emotions popping-up at the same time», «A film adapted from a book entitled 'American Prometheus' was not going to be subtle about its inspirations. Christopher Nolan's Oppenheimer offers nothing short of a **mythological retelling of American history as modernism's end**», «Gerwig recasts the proto-human

apes of Kubrick's prehistoric prologue as young girls circa 1959... Enter Barbie **in the role of the bone, a deus ex machina that allows them mastery over tools**», «*Poor Things is a carnival mirror held up to Victorian morals—a grotesque, glorious funhouse that distorts everything we thought we knew about decency*», «*There, a woman's anatomy stands in as a metaphor for the anesthetizing, incestuous atmosphere of the girls' household, lorded over by an authoritarian patriarch, it's cruelly lucid and on point*» [RT].

6. Комическую развернутую метафору: «*A **stunningly amateurish effort**, the feature strives to create a tragedy out of stupidity, hitting every cliché imaginable as it lumbers from scene to scene*»; «*It's all about **injecting a little adrenaline & testosterone into the blood** of the movie which, to this point, has been lacking in both*»; «*this stuck pig of a movie flails limply between bizarre comedy and pallid horror*»; «*The Invite... delivers intelligent dialogue and genuinely funny moments. There's also some serious drama afoot, bolstered by terrific performances, with Wilde herself **the marvelous jewel in the crown***», «*Part of the fake world is the standard office, which can be a fill-in for any company. **Generic talk of sales dominates Neil's workday, with the boss talking about sales for so long that his mouth falls off***» [RT].

7. Антитезу: «*"Bedeviled" ultimately embraces clichs rather the subverting them. Maybe the evil technology's actually **up to date**, but the storytelling's **far too old-fashioned***»; «*Fans of the YA After series should find something amid the tangled mess of plot, daytime-soap acting and inanimate passion – **everyone else should look away***», «*The film doesn't overwhelm – it numbs. Its chaos **doesn't immerse** the viewer; it **keeps them at a distance***», «*It is a film **full of** ideas, but **empty of** momentum – a work that gestures constantly, but rarely lands*», «*This antithesis of these two approaches works quite well here... with the two of them not allowing neither the 'boys will be boys' **comedy** of the present **neither the drama** of the past take completely over the narrative*» [RT].

8. Градацию: «*It is hilarious, it is a lot of fun, and is wildly enjoyable. **Boring, overlong and nonsense***»; «*This movie is **filth, drizzle, swill**... get my point?*», «*it's not just good, it's great!*», «*The first hour is absolutely **boring to death, endless and in the end pointless***»; «*Calling this project Persuasion, proffering an outright adaptation,*

means, at best, running the risk of falling far short of the author's intelligence, **and at worst, suffering the ire of overprotective, mewling Austen-heads**», «Climax, with its **hallucinatory, often horrific images**, its relentless, bass-heavy music and its vertiginous camera movements, assaults the senses and scrambles the brain», «**A masterfully crafted, nearly surgically accurate**, and objective showcase of the current state of Eastern Europe through a Romanian family and its dynamic» [RT].

9. Ирония/сарказм: «If you want a lesson in basic existential philosophy, take a class at your local community college – not in the movie», «keep your high-octane action movie out of my high-concept art film», «Less corny dead wife drama. **We have Solaris for that**», «Austen certainly never wrote anything that hackneyed, but maybe the screenwriters Ron Bass and Alice Victoria Winslow overheard it **being screamed at a recent bachelor party**», «He does everything for the sake of the family, and **it is precisely what he does that causes the family to shatter**», «The 139-minute film is stretched out at times – **Chan-wook and his co-writers cheekily test the patience of viewers as well as their bloodlust**», «Dual is a prime example of a film that was **better off succumbing to a more action-packed fallout, rather than sticking to wit and even slight narcissism**», «The film's trick-mirrors and hasty retractions land glibly, **like a conversation with some chatty barfly who is quick to cover up a faux pas with a 'Hey, I was only joking.'** But here, in the most genial and self-deprecating of ways, the joke's on him, and it's quite a funny one» [RT].

10. Оксюморон: «It's just a chilly trip to the **heart of nothing**»; «the actor understandably incapable of **mustering much intensity for a part of almost stunning emptiness**»; «It is just another entry in the military glorification canon, **offering nothing and quite enough of that**»; «People start dying, friends turn against each other and **the dialogue is almost bad enough to make you keep watching**», «**The silence in Julie Keeps Quiet is deafening** by the end and shows that truth can just be conveyed with actions instead of words», «Mr. Turner is a movie about **a walking oxymoron**: a man-troll who plods through the streets as if he were carrying ten-pound hods on each shoulder; who emits piggish snorts in lieu of normal conversation but ventures to tell a woman who attracts him that her profile puts him in mind of a Greek goddess» [RT].

Лексико-семантические стратегии в текстах кинокритических рецензий – это способ индуцирования желательной семантики, активизации в сознании читателя нужных рецензенту образов и, как следствие, призванных оказать перлокутивный эффект.

3.1.2. Грамматико-синтаксические средства репрезентации категории оценочности

Оценка как неотъемлемая составляющая эвристического процесса выражается на синтаксическом уровне языка. Наряду с лексическими рецензенты прибегают к синтаксическим средствам трансляции субъективной оценки. Механизм формирования оценочного компонента синтаксической конструкции является двунаправленным и взаимозамещающим: частичная или полная десемантизация одного из компонентов конструкции осуществляется за счет переноса оценочной семантики с лексической единицы на структуру в целом.

Самое распространенное синтаксическое средство выражения оценочности в текстах сетевых кинокритических рецензий – побудительное предложение, что обусловлено его базовым прагматическим значением по побуждению к действию. Побудительное предложение относится к адресатным синтаксическим средствам, реализующим категорию диалогизации текста кинокритической рецензии. Употребление конструкций с повелительным наклонением глагола служит для выражения двух авторских интенций, в которых находят выражение следующие коммуникативные задачи:

1. Призыв к просмотру фильма: *«Go to the cinema and check it by yourself», «Love it like I do», «Enjoy every shot of it», «Watch it drunk and/or with friends to have a few laughs», «Seriously, if you have not seen this trilogy, go and see it as soon as possible»;*

2. Рекомендация к воздержанию от просмотра фильма (отрицательная форма глагола в повелительном наклонении образуется при помощи вспомогательного глагола to do и частицы not): *«If you haven't seen anime – don't», «Don't waste your time», «stay away, you're much better without it», «Don't see this movie with high expectations», «It may be about childhood but don't make the mistake of taking your own to see it» [RT].*

В рецензионном дискурсе конструкции с предикатом в форме Future Simple, маркированные модальным потенциалом глагола *will*, выполняют не только репрезентативную (трансляция авторского мнения), а также суггестивную функцию. Их употребление не ограничивается экспликацией субъективной оценочной позиции автора; они служат инструментом целенаправленного формирования у реципиента заданного аксиологического восприятия кинопроизведения. В рамках данной временной модели выделяются две доминирующие коммуникативные интенции: 1) внушение зрителю идеи об исключительности эстетического и эмоционального опыта, который он получит от просмотра фильма; 2) акцентирование безусловной значимости кинокартины для развития киноискусства/киноиндустрии в целом: «*This film will undoubtedly become a cult classic in the years to come*», «*Audiences will be mesmerised by the breathtaking cinematography and haunting score*», «*The director's bold vision will resonate with anyone who loves thought-provoking sci-fi*», «*You will leave the cinema feeling both exhausted and inspired – that is the mark of great storytelling*», «*Despite the star-studded cast, the weak script will not save this film from mediocrity*», «*Casual viewers won't appreciate the slow-burn pacing, but arthouse fans will adore it*», «*You won't find any groundbreaking twists here, just predictable genre clichés*», «*This messy plot will not satisfy anyone looking for logical coherence*» [RT]. Примечательно, что в данных контекстах форма Future Simple демонстрирует синкретизм темпоральной и модальной семантики: категория будущности утрачивает исключительно хронологическую референцию и обретает ярко выраженный модальный регистр. Детерминирующим фактором здесь выступает прагматическая установка адресанта – именно его интенциональность и стратегический замысел предопределяют презентацию гипотетического или прогнозируемого события как онтологической данности, не подлежащей сомнению.

Конструкции с предикатом в форме Present Perfect представляют собой один из распространённых способов аксиологической маркировки высказывания в сетевой кинокритике, что обусловлено их функциональной спецификой – проекцией прошлого события на актуальный план настоящего. Данная временная

форма позволяет рецензенту представить просмотренный фильм как уникальный, не имеющий аналогов опыт, будь то с положительной или отрицательной коннотацией. Интенсификация эмоционально-оценочного модуса достигается посредством адвербиальных единиц с семантикой кратности и частотности *ever / never*, регулярно фиксируемых в корпусе кинокритических рецензий: «*This is one of the most beautifully crafted and haunting films that I have ever seen*», «*Mulholland Dr. is one of the greatest films I have ever seen*», «*To date I've seen 25 nitrate feature films... But of all the nitrate films that I've seen on the screen my favorite nitrate experience without a doubt would be Portrait of Jennie*», «*I think this is the first movie that I have ever watched three times in a row*», «*I have never seen Rachel Sennott perform before, but I thought she was terrific in this*», «*I've never seen any Carl Theodor Dreyer – not The Passion of Joan of Arc, not Ordet, nada – which somehow seemed particularly egregious*», «*The subject for #700 has already been decided, and it is a film that, when audiences saw it first the first time, never saw anything like it before*» [RT]. В основе концептуализации качественно-темпоральных характеристик глагольной формы Present Perfect лежит дейктический компонент: путем указания на определённый временной отрезок рецензент эксплицирует собственную оценочную позицию. При этом акцентируется та часть темпорального континуума объективной действительности, которая сохраняет значимость для текущего момента, причем данная временная проекция насыщается прагматическим содержанием – обширным репертуаром имплицитных смыслов, вкладываемых автором. Прагматический потенциал языковой репрезентации времени реализуется в трансляции модально-оценочных значений, репрезентирующих фрагмент реальности сквозь призму речевых практик критика [Галиуллина, 2021].

Вопросно-ответная форма изложения представляет собой продуктивный стратегический приём конструирования текста кинокритической рецензии, при котором нарратив разворачивается через постановку риторических вопросов и последующее автоответное комментирование самим автором. Данный приём выполняет двойную функцию: с одной стороны, он служит инструментом фокализации читательского восприятия, направляя внимание на концептуально

значимые аспекты фильма; с другой – придаёт рецензии ярко выраженный диалогический характер, что является характерным проявлением гибридизации письменной и устной коммуникативных форм, свойственной жанровой природе Интернет-рецензии. В качестве иллюстрации приведём следующие фрагменты: *«Does any film truly need a remake, or is it merely a safe bet for studios afraid of original ideas? The answer, as this latest rehash proves, is painfully obvious: some classics are best left untouched, and this soulless copy only reminds us of what we've lost»*, *«Was it really necessary to stretch this simple premise to nearly three hours? Anyone who has sat through the sluggish middle act will surely agree: a good editor might have been this film's true unsung hero»*, *«Is it fair to demand intellectual depth from a summer blockbuster, or should we simply embrace it for what it is – a noisy, expensive escape from reality? The box office numbers suggest most viewers have already made their choice, and thoughtful criticism feels almost irrelevant in the face of such commercial success»*, *«Did anyone honestly not see that twist coming from the very first scene? The director's heavy-handed foreshadowing turns what should have been a shocking revelation into a predictable punchline, and the film never quite recovers from its own self-importance»*, *«Then there was the discourse about Elliot Page being in the film. Because his presence says... something? You ignorant idiots know trans communities have existed on planet Earth for eons, right? Trans people predate bigots. Look it up in a history book»* [RT]. Указанная структура обнаруживает типологическое сходство с устной беседой, выступающей функциональным аналогом сетевой рецензии; при этом межжанровая гибридизация способствует сокращению коммуникативной дистанции между адресантом и адресатом, интенсифицируя диалогичность и вовлечённость реципиента в оценочный процесс.

Назывное предложение как тип односоставного предложения с подлежащим – существительным в именительном падеже или словосочетанием, включающим эту форму в сочетании с восклицательными частицами *such a*, *what a*, *how* часто приобретает в текстах кинокритики эмоционально-оценочную окраску: *«How terrifying!»*; *«No soul. No moral. No thrill. No point ...»*, *«What a great film!»*, *«Plain awful. A pathetic attempt at horror. A waste of time»*, *«What a terrific adaptation»*, *«What*

a masterpiece!», «What a brilliant performance by the lead actor!», «What an incredible plot twist», «Such a boring sequel», «Such a visually stunning movie!», «Such a waste of two hours of my life» [RT]. Так как назывное предложение не содержит сказуемого, оно создает своего рода семантический вакуум, при котором читатель должен сам достроить смысловые связи, что можно отнести к прагматико-коммуникативному и манипулятивному приемам. Наибольшую модальность содержат оценочно-бытийные назывные предложения, которые представляют собой разновидность номинативных предложений и содержат эмоциональную качественную характеристику предмета речи. Причем оценка может быть как мелиторативной (положительной), так и пейоративной (отрицательной).

Сложносочиненное предложение, где зависимое предложение выражено придаточным противопоставления, а связь между главным и зависимым предложением маркирована противительными союзами *yet, still, although, but, however* и т.д., тоже может нести коммуникативную функцию оценочности.

В текстах сетевой кинокритики встретились следующие случаи противопоставления оценочных высказываний.

1. Главное предложение содержит в себе положительную оценочность, а зависимое предложение – негативную: *«Every actor in the movie played his or her part exceptionally well (especially Bening and Birch), but the story was pointless», «I think that this film had something to say before the emergence of alternative teaching styles, but it just seems incredibly outdated now».*

2. Главное предложение содержит в себе негативную оценку, а зависимое предложение – положительную: *«it was the most unsatisfying ending I could have imagined this film to present, still I found the final twist of the film to make sense», «it is not perfect, but nevertheless had some good ideas, good special effects, moments of terror and great actors» [RT].*

Эти случаи противительных оценочных суждений представляют собой конструкции с противительно-возмездительной семантикой: в главной и зависимой частях речь ведется об одном и том же предмете/ явлении, но зависимая часть содержит отличный от главной оценочный компонент. Функция оценочности

реализуется посредством приема контраста: в противопоставлении положительных и негативных, по мнению автора, аспектов фильма. Смысловое ударение всегда приходится на вторую часть предложения, а первая часть нивелирует общую негативность оценки или дает умеренно негативную критику при общей позитивности высказывания.

Среди основных синтаксических средств выразительности в нашем корпусе текстов сетевых кинокритик отметим:

1. Синтаксический параллелизм (несколько предложений со сходным синтаксическим строением: «*Even though there are some who hates it can't look away. Even though it betrays their personal take on the books, there is magic on the screen that keeps them coming*»; «*All the elements of the LOTR films are here: the beautiful photography, set designs, costumes, scenery, special effects. All amazing, all brilliant, all Oscar-worthy*», «*He frames the silence like a threat, he frames the whisper like a scream, he frames the glance like a confession*», «*This sequel isn't a tribute to the original; this sequel is a robbery of the original*», «*Not the tension of a thriller, but the boredom of a lecture*», «*A haunting score, a haunting performance, a haunting silence in the final frame*», «*A great movie doesn't tell you what to think; a great movie shows you how to feel*», «*Expensive it looks, empty it feels, forgotten it will be*» [RT].

2. Риторические восклицания: «*10 out of 10!*», «*Though obviously CGI, there was so much emotion in this character that I couldn't help believe he was real!*», «*Some of the most diverse, enjoyable character-driven drama out there!*», «*Not to mention that pretty much everyone in the movie is a total stud!*», «*And the story is ridiculous! SPOILER ALERT! There's a drug shortage in New York! A drug shortage! How on Earth could there ever be a drug shortage in New York!*» [RT].

3. Риторические вопросы: «*Who wouldn't be moved by such a powerful performance?*», «*Isn't it incredible how the director builds tension with just a single glance?*», «*What were the producers even thinking when they greenlit this project?*», «*Isn't this just the same plot we've seen a hundred times before?*», «*Who needs character development when you have a cool superhero suit?*», «*Isn't cinema, at its core, just the art of making us feel less alone?*», «*What makes a film truly great – its story, its visuals,*

or its soul?», «After all these years, hasn't this classic only become more relevant?», «Can you honestly say you weren't on the edge of your seat during the climax?», «Doesn't that final shot just stay with you long after the credits roll?», «In the meantime, the man himself searches his memories for war, his men, his wife, and his son. Why does Odysseus need to remember his life before he arrived on this mysterious beachy island? And who is Calypso (Charlize Theron), the woman who's encouraging his remembrances?» [RT].

4. Апозиопеза (умолчание, намеренный обрыв высказывания, предполагающий, что читатель догадается о невысказанном): «but the ending itself ... well, I don't want to spoil it», «Lloyd is so-so, while Duval ... well, let's just say you'll spend most of the movie hoping she gets brutally murdered at the end», «I thought it was just a regular horror movie, but when she opened that door...», «The villain's face, the blood on his hands, the look in his eyes – I still can't...», «When the hero finally returned home after all those years... I can't even...», «The director's vision, the raw emotion, the sheer brilliance of it all...», «Don't get too attached to the main character. In this film, anyone can die, and by the third act...», «Oh, and the sequel? Let's just say I have no words...», «The critics called it "a masterpiece of modern cinema." Sure, and I'm...», «She gave the performance of a lifetime, and they didn't even nominate her for an Oscar. That's just...» [RT].

5. Асиндетон: «It is no doubt intended to be full of hidden significance, the grotesque manner in which characters speak, move, dress, live, have sex, commit crime, laugh, cry», «The chase begins: tyres screech, engines roar, hearts pound, lives hang by a thread», «I left the cinema speechless, breathless, tearful, changed», «I wanted depth – I got clichés. I wanted originality – I got repetition. I wanted art – I got noise», «The trailer promised action, drama, romance, depth. The movie delivered noise, boredom, confusion, regret», «A great film stays with you: haunts you, challenges you, comforts you, changes you», «Wide shots, close-ups, slow motion, freeze frames – pure poetry» [RT].

6. Полисиндетон: «Very simply put, and this movie is sick, twisted, hateful, disgusting, and people love it, and there is even no point to comment on it», «Every time I watch this film I see something else, and I notice something else, and I feel something

else, and I wonder something else», «The hero faced fire and water and earth and sky and his own deepest fears», «The score swells and the colours deepen and the camera holds and the audience forgets to breathe», «For this is cinema: the art and the craft and the magic and the madness of dreaming in the dark», «The film promised depth and delivered clichés. It promised originality and delivered repetition. It promised art and delivered noise», «The director thought he was making art, and the critics thought they were praising art, and the audience thought they were watching art, but it was just a commercial» [RT].

Все отмеченные случаи употребления экспрессивно и стилистически маркированной лексики имеют прагматическую направленность. Важно установить взаимосвязь между семантико-стилистическими характеристиками исконно-оценочной и контекстуально-оценочной лексики и их коммуникативно-прагматической направленностью.

На синтаксическом уровне оценочная семантика в текстах сетевых кинокритических рецензий реализуется также через конструкции Third Conditional и Mixed Conditionals. Данные структуры выполняют двойную прагматическую функцию: во-первых, они акцентируют внимание реципиента на значимых, с точки зрения автора, элементах фильма, отсутствие которых, вероятно, повысило бы его художественную ценность; во-вторых, они указывают на потенциальные нарративные или драматургические добавления, которыми можно было бы улучшить конечный кинопродукт. Преобладание именно третьего типа условных предложений объясняется его способностью репрезентировать ирреалис в прошлом – ситуацию, которая уже состоялась и не подлежит коррекции. Тем самым автор рецензии актуализирует гипотетическую модальность, выражая сожаление по поводу нереализованных возможностей либо критическую рефлексию относительно состоявшихся решений. В рамках этих конструкций, помимо доминирующего модального глагола *would*, регулярно фиксируются также *could* и *might*, что расширяет спектр оценочных оттенков – от потенциальной возможности до предположительной допустимости:

1. would + have + Past Participle: «*The pacing wouldn't have been a problem if the story were better, but I felt that it just meandered through a lot of scenes and recollections that were unnecessary*», «*If it weren't for the party scene, I wouldn't have believed that Kubrick and Diane Johnson had read anything in the book besides the blurb on the dust jacket*».

2. could + have + Past Participle: «*I genuinely think it could have been a lot better if there was more focus and direction, but this is very clearly a picture Tarantino wanted to make on his own terms*», «*If the plot held more promises, a film about a deranged serial killer basing his elaborate murders around the seven deadly sins could have been really interesting and really memorable*».

3. might + have + Past Participle: «*This movie might have been pretty good, if there weren't that many extraneous scenes floating around*», «*If it was banned, it might have deprived us of a classic Hollywood movie that oozes class as well as blood!*» [RT].

В текстах кинокритики условные предложения выступают в качестве перформатива: они транслируют директивный импульс, облеченный в форму рекомендации или экспертного совета, при этом избегая прямой императивности. Доминирование третьего типа условных предложений в данном дискурсе не случайно – оно обусловлено его фундаментальным свойством: условие здесь конструируется как контрфактическое, то есть отсылающее к нереализованной альтернативе в прошлом. Подобная временная конфигурация выполняет двойную семантическую работу. С одной стороны, она фиксирует гипотетическую возможность, утраченную в ретроспективе. С другой – служит имплицитным индикатором неудовлетворительного положения дел в актуальной реальности, поскольку именно несостоявшееся событие маркируется как желательное. Парадоксальным образом, чем категоричнее сожаление о прошлом, тем отчетливее негативная оценка настоящего, однако сама эта оценка не получает прямого вербального выражения. Ключевая особенность рассматриваемого приема – его способность дозировать критический пафос высказывания. Глагольные формы, маркирующие ирреальность, действуют как семантический буфер: они понижают иллокутивную категоричность высказывания, переводя потенциальный упрек в

разряд умозрительных рассуждений. Благодаря этому негативная оценочность утрачивает свою категоричность и обретает характер взвешенного суждения, а не безапелляционного вердикта.

Помимо условных придаточных предложений, в корпусе сетевых рецензий (в 25% проанализированных текстов) зафиксированы обороты *If only* и *I wish*, призванные передать разочарование и выразить гипотетическое намерение изменить те или иные аспекты фильма. Иллюстративный материал демонстрирует широкий спектр их функционирования: «**I wish** *I didn't have to choose between watching the new Marvel movie and the indie film tonight*», «**If only** *the trailers didn't spoil all the best plot twists before the premiere*», «**I wish** *the movie theatre near my house showed more classic black-and-white films*», «**I wish** *the sound mixing in this action movie weren't so loud that I can't hear the dialogue*», «**I wish** *I had read the book before watching the film adaptation*», «**If only** *the director hadn't changed the original ending of the story*», «**If only** *they had cast a different actor as the main villain*», «**I wish** *the studio would stop making unnecessary sequels to great movies*», «**I wish** *the subtitles would match what the actors are actually saying*» [RT]. Присутствие предиката *to wish* – лексической единицы, традиционно ассоциируемой с художественной прозой и эссеистикой, – служит убедительным доказательством стилистической гетерогенности сетевой кинокритики. На публицистическую основу здесь наслаиваются элементы литературно-книжного регистра, что приводит к размыванию жанровых канонов и формированию гибридных форм, в которых критический анализ сосуществует с субъективной оценкой. Обороты *If only* и *I wish* демонстрируют высокую степень коммуникативной идентичности и в большинстве контекстов выступают как взаимозаменяемые. Однако их коммуникативный вес не идентичен: первый из них несет заметный эмоциональный заряд, усиливая драматизм высказывания, тогда как второй воспринимается как более сдержанный и аналитичный, что позволяет автору сохранять дистанцию между субъективным переживанием и объективным анализом.

В текстах кинокритических рецензий отчётливо проявляется феномен синтаксической редукции, при котором полнота синтаксической структуры и передаваемое содержание реконструируются адресатом на основе ситуативного контекста и фоновых знаний. Элиминация отдельных вербальных элементов в текстах кинокритических рецензий не нарушает целостности семантико-синтаксических отношений, заложенных в глубинных структурах текста, о чём свидетельствуют следующие примеры: «*The special effects would have looked stunning*», «*The dialogues could have sounded more natural*», «*The chemistry between the leads would have been more convincing*», «*Would have done better with filming a documentary*», «*Might have won an award*», «*The sequel would be a guaranteed success*», «*Would have worked perfectly as a short film*», «*The movie would have been a box-office hit*» [RT]. В данных фрагментах эллипсис условной части правомерно трактовать как реализацию коммуникативной имплицатуры: опущенное звено восстанавливается читателем благодаря обращению к общему контекстуальному полю и пресуппозициональному фону. Опираясь исключительно на главную часть сложноподчинённой конструкции при отсутствии эксплицитно выраженного условной, реципиент оказывается вовлечённым в активный процесс смыслового восполнения, что усиливает его эмоциональное восприятие и одновременно придаёт высказыванию отчётливую прагматическую заряженность. Учитывая жанровую специфику сетевой кинокритической рецензии – ослабленный канон в отношении строгой синтаксической оформленности, – в подобных текстах закономерно наблюдается склонность к сокращению придаточных условных конструкций (рассчитывая на их контекстуальную восстанавливаемость), что согласуется с общей стратегией языковой экономии, характерной для публицистического стиля и особенно активно реализуемой в современной критической практике.

Интенсифицирующую оценочную функцию в сетевой кинокритической рецензии выполняет порядок слов в предложении. Так, инверсия как стилистический синтаксический прием часто служит для передачи оценки и расстановки смысловых акцентов:

1. Смещение подлежащего и сказуемого в конец предложения, постановка дополнения в его начало способствует его выделению/смысловому усилению: «**At the heart of the movie** sat a brilliant performance», «**In its editing** resides the true genius of the film», «**At the centre of this cinematic labyrinth** stands a performance of rare intensity», «**In the director's earlier work** lay the seeds of this ambitious project», «**Alongside the breathtaking visuals** runs a narrative thread that never quite holds together», «**Out of the chaos of the first act** emerges a surprisingly coherent moral vision», «**Into the crowded landscape of superhero franchises** steps a film that defies every convention», «**On the strength of its opening sequence alone** rests the entire film's reputation», «**Beneath the glossy surface of this summer blockbuster** lurks a surprisingly dark commentary on fame»;

2. Перестановка сказуемого или части составного сказуемого во фронтальную позицию: «**Really serious are** digressions of this screen adaptation», «**Poor unsatisfactory sequels are** all which come after this splendid one», «**Particularly noteworthy are** the performances of the supporting cast», «**Far more problematic is** the screenplay's third act», «**Equally impressive are** the visual effects», «**Most striking of all was** the final twist»;

3. Смещение отрицательной адвербиальных фраз *under no circumstances / on no account / in no way* во фронтальную позицию: «**in no way** will this movie let you down», «**on no account** can this movie disturb your sense of beauty», «**under no circumstances** are you to miss a chance to put your personal take on this cinematic masterpiece», «**Under no circumstances** should the director compromise his vision», «**On no account** should you judge this film by its trailer», «**In no way** can the critics' negative reviews detract from the film's artistic merit»;

4. Смещение адвербиальной фразы, начинающейся с *only, not only* во фронтальную позицию: «**Not only** is it the middle child, but the very structure of the book makes it hard to craft a linear story with all the plot lines intact and interesting», «**Only** on very rare occasion does this occur in cinema», «**Not only** does REAR WINDOW (RW) have Alfred Hitchcock's trademark wit, suspense, and romance (with a touch of friction) in spades, but it's one of his most well-crafted, cleverly-staged movies», «**Not**

only is there a magnetic kind of skill to which Hitchcock presents us with the apartments' supporting and how their fates are played out against the enclosed backdrop, but the psychology of Jeff becomes parallel, or against, to the audience's», «**Not only** is it a Kubrick (2001 and Clockwork Orange) Movie, but it's also one of Jack Nichol森's best leading role's I've seen yet»;

5. Постановка отрицательных наречий *never, little, rarely, seldom* во фронтальную позицию: «**Little** did he know (dispite a nightmarish shoot), that his galactic space opera would literally change the way people lived, worked, played and thought», «never have I seen such a boring movie», «**Little** did I realize how well-received this film would be and how it propelled Anthony Hopkins to super-stardom», «**Never** before has a sequel surpassed its original so decisively», «**Never** had we witnessed such raw emotion on screen», «**Seldom** does the sequel match the original in terms of emotional impact», «**Rarely** does a director achieve such a perfect balance of style and substance», «**Never** had we witnessed such raw emotion on screen»;

6. Постановка адвербиальных фраз *not once / not for a moment / not in any way* во фронтальную позицию: «**Not once** does the pacing falter throughout the entire runtime», «**Not for a moment** did the lead actor slip out of character», «**Not in any way** has the director compromised his artistic integrity», «**Not once** did I doubt the film's brilliance»;

7. Употребление конструкций *scarcely... when... / hardly... when... / barely... when... / no sooner... than...*: «**No sooner** had the credits rolled than the audience erupted in applause», «**No sooner** had the director finished the film than he began planning the sequel», «**Scarcely** had the film begun when the tension became unbearable», «**Hardly** had I settled into my seat when the opening scene exploded onto the screen», «**Barely** had the character spoken a line when the audience fell silent» [RT].

Инверсированный порядок слов выполняет комплексную коммуникативную и прагматическую функцию: отклонение от прямого порядка следования членов предложения актуализирует отдельные компоненты высказывания, позволяя автору рецензии сместить фокус логического ударения на наиболее значимый в эмоционально-экспрессивном отношении фрагмент. Прагматический

потенциал инверсированных конструкций ориентирован на достижение перлокутивного эффекта – формирование эмоциональной вовлечённости адресата в процесс восприятия кинокритики.

Наряду с инверсией существенной модально-оценочной нагрузкой в дискурсе кинокритики наделяются вводные слова и вставные конструкции. Данные элементы выполняют функцию квалификации высказывания по ряду параметров: они фиксируют степень достоверности сообщаемого, транслируют эмоционально-оценочное отношение автора и указывают на источник информации [Виноградов, 1989: 102]. Объединяющим звеном для этих разнородных компонентов выступает модусная категория, репрезентирующая отношение продуцента к пропозициональному содержанию собственного высказывания. Посредством вводных единиц рецензент эксплицирует своё эмоционально-волевое отношение к предмету речи.

Классификационное членение вводных конструкций основывается на дифференциации их структурной сложности: в зависимости от состава выделяются вводные слова, вводные словосочетания и вводные предложения. Семантическая специфика вводных компонентов в текстах кинокритик определяется их способностью транслировать субъективно-модальные значения, что составляет их отличительный признак в данной жанровой разновидности. Структурная и семантическая автономия вводных единиц проявляется в двух аспектах: во-первых, в свободе позиционного варьирования (инициальная, медиальная или финальная локализация в пределах предложения); во-вторых, в свободе включения и элиминации из состава коммуникативной единицы без существенного ущерба для её синтаксической организации. Указанные свойства позволяют трактовать данные элементы не как проявление объективной, грамматически обусловленной вводности, а как маркеры субъективной модальности, функционирующие на прагматическом уровне текста.

Вводные компоненты являются ещё одним синтаксическим средством выражения субъективной оценки в сетевой кинокритике, выступая ярким субъективным маркером, отражающим позицию рецензента, его эмоциональный

настрой и одновременно воздействующим на сознание/эмоции адресата. В текстах корпуса кинокритических отзывов отметим типичные группы вводных компонентов.

1. Указывающие на степень достоверности сообщения, оценивающие содержание сообщения как бесспорное: «**Needless to say**, “Brand New Day” is a messy but largely successful attempt at remembering what makes Spider-Man special: that his greatest battle isn’t about villains, but the balance between his humanity and his job as a superhuman, «**Without giving away too much**, Backrooms, A24’s trending horror film built on a classic piece of internet phenomena, has officially become the buzzy studio’s highest-grossing movie, domestically, of all time», «**it goes without saying**, Nolan is more a cinematic wizard than a mere filmmaker. He’s creating a consistently mesmerizing moviegoing experience. You get caught up in his view of the ancient world so completely you leave the theater feeling like you just went to war», «**Suffice to say**, Both Backrooms and the other much-discussed film right now, Obsession, are evidence of the success Hollywood has found in relying on YouTube-grown talent to craft today’s most popular horror films», «**Apparently**, Director Destin Daniel Cretton’s last Marvel movie, “Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings,” featured some of the best action choreography in these films, and he brings that magic here», «**Admittedly**, Given the director’s preference for minimizing reliance on computer effects, the physical scale of the production was immense», «**Undoubtedly**, The dramatic conflict is whether its characters will succeed in bringing the truth to the public or if the shadowy forces that have obscured these facts will win out» [RT].

2. Выражающие эмоциональную оценку сообщения: «**Unfortunately**, Nyong’o was barely in the film for five minutes, even though she was playing both Helen and her twin, Clytemnestra», «**Unfortunately**, Classic romantic comedies might have convinced many viewers that these kinds of problems are relegated specifically to heterosexual culture», «**Luckily**, “The Invite” skilfully dissolves a complaint that has plagued the romantic comedy genre for years», «**Hopefully**, “The Invite” beautifully conveys that, no matter how open we might be – or, crucially, believe we might be – there will be barriers that arise, ones that must be dealt with instead of hidden behind», «**Fortunately**, Barker’s movie is packed with familiar beats about obsessed women stalking men, and just as

riddled with their stale narrative pitfalls, with one or two novel ideas peppered into the mix to freshen up the clichés», «**Frankly speaking**, watching the film feels like peeking through an open apartment window, witnessing two couples' strange encounter and wondering if they'll ever take their clothes off», «**Fortunately**, screenwriters Chris McKenna and Erik Sommers, who've written the past three Spidey films, do a lot of work to lift the burden of familiarity from the audience» [RT].

3. Указывающие на степень обычности сообщаемых фактов, повторяемость, периодичность или на их случайность, необычность: «**On many occasions**, The picture leans a little too heavily on broad humor, but Kelly is an appropriately stalwart hero, and the fight scenes are aces.», «**Basically**, an extended middle finger to those who trashed Dressed to Kill, the movie, stunningly shot by Stephen H. Burum and beautifully scored by Pino Donaggio, is loaded with sexual imagery», «**oddly enough**, Disclosure Day takes a little settling in before it starts to feel like more than an episode of The X-Files», «**Surprisingly**, The new movies feel like Deadites themselves: too lively to be considered a zombie franchise, but not quite alive, either», «**Surprisingly**, Hunter, breaking dramatically from her motormouthed-comedienne prior roles, won an Oscar, as did the remarkable child performance by Paquin», «**Unexpectedly**, the imagined horrors are far scarier than anything that could be depicted», «**Amazingly**, The Odyssey is the first feature film ever shot entirely in IMAX 70mm, and was filmed in eight countries and territories with the largest marquee ensemble cast of Nolan's career» [RT].

4. Выполняющие фатическую функцию, представленные в виде нацеленных на адресата рецензии обращений, чтобы привлечь/возбудить внимание: «**Beware**, Disclosure Day is classic Spielberg popcorn – it has heft, sure, but it is mostly about being along for an entertaining ride», «**Listen**, this is the filmic equivalent of one of those books you get so mad at, that you just want to throw it across the room», «**believe me**, Impossible to shake off, it is the final image in a film that weighs heavy on the heart and mind, that drags us down into our own shuddering silence», «**Look**, “The Brink of War” clearly has relevance to the brink of nuclear war that's more of a threat than ever» [RT].

5. Служащие для краткого изложения и суммирования субъективного мнения о фильме: «**To put it simply**, Ledger made it seem natural and didn't look like he was

acting while with Phoenix you really know that he is, even to the extent that it may seem like overacting at times», «To put it mildly, this is the top film of all-time and definitely deserves a watch if you haven't seen it», «to cap it all, the beauty of “The Invite” is that it holds onto that suspense for as long as possible; so long, in fact, that the audience can settle into it«to cut a long story short, he fell in love with the movie right after having read the script», «Summarizing, light, adventurous, whimsical, and naughty, Drunken Noodles is a perfect summer divertissement for those who'd like a little arty esoterica with their erotica», «In sum, It's a heady, erotic mix of white-hot dialogue, visual pleasures and evocative music», «In the end, all that's left is another thinly written woman in horror, camouflaged by tongue-in-cheek jokes and flimsy progressive ideas» [RT].

Средства реализации категории вводности в основном сводятся к предикатам, репрезентирующим внутреннее (эмоциональное и ментальное) состояние субъекта речи. Все рассмотренные вводные единицы демонстрируют наличие явной или скрытой диалогической направленности. Выступая в качестве инструмента репрезентации субъективного отношения рецензента к тому или иному объекту, вводные конструкции также ориентированы на адресата коммуникативного сообщения, на которого направлены субъективно-модальные компоненты высказывания. Помимо этого, вводные элементы реализуют метатекстовые функции, формируя коммуникативно-прагматический вектор кинорецензии: они актуализируют связь с участниками речевой ситуации (адресантом и адресатом), а также с контекстом, что способствует поддержанию смысловой релевантности высказывания. Прагматический потенциал вводности в целом нацелен на повышение эффективности речевого взаимодействия и реализации авторской интенции. Благодаря вводным конструкциям реципиент (читатель кинорецензии) идентифицирует контекстуальные презумпции, заданные коммуникатором (рецензентом), что сокращает когнитивные усилия, необходимые для достижения интерпретационной релевантности.

Одной из разновидностей вводного предложения выступает безличная конструкция, построенная по модели: местоимение 3-го лица ед. числа *it* + глагол-

связка *to be* + предикативное прилагательное. Предложения с так называемым «вводным» *it* представляют собой частотный способ объективации авторской оценочности наряду с эксплицитно оформленными вводными оборотами. Безличные предложения с инициальной структурой «*it is* + adjective» служат приёмом трансляции общей оценки. Семантическая природа безличности является многокомпонентной: в её денотативной структуре отсутствует субъект-агнс, а доминирующая роль отводится предикатной семантике. На формально-грамматическом уровне безличность проявляется в том, что рецензент нивелирует собственную субъективную позицию, маскируя её под «объективную» форму, что сообщает высказыванию дополнительную прагматическую заряженность. Авторское восприятие и субъективно-оценочные смыслы при этом транслируются через перцептивный, интеллектуальный и эмоциональный каналы.

Одним из широко распространенных средств выражения авторской оценочности, помимо эксплицитно выраженных вводных конструкций, являются предложения с «вводным» *it*. Большинство проанализированных предложений с «вводной» конструкцией *it* имеет модально-оценочный характер. Можно выделить следующие группы модально-оценочных значений, приписываемых предложению «вводным» *it*.

1. Интеллектуальная оценка, т.е. оценка фильма, героев или сюжета на основе логических умозаключений: «*It's especially noteworthy that it should have swept the five major Oscars for the year of its release*», «*it is very difficult to take one of the best films ever made and make it better - and Coppola hasn't done that here*», «*So despite their lack of depth, is not hard for us to relate to these characters, and maybe even feel sorry for them, since they exist only as empty vessels into which we may pour our own self-pity*» [RT].

2. Эмоциональная оценка, т.е. оценка фильма, героев или сюжета через призму вызываемых им эмоций: «*it's a pity this aspect is never explored in HANNIBAL which sadly deletes this aspect to Clarice*», «*It's a shame to be proved, but the "Academy Awards" are just ridiculous and have nothing to do with good film and acting*», «*It's*

unfortunate that the DVD doesn't allow the viewer to select which version to watch», «It's unfortunate that I've watched it not on the big screen» [RT].

3. Общая оценка, выражаемая общеоценочными предикатами с абстрактно-положительным значением: *«It's good that The Dude is a sympathetic character, because his friend is **** annoying, honestly»; «It was nice to see how far this man has come in cinema, some of my friends ask me questions about films and advice; «It's great that they've managed to present all the details that are crucially important and yet the film trusts its audience to notice them and acknowledge them without ramming them down our throats» [RT].*

4. Общая оценка, выражаемая общеоценочными предикатами с абстрактно-отрицательным значением: *«It's bad that none of these great technical achievements really matter because of this», «It's so beyond bad that it won't even make you cringe...», «it was so bad that even my son could've finished off this story with a more thrilling and jaw dropping twist» [RT].*

5. Модальное значение достоверности, выражаемое таким предикатами как *clear, obvious, true* и т.д.: *«It's obvious that a lot of sensible reviewers appreciated its simplicity as this movie topped 111 (and may still elevate) in IMDb top 250 movies», «It's evident that Untouchable was a huge hit in France», «It's also clear that «Parasite» ticks along quietly until it is booming in your ears», «Sometimes it is clear that Bong Joon-ho might as well have made the subtitles spell it out» [RT].*

6. Модальное значение возможности, выражаемое такими предикатами как *possible, impossible* и т. д.: *«It's impossible to comment on SILENCE OF THE LAMBS as being a mere film», «it's absolutely impossible to forget him, such is the power of his performance», «It's possible that a movie is able to change an audiences opinion on something», «it's almost impossible to determine who carried the film, both Cluzet and Sy were great», «it is inevitable for me to think of the sequel as the best one», «It's no surprise that a good script and solid performances lead to and intresting and complicated story» [RT].*

В сетевых кинокритических рецензиях значительный корпус вводных единиц служит средством репрезентации модально-оценочной семантики. Наряду с иллюкутивной

функцией, заключающейся в экспликации субъективного отношения автора к содержанию высказывания, вводные слова и конструкции выполняют также перлокутивную задачу, а именно – целенаправленное воздействие на адресата с целью достижения необходимого прагматического эффекта (стимулирование интереса к просмотру, акцентирование отдельных аспектов фильма, формирование у читателя оценочной позиции, созвучной авторской).

Эмоциональная насыщенность сетевой кинокритики обеспечивается не только многообразием вводных конструкций, но и активным использованием эмфатических средств – приёмов эмоционально-смыслового акцентирования того или иного элемента высказывания, реализуемых посредством инверсионных перестановок и обращения к риторическим фигурам. Эмфатические построения, квалифицируемые как синтаксический механизм объективации модальности, регулярно фиксируются в текстах рассматриваемого жанра и призваны усиливать оценочный компонент авторского дискурса, фокусируя смысловое внимание на значимых для рецензента составляющих анализируемого кинопроизведения. Данные эмфатические обороты в структурно-содержательном плане делятся на два блока:

1. Эмфатическая конструкция *«it (this) is (was, will be)...that, which, who, whom, whose»*: *«This was my first film which I saw on VHS as a teenager and I absolutely loved it»*, *«it is Foster's performance that holds the movie together»*, *«It was for this reason that I was interested to see what the additions and rejigging of scenes had done to the film»*, *«and probably it was that role that really turned her into a major actress»*;

2. Эмфатическая модель *«what...[главное предложение] is (was, will be)...[придаточное предложение]»*: *«What really touched me was the sort of honesty their relation proceeded in»*, *«what is assembled is a group of performers who know how to fully engage the audience»*, *«What i don't like....is Apocalypse Now»*, *«what really matters, is that this film is about the dark nature of the human psyche»*, *«What I can credit it for is that it does probably the best job of disguising itself as deep when there is really not much there»*, *«What makes the film even better is De Niro showing the type of form that makes his recent form such a major disappointment»*, *«What glued me to my seat*

was the utterly watchable genius of the story Austen's plot sets forth, the primal desire to see a heroine "wrestle with her convictions,"», «What they don't know is that the grandson is actually the "first masked Black serial killer," to quote Todd's introduction from earlier» [RT].

Частный способ выражения авторской оценки к текстам сетевой кинокритики – это эмфатическая конструкция *the only ... is/are/was/were...*, где усилительное наречие *only* стоит перед существительным (в частности перед *thing*) или сочетанием прилагательного с существительным, усиливая его эмоционально-оценочный компонент. В зависимости от контекста наречие *only* выполняет две противоположные функции:

1. В текстах положительной рецензии, если рассматривать ее по общей эмоциональной окраске, указывает на единственный, с точки зрения автора, отрицательный аспект фильма: *«the only dated thing about it is the lack of air conditioning in the shot», «The only major criticisms that can be leveled at the Prestige are a confusing play with the seasons during Tesla's introduction», «The only objection I had to the film was that it was a little long», «But to be honest, the only thing that I can see that has noticeably aged is the music», «The only downfall about it really is that such momentum makes you all the more aware when the blocking is lacking, when it's just two characters standing and talking at each other»;*

2. В текстах рецензии с преобладающей негативной оценочностью указывает на единственный, согласно авторскому видению, положительный аспект фильма: *«The only thing I liked was how they interpreted actors», «The one good thing I can truly say about this film is that it encouraged me to look into the comic», «The only reason I didn't give this a zero is because it scared me», «The only thing this movie is good for is PUNISHMENT...», «the only memorable scene in the film is when they drop exploding napalm», «But, as bad as everything was, there was one thing, one thing, that really, really made me mad: Aliens seems to disregard everything we learn about the "monster" in Alien» [RT].*

Эмфатические конструкции, понимаемые как устойчивые сочетания лексико-грамматических элементов, трактуются не в качестве отклонения от

языковой нормы, а как контекстуально и ситуативно обусловленный феномен эмоционально насыщенной речи рецензента. Репрезентируя категории, соотносимые с фрагментами внешней действительности, эмфаза находит выражение в оппозиции синтаксических форм. Подобные модели представляют собой широко распространенный инструмент интонационного акцентирования эмоционально маркированных компонентов в тексте сетевой кинокритики. Прагматический и коммуникативный потенциал эмфатических оборотов в данном жанре реализуется через воздействие на реципиента и целенаправленное конструирование у него как позитивного, так и негативного образа кинопроизведения в целом либо отдельных его элементов.

В заключение следует отметить, что грамматико-синтаксические средства репрезентации оценочности в сетевой кинокритике представляют собой не вспомогательный, а системообразующий компонент выражения авторской позиции. Если лексика задает вектор оценки, то синтаксис обеспечивает её прагматическую действенность: инверсия и экспрессивный порядок слов выдвигают оценочно значимый компонент в коммуникативно сильную позицию; парцелляция и присоединительные конструкции создают эффект разговорной динамики, усиливая эмоциональное воздействие на читателя; побудительные и вопросно-ответные формы реализуют диалогизацию и вовлекают адресата в совместное оценивание фильма. Таким образом, грамматико-синтаксический уровень в кинокритике не просто сопровождает лексическую оценку, а конституирует её коммуникативную состоятельность, трансформируя частное мнение зрителя в адресное, экспрессивно заряженное и прагматически ориентированное высказывание.

3.1.3 Пунктуационно-графическая репрезентация категории оценочности

Сетевая кинокритика представляет собой образец креолизованного текста, в котором вербальные и невербальные элементы выступают как совокупность семиотических знаков, а их взаимодействие порождает многокомпонентный, иерархически организованный смысл. Для данного жанра характерен

выделительный тип креолизации, при котором иконический компонент выполняет вспомогательную функцию, акцентируя отдельные сегменты вербального ряда. По степени семиотической насыщенности сетевую кинокритику правомерно относить к текстам с частичной креолизацией: её вербальная составляющая обладает относительной автономией, тогда как выбор иконических средств носит факультативный характер [Анисимова, 2003: 59].

К средствам креолизации в тексте кинокритики относятся графические и колористические приёмы оформления (паралингвистические маркеры), а также отдельные иконические включения. Невербальные реляционные элементы выполняют в кинокритике прагматическую задачу оптимизации восприятия, облегчая адресату идентификацию объекта оценки и тем самым обеспечивая однозначность понимания оценочного компонента высказываний автора. Применение подобных элементов способствует максимальной редукции интерпретационных усилий читателя и минимизирует вероятность смысловых расхождений с интенцией рецензента.

Формат платформы Rotten Tomatoes предусматривает широкое использование креолизованных средств, включая фотоизображения, иллюстрации, анимированные графические файлы (GIF) и прочие мультимедийные вставки. Однако наиболее частотными приёмами применения невербальных реляционных элементов в целях передачи оценочных смыслов выступают:

1. Эпизодическое употребление элементов графического обозначения эмоций, «смайлов», используемых для дополнительной визуализации посыла, закладываемого во фразу: «*I haven't the slightest idea that this director was going to perform such a spectacular comeback O_o*», «*This movie was the biggest load of rubbish I have ever seen...X_X*», «*Talking about Joker ... What can I say ... A beautiful presentation of storyline , direction , screenplay was all at its peak of greatness ... Heath ledger smiling down to earth :)*» [RT].

2. Капитализация – выделение прописными буквами фразы, слова или его сегмента. Частое использование заглавных букв вместо строчных служит для акцентуации оценочного компонента: «*it has ZERO ambitions*»; «*All movie*

adaptations worthy to be mentioned should have enough material within the contents of the movie for people who have NOT read the book to understand ENOUGH so as to get the general story right», «A VERY cynical view of Hollywood--especially for 1950», «To me SUNSET BOULEVARD has it all. The comedy is sly, the drama is of epic proportions because it's not JUST a story about Hollywood or an aging actress», «THE VERY CEREBRAL CORE of the movie, the urge to engage with it, to grasp it fully by watching it more than once, the sheer scale of the movie... 10/10 *LOUD APPLAUSE*», «What a SHAME that the buzz of the bees and the tricked-up drama drown out the sound of the film's beating heart», «But don't take my word. See it for yourself. I'm sure you'll agree, it's the BEE'S KNEES» [RT].

3. Написание слов, содержащих оценочный компонент высказывания, с заглавной буквы, остальные буквы в слове – строчные: «Not The Greatest Film Ever Made...but still effective, scary, and unsettling», «This Is Such A Great Film on so many levels I can't really settle on where to begin», «This is a funny, pleasant, well-crafted, August surprise. It's a Wonderful Throwback in only the best of ways, without being dogged by being Derivative Slop», «But contrary to her expectations, she makes friends there and falls in love for the first time. A Funny, Bold, Irreverent, Moving film», «Of course, most audiences will find it hard to care too much about such things when the result is this Much Fun», «The Rivals of Amziah King Is Wild, Wonderful, and Completely Unpredictable» [RT].

4. Отклонение от пунктуационных норм посредством увеличения числа знаков препинания; авторская пунктуация как средство выражения оценки: «This is my favorite film. There are all i need.....», «Who ever said that this movie isn't one of the greatest?!?!?!», «Adorable!!!!!!», «At the end, we asked "why did we waste two hours???", «Therefore, the movie's focus on action---- and FYI, it is dead-on accurate and faithful to the books---- is OK», «Gunn gives his war film all the visual drama of a book on tape. Historical drama shouldn't feel like homework. "The Brink of War" feels like homework.....», «my all time favorite band is..... Greenday. I know almost everything there is to know....their story, their background, and own some of the most off the wall stuff of theirs.... When I heard they were making a movie, I didn't know what to

expect!!!!», «It is messy. It is strange. It is occasionally completely insane. And I loved it!!!!», «Why should a low-budget indie feature move us more deeply than a multimillion-dollar blockbuster – and yet, doesn't it often happen????», «Is it really the director's vision that defines a film, or rather the audience's ever-evolving interpretation?!?!?» [RT].

5. Искаженное написание слова (удвоение/утроение или многократное увеличение количества графем), на которое автор ставит смысловое ударение (в частности, графическое обозначение долгих гласных), что имитирует экспрессивную и эмоциональную разговорную речь; элементы креолизации слов, которые в устной речи выделяются интонационно: *«This is soooooooooo freaking funny», «This is so rrrrrridiculous that I don't even want to comment on it», «Whaaaaaat did it win!? Oscar!?!», «While perfectly watchable, and enjoyable in parts, it's raaaarely as compelling as it could have been», «There's a looooot of things you won't expect to find in his second movie as well. It keeps throwing things at you», «Two hours I'm never getting back. Gorgeous cinematography, sure, but absoluuuuutely zero soul. Hard pass», «The dialogue was suuuuper cheesy and It wasn't as good as I expected» [RT].*

Нецензурная/ненормативная лексика отличается не только существенной эмоционально-экспрессивной заряженностью, но и призвана оказывать перлокутивный эффект: рецензент максимально сокращает дистанцию между собой и читателем, создает иллюзию неформального и эмоционального общения в режиме реального времени. Стилизация текста кинорецензии (или ее фрагментов) под разговорную речь способствует «демократизации» дрессанта, его сближению с адресатом коммуникативного сообщения.

Использование графических средств обозначения нецензурной или сниженной лексики (31% текстов) реализуются следующими приемами:

1. Введение аббревиаций: *«This is the greastest combat film ever with so many great characters IMHO», «WTF did I spend my evening for it?», «LOL and how after such a failure can fans of Carpenter acclaim him as being the most significant horror filmmaker!?!»;*

2. Использование графических знаков как средств замещения нецензурных слов: «*What the **** did I just watch, this movie was so bad that I rather watch Superman 4: The Quest for peace!*», «*It was \$#%#@*&*! I can hardly keep myself from smashing my head against the wall*»;

3 Пропуск гласных в нецензурном слове: «*It's fckng amazing!*», «*You, mthrfckrs, who dislike this movie, know that you don't get even the slightest idea about what a good movie should be like!*» [RT].

Интеграция иконических и вербальных элементов в тексте кинокритики направлена на реализацию прагма-коммуникативного воздействия, при этом креолизованные компоненты выполняют ряд функций, среди которых аттрактивная (активизация читательского внимания) и экспрессивная (эмоционально-чувственное влияние на адресата). Прагматический потенциал указанных средств креолизации заключается в оптимизации восприятия оценочного содержания высказывания при одновременной редукции когнитивных затрат, необходимых для его осмысления.

Строгое следование графическим и пунктуационным нормам не представляет собой обязательного требования при оформлении текстов сетевой кинокритики; напротив, сознательное отступление от данных норм открывает перед рецензентом широкий арсенал приёмов визуальной маркировки оценочности. Оценочность, эксплицированная на графическом уровне, наряду с лексическими и синтаксическими средствами, формирует стилистическую и жанровую гибридность сетевой кинокритики, сближая её с таким вторичным текстовым образованием, как отзыв, иллюкутивная природа которого заключается в выражении личностного эмоционально-оценочного отношения автора к предмету речи.

3.2 Языковая репрезентация категории аргументативности

Традиционно квалифицируя рецензию в ряду журналистских жанров, исследователи аналитических типов медиатекстов акцентируют их преимущественную установку не на трансляцию новостной информации, а на

осмысление, интерпретацию и углублённый анализ событий, процессов и общественных ситуаций. Ключевая цель сетевой кинорецензии, претендующей на высокую степень лояльности со стороны читательской аудитории, заключается в обеспечении многоаспектного и непредвзятого анализа; при этом главная задача рецензента состоит в аргументированном предъявлении читателю результатов этого анализа. Степень профессиональной компетентности рецензента напрямую коррелирует с его способностью подготовить содержательную и убедительную рецензию.

Категория аргументативности обнаруживает тесную взаимосвязь с категорией модальности. Субъективно-межличностная модальность находит реализацию в следующих разновидностях: деонтическая модальность (выражение приказаний, просьб, увещеваний, идеологических предписаний, призывов); эпистемическая модальность, которая, в зависимости от меры достоверности информации, приписывает высказыванию статус субъективной либо объективной обоснованности (в том числе модус «как если бы»); аксиологическая модальность, репрезентируемая семантическими значениями положительной либо отрицательной оценки [Бондаренко, 1978: 38].

В текстах сетевой кинорецензии наиболее активное проявление получают те модальные типы, которые непосредственно сопряжены с категорией аргументативности, в первую очередь – эпистемическая модальность, поскольку рецензенты выражают и обосновывают степень достоверности и релевантности собственных суждений о фильме, а также аксиологическая модальность, поскольку категории аргументативности и рациональной оценочности опираются на единые принципы осуществления аксиологической функции, суть которой заключается в установлении меры соответствия оцениваемого объекта (кинопроизведения либо его отдельных аспектов) потребностям реципиентов (например, запросу на эстетическое переживание или удовлетворению интеллектуального интереса).

Приоритетными задачами сетевой кинорецензии выступают привлечение внимания читателя и убеждение его в обоснованности авторской позиции. Создание качественного рецензионного текста предполагает глубокое и детальное

изучение анализируемого фильма, учёт творческих установок и нормативов, которыми руководствовались режиссёр, актёрский состав и иные участники кинопроизводства, а также владение методологическими приёмами анализа и свободное ориентирование в художественном языке рецензируемого произведения.

Представленный в кинорецензии аналитический материал должен содержать тезисы, реализующие ключевые прагматические аспекты: 1) фиксирующие результаты авторского исследования; 2) отражающие уровень осведомлённости и глубину понимания рецензентом соответствующей проблематики. Полноценная реализация прагматической функции кинорецензии не может ограничиваться простым изложением анализа: автор обязан убедить читателей в правомерности собственной точки зрения, объективированной проведённым анализом и подкреплённой выдвинутыми тезисами. Категория аргументативности представляет собой неотъемлемый структурно-содержательный компонент сетевой кинорецензии (фиксируется в 87% текстов исследованного корпуса).

Классическая логическая модель аргументации – тезис, аргументативный блок и выводное знание – находит полное либо частичное воплощение в текстах сетевой кинорецензии. Аргументативный компонент рецензии призван донести до читательской аудитории авторскую концепцию, обеспечивая её принятие посредством последовательного развёртывания системы доводов, подтверждающих исходный тезис рецензента либо опровергающих позицию реального или гипотетического оппонента.

3.2.1 Эксплицитные и имплицитные средства реализации категории аргументативности

В исследованном массиве интернет-кинорецензий выявлена устойчивая закономерность: в случаях, когда рецензент эксплицитно излагает аргументацию в поддержку собственного тезиса, опровержение альтернативных точек зрения может осуществляться как эксплицитно, так и имплицитно.

Показательной иллюстрацией имплицитного способа опровержения наличествующего тезиса служит следующий фрагмент: «*Given what can be done now with digital technology, simply joining scenes together like this so they seem continuous is perhaps not such a challenge? Yet the effect is much more powerful than superhero SFX splurging, persuading us we're experiencing what happens in the film in an almost unmediated way. It's especially suited to a story like this, a simple race to reach an objective before it is too late*» [RT]. В данном случае использована вопросно-ответная форма изложения, которая актуализирует потенциально спорный аспект, способный возникнуть при обсуждении проблемного вопроса. В первой фразе автор фиксирует кажущуюся тривиальность монтажного соединения кадров на фоне богатых возможностей цифровых технологий. Однако во второй фразе, словно упреждая контраргумент (в роли которого выступает распространённое мнение о приоритете зрелищных эффектов), он утверждает, что эффект от простого монтажа оказывается значительно более убедительным, нежели избыточное применение масштабных спецэффектов. В данном контексте понятие «масштабные спецэффекты» функционирует как имплицитно выраженный антитезис – то есть как потенциальное возражение авторскому тезису о действенности лаконичного монтажного решения.

Развёртывание аргументативности в кинокритике обеспечивается чередованием двух типов аргументов: одни несут основную смысловую нагрузку и располагаются на магистральной линии аргументации, другие содержат вспомогательную информацию, выполняющую функции подтверждения, уточнения или иллюстрации главной мысли рецензента.

В корпусе анализируемых сетевых рецензий широко представлены образцы с конвенциональной логической структурой аргументации, предполагающей наличие тезиса и минимум двух аргументов. В качестве примера приведём фрагмент: «*The Hurt Locker, budgeted at \$15 million, feels like the “small indie” of its year only on paper, when you can see how much smaller it is than a megablockbuster like its competitor Avatar. And as a war movie, The Hurt Locker also had a great deal of craft category appeal, with wins in Editing, Sound Editing, and Sound Mixing, and a further*

nomination in Cinematography. (It won six Oscars total, including for Director and Original Screenplay.) Still, there's a tangible competitive trend in that, at least so far as the Academy is concerned, the Oscar race comes down to the "best" dramatic powerhouse of the year squaring off with the most impressive movie of the year, with the Hollywood spectacle often losing to the smaller drama. Gravity, Avatar, and Life of Pi lost to 12 Years a Slave, The Hurt Locker, and Argo, respectively» [RT]. Основной тезис данного отрывка заключается в том, что высокобюджетный фильм «Повелитель бури» воспринимается как малобюджетное независимое кино лишь на первый взгляд. Данное положение подкрепляется совокупностью аргументов: с одной стороны, кинолента отличается высоким уровнем исполнительского мастерства, индивидуальным подходом и ощущением «ручной работы», что выгодно отличает её от шаблонных дорогостоящих постановок; с другой стороны, она демонстрирует конкурентоспособность, поскольку статистические данные свидетельствуют о том, что голливудские зрелищные фильмы нередко уступают камерным драмам.

Структурные компоненты аргументативного дискурса кинокритики обладают неодинаковым информационным статусом, что играет определяющую роль при их размещении на различных дискурсивных позициях. Наиболее значимая информация, выраженная в тезисе, формулирующем авторскую позицию, неоднократно воспроизводится на протяжении рецензии и тяготеет к границам аргументативного дискурса (началу или концу), поскольку именно в зонах повышенного дискурсивного напряжения наиболее вероятно возникновение реальных или потенциальных расхождений во взглядах с оппонентом. Аргументы же, призванные обосновать выдвинутый тезис и подтвердить его состоятельность, помещаются в срединную часть, образуя участок наименьшего дискурсивного напряжения. При определении информационного статуса структурных элементов (их дифференциации на информацию первого и второго плана) существенную роль играют дискурсивные маркеры [Галиуллина, Дубинин, 2022].

Отбор лексических средств обусловлен спецификой их функционирования в качестве индикаторов информационного статуса последующих элементов. Так, сочинительные союзы (*and, so, but*) вводят наиболее значимую информацию, тогда

как подчинительные союзы (*because, since, as*) маркируют информацию второстепенного плана, служащую опорой для основной мысли. Дискурсивные маркеры, сигнализирующие о вводе информации первого и второго плана, последовательно и системно функционируют в текстах кинокритик:

1. Сочинительные союзы ввода информации первого плана: «*Davis is a great actor with a range, but this role is very capital-A “Acting,” and it doesn’t showcase her many talents*»; «*There are no apparent cuts or edits either, so that it all appears to be one long take, in the continuous present, uninterrupted, save for a single blackout*»; «*It is tiny, quiet exchanges that knock the wind out of you and show how immersed you have become in the small, enclosed world*»;

2. Подчинительные союзы ввода информации второго плана: «*The already celebrated 13-minute opening shot shows how dazzlingly and immersively this works, as the camera weaves elegant, intricate trajectories in space*»; «*It's an index of Baker's uncommon talent as a director, since he somehow maintains visual control even as he appears to let his young stars off the leash*»; «*A film about children is a logical extension of this, because being a child means existing in a kind of alternate reality, doodling in the margins of whatever preoccupies adults*» [RT].

Переход между смысловыми блоками в кинокритике может маркироваться эксплицитно посредством лексических средств, таких как *in the first place, for example, then* и им подобных. Данная лексическая маркированность логических сдвигов наглядно фиксируется в показательных примерах: «*He had darkness and struggles, he didn’t resile from that, often speaking or writing about it with openness and honesty. **Then** his mental health is a complicated subject and we don’t know what Bourdain was going through*», «***For example**, by focusing on this period in Bourdain’s life that was the start of something and not the end, where there is nothing but promise, Tony understands that there were many sides to Bourdain and one of his greatest legacies is to look to tomorrow*», «***Finally**, A sense of the familiar warping into something inscrutable and unsettling is omnipresent, and the back half’s structural shifts—complete with text cards that divide the proceedings into segments – heighten its overarching instability*», «***In the first place**, there is a literal end in *It Ends*, although there’s also*

something after it, suggesting that the secret to this baffling mayhem – and to life itself – is that everything is eternal», «**Plus**, *Teenage Sex and Death at Camp Miasma* seems to have been fashioned for the neophyte-cinephile Letterboxd crowd, italicizing its points while blurring fiction and reality until the two overlap.» [RT].

При развёртывании тезиса авторы кинокритик, как правило, прибегают к более чем одному аргументу. Аргументы выстраиваются в определённой логико-семантической последовательности, обусловленной как структурой самой аргументации, так и прагматической установкой сообщения; при этом смена аргументов может служить актуализации нового аспекта развития одного и того же тезиса. Например: «**Firstly**, *this isn't enough to derail the film's borderline-silly fist-and-trigger antics, and it's about as fun and subversive as you'd hope for an Odenkirk/Wheatley collab*», «**Secondly**, *It's a setup easy to balk at, but for anyone who has experienced one of their worst moments coinciding with one of their best, the convergence running through the director Julia Hart's drama is plausible*», «*it eventually becomes clear Anderson keeps everything on the surface, delivering a campy turn that's all licentious looks and exaggerated cackles*» [RT].

К числу типичных лексических маркеров смены аргументов относятся союзы и наречия *but, however, although, on the other hand, on the contrary, alternatively*. Ср.: «Jane Schoenbrun makes horror movies unlike anyone else. **However**, with their first two features—*We're All Going to the World's Fair* and *I Saw the TV Glow*—such novelty produced uneven genre fare about identity, media, and body and gender dysphoria», «**Whereas** Schoenbrun previously embraced ambiguity, they abandon subtlety here, spelling everything out via heavy-handed exposition and look-at-me formal mimicry», «Craig looks like he's here to stay, **but** here's hoping that in the next film some of Bond's quirks, flirtations and the aloofness associated with a slightly mysterious MI6 agent, return, gadgets and all», «It's unfair to call *The Last House* the worst movie of the year, **although** it's definitely not what I expected from the best streaming service, especially considering that Netflix had spent a lot of time promoting it, even creating a billboard featuring a live actor inside», «**Though** billed as a thriller, there aren't many thrills until

the rushed final act. It's also not polished enough to be a thought-provoking drama, as I was left with more questions than answers» [RT].

Таким образом, проведённый анализ позволяет заключить, что категория аргументативности в сетевых кинокритиках представляет собой многоуровневый дискурсивный феномен, реализуемый посредством сложного взаимодействия эксплицитных и имплицитных языковых механизмов. Эксплицитный план аргументации находит выражение в формально маркированных логических переходах (союзы, наречия, вводные конструкции), чёткой структурной организации тезисно-аргументативных блоков и последовательном введении информации первого и второго плана с помощью дискурсивных маркеров. В свою очередь, имплицитный план, нередко оформленный в виде вопросно-ответной формы изложения, скрытых антитезисов или оценочных контрастов, выполняет не менее значимую функцию – он позволяет автору полемизировать с потенциальным оппонентом, не прибегая к прямой конфронтации, и тем самым усиливает убедительность выдвигаемой позиции. Существенным свойством исследуемого материала выступает также информационная иерархия структурных элементов: наиболее значимый тезис тяготеет к сильным дискурсивным позициям (началу или концу рецензии), тогда как вспомогательные аргументы занимают срединное положение, формируя зону наименьшего дискурсивного напряжения. Лексико-грамматические средства при этом выступают не просто как формальные маркеры, а как полноценные операторы смыслового членения, регулирующие распределение информации по степени её значимости. В совокупности эксплицитные и имплицитные приёмы обеспечивают гибкость, многообразие и риторическую эффективность аргументативного дискурса сетевой кинокритики, позволяя автору одновременно сохранять логическую прозрачность изложения и создавать глубину оценочных смыслов, ориентированных на широкую и неоднородную Интернет-аудиторию.

3.2.2 Языковые средства актуализации связности текста

Исследование средств, обеспечивающих логическое развертывание структуры «тезис – аргументация» на уровне текстовой организации кинокритики, предполагает обращение к языковым механизмам реализации когезии. Когезия, наряду с такими текстообразующими категориями, как информативность, членимость, внутритекстовые связи, континуум, автосемантия отрезков текста, ретроспекция и проспекция, модальность, интеграция и завершённость, относится к числу фундаментальных свойств текста кинокритики. В данном контексте под когезией понимаются особые типы связей, обеспечивающих континуум – то есть логическую преемственность, а также темпоральную и/или пространственную взаимообусловленность отдельных сообщений, фактов и действий [Гальперин, 1989: 115].

Когезия обеспечивает переход от одной конкретно-вариативной организации текста к другой, причём смысловые формы связи между отдельными текстовыми фрагментами находят выражение на лексико-семантическом и синтаксическом уровнях [Гальперин, 1989: 89]. Под когезией мы понимаем организацию текстовых элементов, при которой значение одного элемента имплицитно подразумевает значение другого, а интерпретация последнего оказывается непосредственно обусловленной интерпретацией первого. При этом актуализируется релятивная когезия, предполагающая, что два элемента – пресуппонирующий и пресуппонируемый – потенциально интегрируются в ткань текста. Таким образом, когезия репрезентирует формальные средства выражения категории связности, ориентированной на интеграцию элементов речевого потока и организацию континуума, который реализуется в структурно-семантической сопряжённости пресуппонирующего и пресуппонируемого элементов, обеспечивая тем самым логическую цельность и последовательность текста. Когезия, выступая в качестве текстовой категории, преобразует множество дискретных высказываний в единый текст; как категория формально-структурная, она детерминируется линейной природой текста и находит выражение на уровне синтагматической

соотнесённости слов, предложений и более крупных текстовых фрагментов [Литневская, 2002: 93].

Наиболее распространённым средством формально-грамматической реализации когезии служат союзы и союзные слова, которые выполняют функцию логической упорядоченности текста, транслируя логико-семантические отношения совпадения, конъюнкции, альтернативности, дизъюнкции, контраюнкции и субординации. Союзные средства и наречия, обеспечивая логический переход от одного смыслового звена к другому и оставаясь в пределах единой логико-грамматической структуры, выступают в роли «внешних сигналов», указывающих на то, что отдельные предложения образуют определённое совокупное структурное целое, и тем самым задают восприятие высказывания на уровне сверхфразового единства [Литневская, 2002: 50–53]. Сверхфразовое единство, понимаемое как единица грамматики текста, представляет собой организованную и замкнутую цепочку предложений, образующих единое высказывание [Москальская, 1971: 13].

В текстах сетевой кинорецензии в первую очередь отмечаются различные т.н. «переходные слова» со значением дополнения (*furthermore*) и перечисления (*firstly, secondly, finally*), ср.: «*It's especially suited to a story like this, a simple race to reach an objective before it is too late. **Besides**, there is that amazingly active, inquisitive camera, keeping pace Это напечия? with them*», «**Secondly**, Greater miscalculation turns the characters of Angelo (Gary Busey) and his FBI boss (John McGinley) into authoritarian parodies, determined to extract a comical rivalry from their scenes together», «**In the first place**, *It's the movie equivalent of bumping into walls and not caring. But how do you resist a girl bestie comedy stoned on its own shitfaced silliness?*», «**Futhermore**, *Nobody is expecting a stoner comedy to reinvent the wheel and, from that perspective, The Wrong Girls is perfectly watchable*», «*Also, it's understandable that writer-director Oz Perkins would use his horror films as a cathartic way to work through heavy issues*». [RT].

Для установления логико-грамматической связи между главным и зависимым предложениями используются и аппозитивные союзные сочетания: *for example, for instance* и переформулирующие сочетания, среди которых выделяются

that is, that is to say и т.д., ср.: «That is, there's some effective action, some convoluted plotting, and lots of gruffness», «In other words, Gyllenhaal adds to his gallery of enigmatic and emotionally repressed characters with another dazzling performance – he's never less than terrific, even in those moments when the movie surrounding him threatens to completely collapse», «for instance, the two Brits, Rick Stanton and John Volanthen, are almost too good to be true», «that is to say, he locates a gentleness within his own art, crafting a deeply moving film that examines the betrayal of childhood innocence as well as the fallibility of roiling memories», «in other words, It's meant to look cute, like the immature histrionics of a carefree youngster who is thrust into a world full of grownups» [RT].

Отметим противительные и уступительные союзы *yet, however, although*, а также антитетические союзные наречия и предложные сочетания *otherwise, unlike, contrastingly, in contrast, by contrast*, с помощью которых рецензент выражает контраст и противоположение: «It's clearly a great feat of agility from Roger Deakins, **although** it was done, whether the camera was handheld or motor-mounted, on cranes or on wires. **Otherwise**, you do not need to be a cinematic pedant to find it distracting at times too», «The only fault that could happen when viewing it is thinking that if the bad things that did occur didn't take place, **then** it wouldn't be so scary. **However**, the silly stereotypes on their own double as horror», «**Unlike** the judicial system, Shoplifters is most interested in the truth of the fractured unit», «This gets close to the heart of moviegoing itself, in which we seek out fantasy to compensate for a lackluster reality, **contrastingly**, we often find ourselves alienated by these very escape mechanisms», «The scenes involving Suriya and Tandon are some of the film's best, allowing the film to show signs of being surprisingly perceptive. **Otherwise**, these scenes are stuffed with so much of everything that we struggle to see the merit in what it's trying to say», «It can be overly sentimental and almost jarringly old-school in its values, **yet** after decades of saving the world, maybe it was time for Suriya to remain still, tone down his earnestness and just make a movie without worrying about its message», «**Unlike** many Tsai films, the dialogue and plot here are deployed sparingly in favor of delicately composed poetic imagery, lengthy depictions of ordinary behaviors, and a parade of cryptic, comically absurd

vignettes», «**Even though** it looks different, the overwhelming feeling is that they're all connected, not just through the ginkgo but to this idea that being alone is not loneliness, that even if you're isolated, you're still part of something bigger» [RT].

Союзные наречия *therefore, consequently, as a result, thus* служат для выражения и акцентирования отношений следствия: «**Therefore**, the effect is much more powerful than superhero SFX splurging, persuading us we're experiencing what happens in the film in an almost unmediated way», «**Consequently**, there's a tangible competitive trend in that, at least so far as the Academy is concerned, the Oscar race comes down to the "best" dramatic powerhouse of the year», «**As a result**, if you like your horror mean and ambiguous, you might walk out of the theater frustrated by how neatly the bow is tied on this particular chapter», «**Thus**, despite an absolutely breathtaking backdrop and a stellar lead performance, "Anna Pigeon" feels like a dry, monotonous rehashing of Netflix's "Virgin River"» [RT].

При заключении общих выводов и генерализации рецензенты обращаются к союзным наречиям и сочетаниям *generally speaking, broadly speaking, by and large* и т.д. : «**Generally speaking**, The Harder They Fall is a mess, but it's a fun mess», «**On the whole**, 2026 will rightly be remembered as the year when lower budgeted, independently produced horror films like Backrooms, Obsession, and It Ends changed the game and spawned a new wave of the genre», «**By and large**, this is a rather empty and unexciting effort at attracting horror fans during Halloween season», «**In general**, for a film centering around animatronics, the substantial character development given to each role is impressive, even when some of their narratives are condensed into a brief timeframe», «**Strictly speaking**, the only way One Night Only works is if you don't think about its premise too much, otherwise you'll get bogged down in a deluge of distracting plot holes and questions» [RT].

К средствам когезии в сетевой кинокритике можно также отнести дейктические местоимения, в семантике которых содержится отсылка к участникам данного акта речи или к речевой ситуации

К средствам когезии, представленным в сетевой кинокритике, можно также отнести дейктические местоимения. Дейктические местоимения соотносятся с

референтом, который в рамках данного акта речи индивидуализирован (в их семантику входит пресуппозиция существования и единственности объекта в общем «поле зрения» говорящего и слушающего). Приведенный выше тезис применим и к дискурсу англоязычного кинорецензирования, где отсылку к говорящему осуществляют местоимения I, we, к слушающему – местоимение единственного и множественного числа you: «*most intriguing pre-dinner scenes make you attentive to what's going on in the background around these characters as much as in the civil foreground*», «*even when she is just standing out of focus in the back of a shot, that we become even more active as viewers*», «*comic-book characters do have a way of making surprise comebacks, so I'm wary*» [RT]. Являясь средством когезии, дейктические местоимения, в особенности личные, кроме того, служат средством реализации коммуникативной функции диалогизации кинорецензии (т.е. установления косвенного речевого контакта между рецензентом и читателем) и таким образом демонстрируют контактный показатель связи на уровне тематической организации текста. Мысленный «указующий жест» говорящего/пишущего реализуется местоимениями this, that, these, those: «*Then this becomes a gaspinducing mess with characters turning into jerks without any notice and scenes that border on the laughable*», «*That's because things get a bit Brothers Grimm in this origin story about Father Christmas*», «*There's just enough details that are planted about these eccentricities, and these family dynamics*» [RT].

Дейктические местоимения отсылают к такому объекту, который получает свою конкретную идентификацию исключительно в пределах данного речевого события; при этом их значение имплицитно предполагает, что данный референт существует и является единственным в зоне совместного восприятия адресанта и адресата. Выполняя когезивную роль, эти языковые единицы – в особенности личные формы – одновременно участвуют в осуществлении диалогизирующей стратегии кинорецензии, формируя опосредованный коммуникативный канал между автором и читателем. В этом качестве они выступают в функции «контактных сигналов», репрезентирующих тема-рематические переходы в структуре текста [Галиуллина, Дубинин, 2022].

В практике кинокритики к корпусу дейктических элементов причисляется и неопределенно-личное местоимение *it*, которое берет на себя анафорическую нагрузку, соотносясь с предшествующим высказыванием или смысловым блоком и обеспечивая тем самым цельность сверхфразовых единств. Иллюстрацией могут служить следующие примеры: *“Berkeley native Mike Mills’ latest in a string of beloved family dramas is a metaphysical embrace. It’s about a radio journalist (Joaquin Phoenix, exposing his vulnerable side)”*; *“Director Lee Haven Jones’ Welsh folk horror parable is both moody and mad. It’s set around a dinner party in the minimalist sterility of an influential family’s home”*; *“Freddie sets his sights on the horizon and just keeps driving, eventually out of sight and beyond his mentor’s reach. It’s an act of spiritual emancipation that Anderson’s filmmaking transforms into a sublime sight gag”* [RT]. В подобных контекстах *it* отсылает реципиента либо к кинопроизведению в его целостности, либо к отдельному сюжетному звену, эпизоду или компоненту технического решения фильма.

Адекватное восприятие и интерпретация дейктических элементов возможны только с учетом всей совокупности контекстуальных параметров и с привлечением координат участников коммуникативной ситуации (временных, пространственных, личностных). Смысловое и коммуникативное пространство дейксиса строится вокруг субъекта речи. Прагматический потенциал личных местоимений обнаруживает себя достаточно явно: изолирующее *я* апеллирует к уникальному эмоциональному, эстетическому и интеллектуальному опыту рецензента; инклюзивное *мы* сигнализирует о социальной общности или принадлежности к определенной группе; адресатное *ты* вводит эффект непосредственного обращения к читателю кинокритики, сообщая высказыванию интонацию личной вовлеченности. Напротив, прагматика указательных местоимений характеризуется большей имплицитностью: с их помощью автор текста акцентирует те текстовые фрагменты, в которых заключена смысловая вершина, и тем самым повторно транслирует читателю доминантные оценочные смыслы рецензии.

Текстовая связность, репрезентируемая тема-рематическими цепочками в пределах межфразовых конструкций и закреплённая структурными маркерами соединения, подразделяется на локальную и глобальную. Локальная связность предполагает развертывание логической последовательности на линейном уровне, тогда как глобальная обеспечивает концептуальную целостность всего текста кинорецензии. Инструментарий локальной когезии охватывает союзы, союзные слова, вводно-модальные конструкции, местоимения и т.п. Глобальная же связность, направленная на создание смыслового единства, реализуется через выдвижение ключевых слов-концептов, которые тематически организуют как весь текст, так и его отдельные сегменты.

Выбор таких концептов при построении глобальной связности жестко коррелирует с жанровой природой экранного произведения, выступающего предметом рефлексии. Характер тональности текста кинорецензии (вторичного жанра) напрямую обусловлен жанровыми параметрами самого фильма (первичного жанра). Закономерно и то, что набор доминирующих оценочных средств определяется приоритетными критериями анализа: так, при обращении к исторической ленте или киноадаптации критики сосредотачиваются на достоверности экранных событий и степени точности воспроизведения фабулы литературного первоисточника; в случае же психологической драмы на передний план выходят эксплицитные оценочные маркеры, фиксирующие актерское мастерство и интенсивность психологического воздействия на зрителя.

Для проведения анализа в качестве эмпирической базы были отобраны три группы смежных киножанров, обладающих выраженной жанровой маркированностью: драма/мелодрама, хоррор/триллер/мистика и комедия. Критерием включения материала в выборку служила принадлежность рецензируемого произведения к одному из названных жанровых кластеров. В ходе исследования рецензий, посвященных каждой из указанных жанровых групп, были зафиксированы контекстуально обусловленные оценочные единицы, которые приобретают положительную валентность исключительно в рамках кинокритики соответствующего жанра [Галиуллина, Дубинин, 2022].

Так, в рецензиях на кинопроизведения, относящиеся к жанровому полю «драма/мелодрама», наблюдается двойная адресность оценочных высказываний. С одной стороны, рецензенты активируют эмоционально-чувственную сферу реципиента, что объясняется имманентной задачей мелодрамы – возбуждать аффективную область восприятия через обращение к эмоциональному каналу. С другой стороны, авторы апеллируют к аналитическим компетенциям читателя, поскольку драматическое кино провоцирует рефлексивное осмысление экранных событий.

Указанные коммуникативные установки реализуются посредством субстантивов, номинирующих инструменты эмоционального проникновения и интеллектуального постижения, а именно дериватов лексем *heart, emotion, mind*, а также благодаря лексемам, репрезентующим широкий спектр чувств и эмоций. Наряду с ними активно используются глагольные единицы, репрезентирующие семантику погружения (метафорического «вхождения» в сердце или сознание), что моделирует аналогию с процессами «вчувствования» и «вдумывания» или телесной реакции на сильное эмоциональное потрясение. Можно привести следующие иллюстративные примеры: «*The movie is a **deeply emotional** drama that goes beyond just romance, offering a **raw and heartfelt** exploration of love, loss, and **grief**. it portrays the harsh realities of life - how some people face **endless misfortune**», «one of the most **heart-wrenching** moments is when gyeom speaks to jun after his passing – a scene so raw and well-acted that it **brought tears to my eyes**. having recently lost my granddad, i found this moment especially moving, as it **perfectly captured the deep yearning and helplessness** that comes with grief», «She **sinks deeper** into this dangerous path of heroin addiction to a point where it seems like she would be beyond saving», «There's a **lingering hopelessness** we feel from watching Christiane F... It's just **heartbreaking** all around», «I think that is what finally **broke me**», «Akin's films hook you by the nose and drag you through **escalating levels of pain, trauma and dislocation**. You know you've seen a movie by the close», «Katja's world is then literally **blown apart** when a bomb kills Nuri and their young son», «To this point, the picture has been a model of controlled anguish. **Kruger weaves the character's despair into every muscle and***

every tortured sigh», «A 90s coming-of-age drama has been making people cry for three decades, with one viewer saying '*it punched a deep hole right through my heart*'», «However, *tragedy strikes* and the pair are heartbreakingly separated, leaving Vada *completely shattered*», «One fan said: 'I don't remember the last time I sat through a 2hour movie and cried for almost the entirety of it. *A deep and emotional movie that touched me deeply*», «Not to heal from, necessarily, which might imply that this is a pain that can be smoothed over and moved on from. No, she *fights*, she *hurts*, and she lets this love, *shattered and bruised*, simply exist. It's devastating, yet Kirby feels it all with impossible grace» [RT].

Обширен также пласт используемых эпитетов, апеллирующих к сферам чувственного, сильных эмоциональных потрясений, переживаний: *visceral, searing, pungent, palpable, jarring, gut-wrenching, breathtaking, soul-shaking, transcendent, majestic, staggering, rapturous, luminous, ponderous, stunning, poignant, lacerating, plaintive, sorrow-laden, wistful, harrowing, mournful, shattering, profound, revelatory, soul-searching, provocative, resonant, illuminating, redemptive, existential, exhilarating, sublime, uplifting, rousing, beatific, ethereal, triumphant, exalting, ear-splitting, eye-watering, blood-stirring, mind-bending, spine-tingling, heart-stopping, feverish, thought-provoking, nostalgia-evoking*. В кинокритических, посвященных анализу фильма киножанра «комедия» чаще в качестве лексического средства передачи положительной оценочности используется глагол *laugh*, его дериваты в различных сочетаниях/выражениях, а также иные выражения, передающие семантику смеха, комического эффекта: «*The Naked Gun... delivers exactly what it sets out to: giving viewers a **wildly fun** night at the movies... The atmosphere in the theater was energetic, with the audience **erupting into laughter** at every outrageous **gag***», «*The movie keeps its foot on the gas from start to finish. From clever one-liners... the film, each one landing with **perfect comedic effect** and sending the audience into **fits of laughter**... I even found myself still **laughing** on the way home when recalling certain **jokes from** the movie*», «*The script was very clever that it could overcome a silly story... it made me **laugh***», «*The movie has some nice moments, some memorable lines, but the entire premise is presented in such a flawed way as to render the movie **a laughable turd***», «*It made me **laugh out***

loud one moment and fight back tears the next. I Swear is an emotional rollercoaster», «Yet, flanking his more bombastic, **laugh-a-minute** masterpieces like *BLAZING SADDLES* and *YOUNG FRANKENSTEIN*», «But soon enough, the sharp one-liners **had me in stitches** as well», «This is not a very good movie but it still **cracked me up**», «You can't help but **burst into laughter** nonstop, and that's exactly what they did», «Feldman, with his trademark bulging eyes and distinctive expressions, is a total gas who can **tickle your funny bone** whenever he appears on the screen», «the destination is always **a laugh-filled romp**», «Best enjoyed not paying too much attention to the dialogue but with some alcohol and a bunch of mates for those laugh your heads off scenes», «his film is **sickly humorous**, it has a great mix of characters and I just **couldn't stop laughing**» [RT]. Среди эпитетов сущетвена доля тех, которые в своей обширной синонимии передают комичность, абсурдность происходящего на экране: *laughable, surreal, hilarious, comedic, freaking, funny, ironical, sarcastic, hysterical, nonsensical, illogical, irrational, awkward, absurd*.

В рецензиях, посвященных анализу фильмов из смежных киножанров «триллер/ужасы/ мистика», авторы чаще в качестве лексического средства передачи положительной оценочности используют лексические единицы, передающие резкие болезненные физические реакции: толчок, дрожь, шок, прыжок, причиняющее боль движение и т.д., так как на этих доминантах основана индустрия хоррор-фильмов: напугать, привести в движение, заставить дрожать. Эффект физического воздействия передается при помощи *twist, turn, thrill, freak, disturb, flick* и т.п., см.: «A really **good, twist and turn thriller**, quite early on you realise that no one is exactly what they seem», «In fact, the film goes so far as to **shake the foundations of perception**», «Thankfully, there is more to the film than its villain, who appears rarely enough for the sight of him to still **send a chill down the spine** every time», «Only Maddie saw the unnatural, violent pull back inside, and **most of the scares** that follow likewise blur the line between reality and fantasy», «This narrative feat also **sets the stage for a smart and surprising third act turn**: when Maddie confesses her visions to Tyler, he actually believes her, and the two of them become warriors determined to put this evil being to rest once and for all», «Crimson Peak **delivers the kind of chills** that

start in the back of the neck and work down», «The most frustrating aspect of **jump scare** comes with the fact that underneath all the flashiness there is a good foundation», «From the very first page, you're thrown into a nightmare scenario – an isolated road, a blizzard, and a car crash that changes everything. It's **fast-paced, gripping, and packed with twists** that will keep you guessing until the very last page», «And every character **keeps you on edge**», «If you love psychological thrillers that **mess with your mind and keep you glued to the page**», «Itch! review – **skin-crawling** body horror meets supermarket standoff in low-budget **chiller**», «It's a **stomach-churning ride** that is wonderfully, horribly relentless», «The sedate and quiet setting is repeatedly contrasted with **shocking close-ups and disturbing reveals**, crafting an atmosphere that's becomes increasingly unsettling without relying solely on **jump-scares**», «Together: Alison Brie and Dave Franco find funny, **skin-crawling** horror in a love that binds», «Tim and Millie's interplay is **morbidly absorbing** so that when a cult story thread emerges from the tangle», «The metaphor of attachment finally isn't just about visualising co-dependence; what **gets under your skin** is...», «The film **builds and builds only to tumble** into a quick resolution in the last 15 minutes, not much helped by the cheesy Marvel-style reveal of Cillian Murphy's bike courier Jim whose return to the franchise has been highly anticipated» [RT]. Парадоксальным образом, те эмоции, которые в бытовом осмыслении имеют негативное оценочное значение, указанные в текстах кинокритиков на фильм представленных выше жанров, приобретают положительную в данном контексте окраску. Значение интенсивного физического воздействия и психологического напряжения передается также разнообразными эпитетами: *frightening, violent, suspenseful, burning, haunting, disturbing, captivating, thrilling, creepy, bone-chilling, horrific, nail-biting, cool-filled, nerve-shredding, harrowing, visceral, bone-rattling, spine-tingling, bone-chilling, gut-wrenching, pulse-pounding, gripping, claustrophobic, unflinching, jarring, jolting, shocking, unsettling, disturbing, nerve-jangling, hair-raising, blood-curdling, skin-crawling, stomach-churning, breath-stealing, heart-stopping, mind-bending, soul-shaking, paralyzing, suffocating, dread-inducing, white-knuckle, edge-of-your-seat.*

Жанровая принадлежность кинопроизведения выступает одним из ключевых факторов, детерминирующих отбор оценочных лексических средств в рецензионном дискурсе. В основе формирования положительной оценки фильма рецензентом лежат три основных канала перцептивно-эмоционального воздействия: физическая реакция зрителя в процессе просмотра, обращение к его чувственной сфере и активация когнитивных механизмов.

Причинно-следственные отношения, реализуемые в структуре кинорецензионного дискурса, обеспечивают эффективность восприятия информации адресатом. Когезия выполняет функцию дискурсивного «цементирующего звена» при выражении каузальных связей; она служит инструментом аргументированного, логически выстроенного и объективного изложения авторской позиции с целью убеждения читателя в её обоснованности. Когезивные механизмы репрезентируют логическую триаду «тезис – аргументация – вывод», которая актуализирует парадигмальные категории функциональности и экспланаторности. В точке их пересечения формируется мотивация выбора конкретного языкового средства, обусловленная коммуникативно-прагматической интенцией автора. В сетевой кинорецензии данный выбор непосредственно вытекает из коммуникативного задания и необходимости представления чётко структурированного субъективно-аналитического комментария.

Схема «тезис – аргументы» в интернет-рецензии реализуется через отношения координации и субординации. Основанием для дифференциации служит характер соотнесённости аргументов с центральным тезисом и друг с другом: 1) координация предполагает отсутствие прямой смысловой связи между самими аргументами при их независимом, но равноправном подчинении общему тезису; 2) субординация имеет место в тех случаях, когда последующий аргумент логически выводится из предшествующего, утрачивая самостоятельную смысловую значимость вне данного аргументативного контекста, а следствие оказывается в прямой зависимости от выдвигаемых обоснований.

В качестве иллюстрации координативных отношений может служить следующий фрагмент: *«Almodóvar's own voice persists even throughout the apparent*

thematic evolution. Salvador begins smoking heroin as though it were the natural thing to do; that it's broached without any fanfare accounts for Almodóvar's provocative—and amusing—candor. Also, in the case of the one-person stage show, performed in front of a vibrant red background, that symbolic color, which, like the bull to the cape, draws our eyes to the screen as we eagerly await whatever delicious visual onslaught Almodóvar has in store for us» [RT]. В данном случае центральный тезис – о сохранении фирменного режиссёрского почерка П. Альмодовара (провокационная откровенность, тяготение к характерной цветовой палитре) вопреки тематической эволюции его картин – подтверждается двумя независимыми аргументами.

Отношения субординации прослеживаются в следующем примере: *«Unlike the judicial system, Shoplifters is most interested in the truth of the fractured unit. Kore-eda was originally inspired by stories of families that hide the death of a loved one and keep claiming their benefits – the kind of headline-grabbing story that gets the middle classes tut-tutting. But by constructing the minutiae of how a family gets that desperate, he finds the beautiful dynamics. Moreover, he continues to be unequalled in bringing astounding and heartfelt performances, especially from his young actors» [RT].* Здесь второй аргумент произведен от первого: первый прямо обосновывает тезис о фокусировке фильма на кризисном этапе существования семьи и неоднозначных поступках героев; второй, вытекая из первого, утверждает, что именно через детализацию механизма погружения семьи в отчаяние фильм обретает «красивую динамику», на фоне которой актёрская игра раскрывается наиболее полно.

Весьма показательно многообразие форм установления контакта с адресатом. В текстах сетевых рецензий реализуются две противоположные стратегии повышения аргументативности: 1) интимизация высказывания посредством личных местоимений: *«A movie starring Jason Statham can either be beautifully executed or go terribly wrong. And as far as I know, he seems to have made action movies his signature genre», «An aspect I highly enjoyed about this movie is the way they incorporated the puzzle elements in a way that made sense to the plot», «By the film's numbing conclusion, we may conclude we don't give a damn about these spoiled rich kids...», «By the end, we haven't been presented with a neatly wrapped up package, but*

instead a story colored by different perceptions... leaving it up to the audience to decide how we interpret the details», «If you haven't seen the movie yet, GET OUT and see it or purchase it. It's a wonderful DVD to have in your home collection. It will make you laugh, cry and cherish those you love most», «I am not necessarily the biggest fan of love story or family type films so you can imagine my surprise when I finished watching the film and realized I absolutely loved it»; 2) деперсонификация, достигаемая безличными конструкциями, которая свидетельствует о стремлении автора к объективности и генерализации информации, создавая эффект безусловной достоверности: «It's a slow burn, sure, but the embers are remarkable», «It is surely the closest cinema comes to three-dimensional virtual abseiling», «There's much to admire about Soul, which is why it's disappointing that it never quite achieves the highs it seeks»; «It's a quietly joyous send-off to a relentlessly bleak year», «It is an impressively animated, family-friendly comedy with likeable characters and some terrific comic set-pieces, carrying an ecological message», «There is a reason why Rumi/Ticket (Yash again) looks like Raya and why each sees the other as a villain» [RT]. Последовательная смена или чередование дейктических центров («я», «мы», «вы») позволяет автору динамически перестраивать степень дистанцированности от объекта и близости к аудитории. Это создает многомерную аргументативную перспективу, в которой объективное и субъективное, коллективное и индивидуальное, авторское и адресатное постоянно переосмысливаются в контексте друг друга. Аргументативный эффект личных местоимений состоит в стратегической субъективации процесса познания, что обеспечивает прозрачность, диалогичность, эмпатическую вовлеченность и перформативную весомость высказывания. Эти механизмы в совокупности формируют дискурсивную модель, в которой убедительность достигается через демонстрацию честной субъективности и конструирование совместного смыслопорождения. Безличность, в свою очередь, является конвенциональным маркером экспертного дискурса, что имплицитно подразумевает компетентность говорящего и его способность к десубъективированному анализу. Сам акт использования таких конструкций выполняет перформативную функцию: автор позиционирует себя как носителя легитимного знания, что усиливает

перлокутивный эффект аргументации – адресат с большей вероятностью принимает аргумент как обоснованный и нормативно приемлемый.

3.2.3 Отсылки как средства аргументации и создания перлокутивного эффекта

В структуре аргументативного дискурса инкорпорирования инородных дискурсивных элементов служит маркером каузальной интердискурсивной стратегии, органически свойственной данному типу коммуникации; справедливость данного положения подтверждается, в частности, функциональной обоснованностью интертекста как риторического приёма, направленного на усиление убедительности и реализацию перлокутивного потенциала высказывания. Кинорецензия, будучи текстом с изначально выраженной прагматической направленностью, обнаруживает продуктивность интертекстуального подхода, позволяющего эксплицировать языковые механизмы кодирования и декодирования интенций автора.

В процессе интерпретации авторской интенции значимая роль отводится прагматике отсылки. В текстах кинорецензий отсылка демонстрирует полифункциональность, реализуясь в двух основных измерениях: стилистическом (как средство репрезентации индивидуального стиля критика и манифестации его эмоциональной позиции) и прагматическом (как инструмент эмоционального, интеллектуального и волевого воздействия на адресата).

Будучи разновидностью публицистического дискурса, кинорецензия активно и результативно апеллирует к аллюзивным механизмам с целью формирования у читателя заданной автором ассоциативной параллели. ИмPLICITная или эксплицитная отсылка к историко-культурному прецедентному феномену выполняет двойственную задачу: с одной стороны, она обогащает кругозор аудитории и активизирует фоновые знания, с другой – служит инструментом достижения перлокутивного эффекта в процессе восприятия рецензии. Отсылка представляет собой функционально мотивированное средство реализации авторского замысла. Кинорецензия как публицистический жанр ориентирована не

только на отражение социальных тенденций и воздействие на общественное сознание, но и на выполнение дидактической задачи – формирование у читателя оценочных суждений на основе представленного фактического материала.

Одной из ключевых прагматических установок рецензента выступает эмоционально-экспрессивная подача информации при сохранении высокой информационной насыщенности текста. В данном контексте отсылка оказывается особенно действенным приёмом: она одновременно углубляет осведомлённость читателя в вопросах культурно-исторического, политического и иного характера и активизирует модально-оценочные и ценностно-ориентационные установки. Отсылка выполняет функцию смыслового звена, соединяющего прецедентный текст (претекст) с актуальным текстом рецензии и обеспечивая их содержательную «сцепленность». Отсылочные связи в кинорецензиях выступают значимым средством актуализации семантических ассоциаций, которые, помимо активизации эрудиции реципиента, привносят дополнительные коннотативные оттенки значения.

Отсылки, реализуя в первую очередь сравнительно-уподобительную функцию, в большинстве случаев выражены в рецензиях отсылками на фильмы (70% текстов корпуса): *«I'll stop comparing it to other movies, I promise, right after I mention that it also will be likened to "**Blade Runner**," in that it's spectacular looking»;* *«...which could be loosely grouped with "**Arrival**" and "**Gravity**" as solemn sci-fi adventures that are emotionally and even spiritually satisfying»;* *«The film, which takes place during a 2065 war between humans and advanced A.I., brings to mind the **Terminator series**, **District 9**, and, perhaps most immediately, is reminiscent of **Avatar**;* *«placed somewhere between **Knives Out** and **Revenge**, this mystery series is set on an American corporate cruise across the Mediterranean»;* *«The unapologetic nods to **Cat People** in **It Follows** or **The Shining** in **The Witch** were typically taken by critics as examples of the filmmakers' savvy or respect for tradition»;* *«...the archetype persists in everything from **The Night House** to **Smile** to **The Boogeyman**. The trope has become so ingrained that it's started to bend back in on itself;* *«This isn't the blindingly dusty outback of **Mystery Road**, or the twisted sickness of **Snowtown**, but there is a tough, male*

*line that binds The Stranger to its Australian stablemates» [RT]. В приведенных примерах аллюзии на другие фильмы актуализируются путем использования лексических единиц со значением сравнения (*compare*), уподобления (*loosely grouped, will be likened*), ментального процесса вспоминания (*bring to mind, reminiscent of*). Интересны случаи использования глаголов физического действия с контекстуальным значением сравнения/уподобления/объединения: «the film is placed somewhere between...»; «...the unapologetic nods to...», «the archetype persists in...». Отметим также случаи «апофатической» аллюзивности, когда отсылка актуализируется путем отрицания или акцента на отсутствии: «this isn't the blindingly dusty outback of...» [RT].*

Часто (45% кинокритических корпусов) отсылки осуществляются на предыдущие актерские работы: «Daniel Day-Lewis is widely regarded as one of the greatest actors of all time. From **The Crucible** to **There Will Be Blood** and everything in between, he's been a key part of some incredible movies over the years», «This movie shares a fair deal in common with Ayer's previous **End of Watch**, but I found it far less satisfying overall», «Dwayne 'The Rock' Johnson said Monday he had turned his heavily muscled back on action movie roles to be able to express himself as an actor in his latest film... **The Fast and Furious** star told reporters that he'd taken on previous roles for commercial reasons and 'the box office in our business is very loud...», «Always a great actor, Gleeson had already hit new heights with career-best work in director John Michael McDonagh's previous film, **The Guard**, but he's every bit as good here, playing a dramatically different role» [RT]. Отсылки на предыдущие актёрские работы исполнителя главной роли обладают значительным аргументативным потенциалом, реализуемым по нескольким взаимосвязанным направлениям, которые в совокупности усиливают убедительность рецензии и усиливают её аналитическую составляющую. Прежде всего, такие отсылки выполняют контекстуализирующую функцию, позволяя критику поместить текущую работу в траекторию творческой эволюции актёра: упоминание конкретных предшествующих фильмов или ролей создаёт нарративный континуум, в рамках которого новая интерпретация осмысливается либо как закономерное развитие, либо как радикальный разрыв с устоявшимся

амплуа. В этом смысле обращение к фильмографии актёра служит эпистемическим ориентиром для читателя, формируя горизонт ожиданий и задавая систему координат, в которой разворачивается последующая оценочная аргументация. Кроме того, подобные аллюзии реализуют сравнительно-оценочную функцию, позволяя рецензенту выстраивать аксиологическую шкалу, на которой новая работа сопоставляется с предшествующими достижениями или неудачами актёра: такая градация может носить как апологетический характер, когда текущая роль превосходит или, напротив, не достигает уровня предыдущих вершин, так и сугубо аналитический, когда критик выявляет типологические сходства или различия в актёрской технике, эмоциональной палитре или драматургическом решении.

Отсылки на предыдущие режиссерские работы (33% кинорецензий корпуса) призваны эксплицитно/имплицитно указать на уникальный авторский стиль режиссера: «*Sometimes, minds outside of a certain field can really find that they have a knack for it and in the case of writer/director John Krasinski (best known perhaps for featuring in the Us Version of **The Office**) I think this will prove to be very much the case*», «*...the director Daniel Cormack has chalked up another solid work that follows in the path of his earlier films, **A Fitting Tribute** and **Amelia and Michael**, perfect examples of films that have a great deal to say about contemporary life and do so in a brief period of time*», «*In the early aughts, Jay and his brother Mark exploded on the indie scene with low-budget mumblecore offerings like '**Cyrus**,' '**Baghead**' and '**The Puffy Chair**'*», «*However, there is a sense of humour here not so clearly present in earlier films such as **Rosemary's Baby**, **The Tenant** and **Repulsion**. It's something that Polanski hasn't really followed up on since, which is a shame. He's having fun here, letting his directorial hair down, and the result is supremely entertaining*», «*Having previously directed "**It Follows**" (2014) and "**Under the Silver Lake**" (2018), Mitchell has more than proven his competence*», «*After some bumps in the 2000s, the early 2010s were rough for Shyamalan, with "**The Last Airbender**" and "**After Earth**" being big budget movies that struggled financially and were widely panned by both critics and audience members. They felt like a nail in Shyamalan's coffin, yet **The Visit** helped him rebound*» [RT].

Отсылки на предыдущие режиссёрские работы постановщика анализируемого

фильма представляют собой многофункциональный аргументативный инструмент, чей убедительный потенциал раскрывается по нескольким взаимосвязанным направлениям, каждое из которых вносит весомый вклад в общую риторическую стратегию кинокритики. Прежде всего, подобные аллюзии выполняют контекстуализирующую функцию, позволяя критику поместить текущий фильм в траекторию творческой эволюции режиссёра. Кроме того, отсылки к предшествующей фильмографии задают аксиологическую шкалу, на которой текущий проект сопоставляется с ранними достижениями или неудачами режиссёра. Помимо прочего, подобные аллюзии выполняют идентификационную функцию, сигнализируя о глубокой погружённости критика в кинематографический контекст и его способности выявлять скрытые закономерности, что укрепляет этос автора как компетентного эксперта и тем самым повышает доверие аудитории к его оценочным суждениям. В некоторых случаях отсылки к предыдущим работам также реализуют полемическую функцию, позволяя рецензенту вступать в диалог с устоявшимися критическими интерпретациями, пересматривать устаревшие оценки или предлагать альтернативные прочтения, что делает рецензию не изолированным высказыванием, а активным участником более широкого дискурсивного сообщества [Галиуллина, 2024].

Отсылки на исторические события (в 20% кинокритик) реализуют не только информационную, но и ценностно-идеологическую функцию, поскольку рецензент посредством пересказа определенного исторического факта/описания исторического контекста, получивших освещение в фильме, наделяет их модально-оценочным значением. Для акцентирования внимания и детального анализа рецензент выбирает исторический эпизод, ценность которого заключается не только в принципиальной значимости с точки зрения развития сюжета, но и в создании эмоционального резонанса у читательской аудитории. Рассмотрим фрагмент из рецензии на фильм «Капитан» (2017): *«Set a couple of weeks before the end of the war, The Captain tells the story of Willi Herold... This story seems too cinematic to be true, but is in fact based on a real-life account of a man known as the*

'Executioner of Emsland' who escaped persecution from the Germans... but was eventually arrested and sent to the guillotine by the British a year after the war» [RT]. В данном случае историческая отсылка выполняет фактологическую аргументативную функцию. Упоминание реального персонажа (Вилли Херольд, «палач Эмсланда») и конкретных обстоятельств его деятельности служит для критика средством обоснования достоверности сюжета. Аргумент строится по схеме: «сюжет кажется неправдоподобным, однако он основан на документально зафиксированном событии». Таким образом, историческая отсылка выступает как эпистемическая гарантия – она переводит оценку фильма из плоскости субъективного впечатления в плоскость объективной соотнесённости с действительностью, что повышает убедительность последующих оценочных суждений о художественных качествах картины. Рассмотрим следующий фрагмент из рецензии на фильм «Пятеро одной крови» (2020): *«A lot of black Americans went to war in Vietnam but Hollywood has never been much interested in their stories. Da 5 Bloods is a re-examination not just of history but of the way that history has been told» [RT].* Здесь историческая отсылка реализует критико-идеологическую аргументативную стратегию. Рецензент не просто констатирует факт участия афроамериканцев во Вьетнамской войне, но противопоставляет его господствующему голливудскому нарративу, который систематически игнорировал эту перспективу. Аргумент строится на оппозиции «официальная история / маргинализированная история». Кинорецензия, посвященная компаративному анализу фильма «Камо грядеши» (1951) и его оммажу «Да здравствует Цензорь!» (2016), посвящена теме воссоздания исторических событий в кино: *«The two films corroborate, wholly unintentionally, Karl Marx's bon mot about history repeating itself. Nero's history is repeated first as melodramatic tragedy of sorts in Quo Vadis, then as farce in Hail, Caesar!» [RT].* В этом академическом примере историческая отсылка выполняет интертекстуально-герменевтическую аргументативную функцию. Цитата из Карла Маркса служит не для верификации фактов, а для установления смысловой связи между двумя разновременными кинопроизведениями. Аргумент строится на риторической фигуре: «история

повторяется – сначала как трагедия, затем как фарс». Историческая отсылка (Нерон, Древний Рим) актуализируется через призму марксистской максимы, что порождает смысловую сцепленность между прошлым и настоящим, между высоким жанром и пародией. Убедительность достигается за счёт интеллектуальной изобретательности и способности автора обнаруживать глубинные структурные параллели.

Нередки отсылки и на других режиссеров (43% кинокритических корпусов), например: «*With Carol and Far from Heaven, the director nodded to the mid-century melodramas of **Douglas Sirk**, but May December somehow owes more to both the Lifetime variety of the genre and **Ingmar Bergman** works like *Persona**», «*The big ones are obvious: *Rear Window* and *Vertigo*, with a hint of *Dial M For Murder*. De Palma's love of **Hitchcock** is no secret*», «*But that's precisely the sort of bait-and-switch Iranian writer/director Alireza Khatami is operating on here, until his tense and nightmarish film starts to resemble more something like **David Lynch's** "*Lost Highway*"*», «*Loosely adapting 'A Short Film About Love' into a long film about nothing, Asghar Farhadi's cramped and tedious 'Parallel Tales' forfeits the sordid humanity of **Krzysztof Kieślowski's** masterpiece*», «*the sheer ambition of the project and the painstaking way it has been shot and edited, not to mention its idyllic/portentous atmosphere, bring to mind lofty models like Terrence Malick*» [RT]. Аллюзия на известного режиссёра выполняет роль интертекстуального ярлыка, позволяющего критику быстро и ёмко охарактеризовать эстетическую природу оцениваемого фильма. Отсылка к устоявшемуся авторскому стилю (например, «Дэвид Линч», «Хичкок» или «Терренс Малик») мгновенно активизирует в сознании читателя целый комплекс ассоциаций – визуальных, тематических, нарративных и тональных. Это позволяет рецензенту избежать развёрнутого описания и сосредоточиться на аналитической оценке, поскольку аллюзия служит сжатым семиотическим кодом, несущим объёмную художественную информацию. Аллюзия также выполняет роль когнитивного ориентира, задавая читателю определённый угол зрения на фильм. Сравнение с работами конкретного режиссёра направляет ожидания аудитории: отсылка к Малику располагает к созерцательному, медитативному

восприятию; отсылка к Хичкоку – к напряжённому саспенсу и психологической глубине. Таким образом, рецензент активно формирует горизонт ожиданий читателя [Галиуллина, 2024].

В более чем 60% кинорецензий корпуса отмечаются отсылки на тот или иной кинематографический феномен. Под этим кластером мы понимаем не единичный фильм или конкретного режиссера, а знаковое явление в истории/теории кинематографа. Показательны следующие примеры: «*If it'd gone **the full leering Hammer Horror Production**, this could have been a scream*»; «*The very specific spirit of 70s American cinema and its idiosyncratic character-driven film-making is evident throughout, not least in writer David Hemingson's sharp, sophisticated screenplay*»; «*...an attempted return to **jolly old '60s-style big-budget historical epics** that, rejecting a recent cinematic fad for distilling great men into a single episode*; «*It's like the writer aimed for a cross between a **PBS historical drama**, a sweeping Doctor Zhivago-type war movie and a backstairs at the palace soap opera*»; «*But Oppenheimer is also the opposite of a **standard-issue Great Man movie**: The achievement here is monstrous, and the psychic dissolution of the main character before our very eyes is heartbreaking*»; «*In 2023, a **slew of superhero movies** earned hundreds of millions of dollars at the box office each and still reportedly failed to make back the money required to produce and market them*» [RT]. Здесь прецедентные феномены кинематографа, на которые осуществляется отсылки, – специфические вехи в его истории с характерными стилистическими особенностями («*The very specific spirit of 70s American cinema*», «*jolly old '60s-style big-budget historical epics*»), определенный кинематографический стиль, жанр/направление («*full leering Hammer Horror Production*», «*PBS historical drama*», «*a sweeping Doctor Zhivago-type war movie*», «*standard-issue Great Man movie*», «*a slew of superhero movies*»). Отдельный кластер кинематографических феноменов – отсылки на номинации и награды: «*Randolph captures brilliantly in the weary dignity of her character's slow, achingly deliberate movements (she's a deserved winner of this year's Golden Globe for best supporting actress and a frontrunner to take the Oscar)*; «*It also happens to be Spain's submission for Best International Feature Film at the Oscars and, given its presence on*

many technical categories' shortlists, could be a dark-horse contender for Best Picture» [RT]. Прагматика имени собственного при этом охватывает «ономастическую коннотацию», которая представляет собой эмоционально-оценочную окраску имени собственного и активизирует работу ассоциативно-смыслового поля (упоминание номинации «Оскар» порождает ассоциацию с качеством). Данные кинематографические феномены – образцовые ментальные факты определенного культурно-когнитивного пространства, устоявшиеся языковые формулировки с определенной интеллектуально-фоновой направленностью. Эта прецедентность представляет собой «коллективный инвариант», имеющий сверхличностный характер, обладающий эмоциональной и познавательной значимостью. Актуализация кинематографического феномена осуществляется посредством фактора прагматического воздействия на читательскую аудиторию.

Отсылки на характерный авторский стиль самого режиссера отмечены в 65% рецензий, например: *«It's striking, for example, how Joss Whedon often implements a couple of scenes depicting the 'human side' of the situation whenever he's filming a spectacular superhero battle, by showing how normal people react to the cosmic battles going on around them... These are 'Whedonisms': stylistic, auteurist traits that are specifically used by Joss Whedon, and are not found in any other of the Marvel movies»*, *«The studios took a risk with Sam Raimi, a risk that paid off immensely. His 'trademark' style translated perfect from horror to action - using camera tricks, cool transitions and lighting to give this film a special styling that looks fresh to this day»*, *«Firstly the guns and geezers running around shooting at each other while also planning complicated plots which Ritchie made his trademark style for the most part is on full show here...»*, *«Tarr's pace was less than zero, a kind of intense and monolithic slowness, an uber-slowness, in films that moved, often almost infinitesimally, like vast gothic aircraft-carrier-sized ships across dark seas»*, *«As soon as the lights dimmed and the movie started, viewers were immediately drawn into Anderson's signature framing. As a long-time fan, I had an idea of what to expect from this new story: perfectly symmetrical shots, a bright colour palette, planimetric compositions, eccentric characters, and extraordinary set design»*, *«The Houston, Texas wunderkind has been*

making his films his way for just about 30 years now, creating and perfecting a signature style that is arguably the most instantly recognizable aesthetic of any currently living filmmaker. That recognition factor is only compounded by how many people demonstrate a thorough lack of comprehension of his style» [RT]. Зачастую передача атрибутивных признаков/черт режиссерской работы осуществляется посредством категории притяжательности, ср.: «*Nolan's love of the physicality*», «*Kaurismäki's style*», «*Wenders's restless protagonists*». Описание знаковых, характерный черт стиля режиссера с точки зрения прагматики – более эффективное средство, чем описание его новой кинокартины, так как происходит определенная визуальная ментальная репрезентация, а эмоциональный отклик на визуальные ментальные образы протекает интенсивнее, чем на языковые единицы.

Психологический механизм убедительности отсылок основан на эффекте когнитивной экономии, когда отсылка конденсирует сложный комплекс смыслов в краткой референции; на эффекте авторитетности, когда аллюзия апеллирует к каноническим образцам; на эффекте вовлечённости, когда интертекстуальные связи требуют от читателя активности и сотворчества; и на эффекте глубины, когда установление множественных параллелей создаёт иллюзию исчерпывающего анализа.

В совокупности указанные механизмы превращают интертекстуальность из факультативного стилистического приёма в фундаментальный инструмент убеждения, структурно и функционально интегрированный в саму природу кинокритики как аргументативного жанра, призванного не только информировать, но и формировать оценочные суждения, направлять восприятие и оказывать устойчивое перлокутивное воздействие на читательскую аудиторию.

3.2.4 Прагматико-аргументативный потенциал функционирования прецедентных имен

Кинокритика как жанр сетевого дискурса аккумулирует лингвокультурную информацию, органично инкорпорированную в анализ фильма. Её адекватная интерпретация предполагает наличие у реципиента определённого объёма

фоновых знаний, без которых реализация замысла автора, а именно его коммуникативно-прагматического воздействия, становится затруднительной. Следовательно, осмысление рецензионного текста невозможно вне культурного, социального и национального контекста, сопряжённого с оцениваемым кинопроизведением. Процесс восприятия активизирует когнитивный багаж коммуникантов, позволяя соотнести языковые единицы с внеязыковыми реалиями и ситуациями.

Среди языковых средств, репрезентирующих культурно значимые смыслы, особое место занимают прецедентные онимы. В различных дискурсивных практиках они выполняют функцию маркеров коллективного культурного опыта, транслируя мировоззренческие, этические и эстетические ориентиры [Блинова, 2023: 158]. Эффективное распознавание и истолкование прецедентных феноменов требует от адресата значительных когнитивных усилий, что, в свою очередь, обеспечивает выполнение текстом его коммуникативно-прагматической задачи. Именно поэтому исследование прагматического потенциала прецедентных единиц в сетевых кинокритиках представляется актуальным: они обладают способностью имплицитно передавать объёмные пласты культурно значимой информации. Анализ прецедентных онимов в данном жанре даёт возможность проследить, каким образом в конкретной лингвокультуре осуществляется интертекстуальное взаимодействие автора и читателя.

Анализ прецедентных феноменов в англоязычных кинокритиках позволил выделить их в пять основных категорий: мифонимы, прецедентный антропоним – имя режиссера, прецедентный антропоним – литературный персонаж, прецедентный антропоним – киногерой, прецедентный антропоним – название фильма.

1. Мифоним

Мифонимические единицы составляют наиболее многочисленную группу прецедентных имён в кинокритике (27,4 %). Среди них доминируют отсылки к древнегреческой мифологии, что наглядно подтверждается приведёнными ниже фрагментами кинокритик.

В рецензии на фильм Кристофера Нолана «Оппенгеймер» (2023) находим: «*Cillian Murphy plays Oppenheimer as a modern-day **Prometheus**, a man who gave fire to the world only to be consumed by his own creation*» [RT]. Прецедентное имя *Prometheus*, заимствованное из мифологической сферы-источника, служит средством характеристики главного героя – физика-ядерщика Роберта Оппенгеймера. Данный мифоним имплицитно подразумевает такие черты, как жертвенность, страдание и внутренняя боль, обусловленные осознанием учёным разрушительных последствий собственного изобретения. Одновременно он акцентирует цивилизационную значимость открытия, уподобляя его похищению огня Прометеем, что превращает сюжет в метафору переломного момента в истории человечества.

Аналогичная ономастическая стратегия используется в рецензии на фильм «Чёрная пантера» (2018): «*Wakanda is presented as a kind of El Dorado, a hidden kingdom of immense wealth and technological advancement. T'Challa's role as king is akin to a **Prometheus** figure, grappling with the responsibility of protecting his people and sharing his knowledge with the world*» [RT]. Сопоставление короля Ваканды Т'Чаллы с Прометеем строится на актуализации коннотативного признака «обладание ценным ресурсом»: в мифе это огонь, в киноповествовании – вибриум, металл, дарующий сверхспособности и позволяющий создавать высокотехнологичное оружие. Мифоним имплицитно раскрывает ключевую коллизию супергеройского нарратива: дилемму правителя, обязанного одновременно делиться технологическим достоянием с миром и защищать свой народ от посягательств антагонистов.

Эмпирический материал обнаруживает также присутствие мифонима *Odyssey*, отсылающего как к мифологии, так и к гомеровскому эпосу, что придаёт ему двойную интертекстуальную природу. В рецензиях встречаются следующие примеры:

1. «*Peter Jackson has achieved the impossible, bringing Tolkien's epic to life with breathtaking scope. The journey of the Fellowship is a true **Odyssey**, fraught with peril and wonder, a testament to courage and friendship*» [RT].

2. «Robert Eggers' *"The Northman"* is a brutal, visceral, and visually stunning Viking saga that feels ripped from the pages of the Norse sagas. Amleth's quest for vengeance is a classic **Odyssey-style** journey, fraught with peril and moral ambiguity» [RT].

В первом случае мифоним моделирует представление о пути как о длительном, насыщенном испытаниями странствии, проверяющем дружбу и верность. Во втором – он входит в состав атрибутивного словосочетания *Odyssey-style journey*, где прилагательное *classic* дополнительно подчёркивает типологическое сходство скитаний Одиссея и киногероя по таким ассоциативным параметрам, как трудность, опасность и вероломство окружения.

Таким образом, в приведённых контекстах мифоним выполняет моделирующую функцию, проводя параллель между нарративной траекторией киноперсонажей и архетипическим эпическим маршрутом. Актуализация коннотативных сем «длительность» и «испытание» позволяет представить сюжет как реализацию мифологического архетипа преодоления преград во имя высокой цели.

В рецензии на драму «Тар» (2022), посвящённой первой женщине-дирижёру Берлинского филармонического оркестра, зафиксировано употребление мифонима *Icarus*: «*Lydia Tár is a Icarus of the classical music world, flying too close to the sun of her own ego before the inevitable, crushing fall*» [RT]. Героиня уподобляется Икару, причём дифференциальными признаками прецедентного имени выступают самонадеянность, эгоцентризм и гордыня. Семантика онима эксплицируется через причастный оборот, который метафорически воспроизводит траекторию взлёта и падения: головокружительный успех сменяется крушением карьерных амбиций. В данном случае мифоним реализует как характеризующую, так и моделирующую функции, задавая архетипическую схему судьбы персонажа.

2. Прецедентный антропоним – имя режиссера

Наиболее репрезентативной категорией прецедентных антропонимов в исследуемом материале являются имена режиссёров (23,5 % от общего числа). Подобная частотность, как представляется, обусловлена жанровой природой

кинорецензии, которая по своей сути вторична по отношению к оцениваемому произведению киноискусства. Прецедентные онимы, апеллирующие к выдающимся личностям и созданным ими произведениям, составляющим золотой фонд мировой культуры, служат своего рода оптикой, через которую реципиент осмысляет новый художественный опыт. В контексте настоящего исследования в число таких значимых фигур входят прежде всего представители киноиндустрии и их фильмы.

Так, в рецензии на фильм «Барби» (2023) фиксируется следующая отсылка: «*Greta Gerwig's "Barbie" is a wildly inventive and surprisingly poignant satire that feels like a cross between **Wes Anderson's** meticulous production design and **Joss Whedon's** meta-commentary on genre tropes*» [RT]. В данном фрагменте два антропонима – *Wes Anderson* и *Joss Whedon* – употреблены в притяжательном падеже в рамках сравнительной конструкции, вводимой оборотом *feels like*. Они призваны активировать у читателя ассоциации, связанные с узнаваемыми режиссёрскими почерками: упоминание Уэса Андерсона отсылает к скрупулёзно выстроенной визуальной эстетике, где значима каждая деталь, цветовое решение и образ; имя Джосса Уидона – к характерному для него метаповествовательному приёму, предполагающему рефлексию над жанровыми конвенциями и их деконструкцию (*meta-commentary on genre tropes*). Тем самым прецедентные онимы позволяют критику провести параллель между рецензируемой картиной и эталонными для кинематографической традиции образцами, выделяя сходство в повествовательных и визуально-стилистических решениях с целью аргументированной положительной оценки. Важно подчеркнуть, что корректная интерпретация данных отсылок требует от адресата экстралингвистических познаний в области киноискусства, без которых жанрово-стилистические импликации антропонимов остаются нераскрытыми. В рассматриваемом примере онимы реализуют оценочную и моделирующую функции.

В рецензии на фильм «Оппенгеймер» (2023) также обнаруживается обращение к фигуре классика жанра: «*Nolan has once again delivered a masterpiece. The way he builds tension is reminiscent of **Hitchcock**, and the performances are*

phenomenal. Cillian Murphy is captivating, and Robert Downey Jr. gives a career-best performance, finally shedding the Iron Man persona» [RT]. Прецедентный антропоним *Hitchcock* служит средством характеристики приёмов создания напряжения, уподобляемых неповторимой манере Альфреда Хичкока – режиссёра, закрепившего за собой статус родоначальника жанра саспенса и разработавшего целый арсенал средств для передачи атмосферы тревожной неопределённости, удерживающей зрителя в состоянии постоянного эмоционального напряжения на протяжении всего просмотра. Антропоним позволяет автору выразить субъективную мелиоративную оценку через сопоставление жанрово-стилевых параметров фильмов Хичкока с анализируемой кинокартиной, выполняя тем самым моделирующую и оценочную функции.

В рецензии на рождественскую драмеди «Оставленные» (2023), действие которой разворачивается в 1970 году, встречается следующий фрагмент: *«Alexander Payne delivers a heartwarming and funny film that feels like a throwback to the classic comedies of **Hal Ashby**. Paul Giamatti is, as always, brilliant» [RT].* Антропоним *Hal Ashby*, включённый в придаточное определительное предложение, отсылает к американскому режиссёру, одной из ключевых фигур эпохи «Нового Голливуда». Отличительной чертой его творчества признаётся ирония, а уникальный режиссёрский стиль нередко характеризуют как синтез иронического модуса, гуманистического пафоса и мягкой, но острой социальной критики. Именно данные коннотативные признаки актуализируются в контексте рецензии для передачи положительного эмоционально-оценочного отношения к картине, стилистически и содержательно ориентированной на кинематограф конца 1970-х – начала 1980-х годов. Таким образом, прецедентное имя функционирует как символ эталонной комедийной традиции, реализуя моделирующую и оценочную функции.

В корпусе анализируемых текстов зафиксированы также случаи одновременной отсылки и к режиссёру, и к названию его фильма: *«Denis Villeneuve has crafted a stunning sequel that surpasses the original. The scope and visual grandeur are comparable to **Stanley Kubrick's** “2001: A Space Odyssey”, and Timothée Chalamet*

continues to impress» [RT]. В данном примере прецедентное наименование отсылает к культовой ленте Стенли Кубрика, которая воспринимается как эталон визуальной грандиозности и новаторства в области спецэффектов. Декодирование смысла осуществляется на основе ассоциаций с безупречной режиссёрской техникой Кубрика и эпическим масштабом его научно-фантастического произведения. Атрибутивное сочетание *visual grandeur* усиливает экспрессивно-эмоциональную оценочность за счёт семантических коннотаций лексики *grandeur* – «восхищение», «величие», «красота». Упоминание имени и фильма Кубрика задаёт высокую планку ожиданий у реципиента, позиционируя рецензируемую картину как явление, безусловно заслуживающее внимания. Следовательно, антропонимы в данном контексте реализуют прагматическую, оценочную и моделирующую функции, возводя ленту Дени Вильнёва в один ряд с шедевром Кубрика.

В рецензии на фильм «Падение империи» (2024) обнаруживается аллюзия на произведение более современного, но менее канонического режиссёра: «*Alex Garland delivers a tense and thought-provoking thriller. The gritty realism and unflinching portrayal of conflict are reminiscent of Kathryn Bigelow's "The Hurt Locker". Kirsten Dunst gives a powerful performance»* [RT]. Прецедентные онимы используются для сопоставления сюжетно-композиционных параметров антиутопического военного триллера с лентой Кэтрин Бигелоу «Повелитель бури» – картиной, удостоенной множества кинопремий, включая «Оскар» за лучшую режиссуру (первый подобный случай в истории для женщины-режиссёра). Основание для сравнения – реалистичная визуализация вооружённого конфликта, пронизанная жестокостью, кровопролитными сценами и ощущением постоянной экзистенциальной угрозы. Ассоциативные коннотации антропонимов эксплицируются в тексте с помощью атрибутивных конструкций *gritty realism* и *unflinching portrayal of conflict*. В результате использование прецедентных имён усиливает аргументативность и убедительность рецензии, обеспечивая реализацию моделирующей, прагматической и оценочной функций.

3. Прецедентный антропоним – литературный персонаж

Прецедентные антропонимы, отсылающие к литературным персонажам, образуют значительный сегмент исследовательской выборки (18,1%). Их высокая репрезентативность свидетельствует о тесных интертекстуальных связях между кинодискурсом и художественно-литературной традицией, реализуемых посредством включения элементов культурно-литературного канона. Обратимся к конкретным примерам, иллюстрирующим функционирование литературных онимов в рецензионных текстах.

В рецензии на фильм «Форрест Гамп» (1994) находим: «*Tom Hanks plays Forrest Gump, a simple man who unintentionally touches many lives and witnesses major historical events. He's like a modern-day **Candide**, stumbling through life with an innocence that cuts through the cynicism of the world*» [RT]. Прецедентное имя *Candide* отсылает к заглавному герою философской повести Вольтера «Кандид, или Оптимизм». Данный оним обладает высокой степенью информативной насыщенности, поскольку его корректная интерпретация предполагает у реципиента наличие фоновых знаний о литературном первоисточнике – как о самом произведении, так и о характере его протагониста. Включение антропонима в сравнительную конструкцию с предлогом *like* позволяет автору провести параллель между персонажем фильма и литературным героем, актуализируя такие коннотативные признаки, как простодушие, добросердечие и доверчивость. Семантика прецедентного имени дополнительно раскрывается через причастный оборот и придаточное предложение (*stumbling through life with an innocence that cuts through the cynicism of the world*), которые лаконично воспроизводят сюжетную коллизию – жизненный путь наивного человека, сталкивающегося с цинизмом и жестокостью окружающей действительности. В данном контексте литературный антропоним выполняет преимущественно характеризующую функцию.

Отсылка к сфере-источнику «Литература» фиксируется также в следующем фрагменте: «*This sequel expands on the original's themes of identity and humanity, offering a visually stunning and existential journey. Ryan Gosling's K is a compelling*

*protagonist, a noir detective adrift in a world that's both dazzling and bleak, evoking the spirit of **Philip Marlowe***» [RT]. В рецензии на фильм «Бегущий по лезвию 2049» (2017) используется прецедентное имя *Philip Marlowe* – частного детектива из Лос-Анджелеса, центрального персонажа романов Рэймонда Чандлера 1940-х годов, признанного одним из наиболее узнаваемых героев мировой детективной прозы. Данный антропоним служит не только для характеристики личностных качеств киногероя, но и для передачи общей тональности повествования: мрачная, гнетущая атмосфера, свойственная романам Чандлера, коррелирует с визуально-эмоциональным контекстом фильма, что в тексте рецензии выражено через атрибутивную оппозицию *dazzling and bleak* (ослепительный и суровый одновременно). Импликационал имени включает такие коннотации, как одиночество и цинизм, что позволяет создать объёмный образ протагониста на основе устойчивых ассоциаций с детективным архетипом. Таким образом, литературный оним реализует характеризующую функцию.

Аллюзия на одного из наиболее известных персонажей Агаты Кристи обнаруживается в рецензии на фильм «Достать ножи» (2019): «*Daniel Craig's Benoit Blanc is a Southern-fried **Hercule Poirot**, blending a thick accent with a mind as sharp as a razor*» [RT]. Прецедентный антропоним *Hercule Poirot* обозначает знаменитого сыщика из романов Агаты Кристи, отличающегося эксцентричной внешностью, неординарными манерами и выдающимися интеллектуальными способностями. Употребление данного имени применительно к главному герою фильма – частному детективу Бенуа Бланка – активирует когнитивные ассоциации с гениальной наблюдательностью, проницательностью и эксцентричностью. Благодаря этим коннотациям у реципиента формируется положительное субъективно-оценочное восприятие персонажа, что способствует реализации прагматического воздействия: читатель убеждается в высоком качестве фильма и его рекомендованной ценности. В сетевой киорецензии имя Эркюля Пуаро выступает не просто средством характеристики киногероя, но и знаком детективного жанра как литературной традиции, через который устанавливаются

интертекстуальные связи. В рассмотренном примере литературный антропоним выполняет оценочную и характеризующую функции.

В критическом обзоре на фильм «Волк с Уолл-стрит» (2013) зафиксирована отсылка к классическому литературному архетипу: «*Scorsese crafts a frenetic, often hilarious, but ultimately cautionary tale of excess. DiCaprio's portrayal of Jordan Belfort is pure, unadulterated hedonism, making him a modern-day **Don Juan** of finance*» [RT]. Литературное имя *Don Juan* обозначает персонажа новоевропейской культурной традиции, устойчиво ассоциируемого с соблазнителем, авантюристом и гедонистом. В данном контексте оним используется как символический маркер определённых личностных качеств, применимых к протагонисту фильма, и сигнализирует о его одержимости деньгами, женщинами и чувственными удовольствиями. Конструкция с родительным падежом – *Don Juan of finance* – сужает ассоциативный импликационал антропонима, акцентируя успешность героя именно в финансовой сфере и ограничивая тем самым спектр коннотативных признаков. Универсальный по своему культурному охвату прецедентный феномен в данном примере реализует характеризующую функцию.

4. Прецедентный антропоним – киногерой

Несмотря на относительно скромную долю в общем массиве проанализированных рецензий (16,1 %), прецедентные антропонимы, отсылающие к киногероям, отличаются высокой функциональной насыщенностью. Рассмотрим особенности их реализации на конкретных примерах.

В рецензии на фильм «Джокер» (2019) зафиксировано употребление имени персонажа из другого кинопроизведения: «*Joaquin Phoenix's Arthur Fleck is a **Travis Bickle** for the 21st century, a lonely man driven to madness by a city that has failed him*» [RT]. Протагонист фильма Артур Флек наделяется чертами, ассоциируемыми с Трэвисом Биклом – главным героем культовой ленты Мартина Скорсезе «Таксист». Данный оним закрепился в культурном сознании как обозначение человека, утратившего связь с социумом, живущего по собственным, внутренним законам и склонного к насильственным действиям. Трэвис Бикл представляет собой хрестоматийный киноархетип социального аутсайдера, чья глубокая

отчуждённость, хроническая бессонница и накапливаемый гнев провоцируют его на стихийное, пугающее правосудие, воспринимаемое им как акт возмездия и народного суда. Актуализация коннотаций, заложенных в прецедентном ониме, осуществляется через определительную конструкцию *a lonely man driven to madness by a city that has failed him*, которая эксплицирует мотивы одиночества и душевного срыва. Таким образом, антропоним позволяет критику создать ёмкий, эмоционально насыщенный образ персонажа, реализуя характеризующую функцию.

Другой рецензионный фрагмент на тот же фильм содержит отсылку сразу к двум киногероям: «*As first encountered here, Arthur Fleck is like a cross between **Travis Bickle**, the vigilante loner in Martin Scorsese's *Taxi Driver* and **Rupert Pupkin**, the would-be comedian in Scorsese's *King of Comedy*. The presence in the cast of Robert De Niro (as a chat show host very like the Jerry Lewis character in the latter film) underlines the fact *Joker* is as much inspired by Scorsese as by the DC comic book universe*» [RT]. Для характеристики образа Артура Флека привлекаются прецедентные онимы *Travis Bickle* и *Rupert Pupkin*, обозначающие персонажей двух известных картин Скорсезе. Дифференциальными признаками данных антропонимов выступают одиночество, психическая неустойчивость, девиантное поведение, жестокость и озлобленность на социум – именно эти характеристики проводят параллель между героем «Джокера» и персонажами скорсезевской фильмографии. Адекватная интерпретация данных отсылок возможна лишь при условии наличия у реципиента соответствующего культурного опыта, включающего знакомство с указанными кинолентами. Посредством этих аллюзий автор усиливает экспрессивность образа, представляя Артура Флека ещё более маргинальным и трагическим персонажем по сравнению с культовыми героями Скорсезе. В данном контексте антропонимы выполняют характеризующую и моделирующую функции.

Обратимся к ещё одному примеру, содержащему отсылку к кинообразу: «*Pattinson's Batman is a far cry from the confident, often glib billionaire Bruce Wayne of other iterations. This is a creature of the night, bordering on a more*

grim, less polished Rorschach from Watchmen» [RT]. В данной рецензии на фильм «Бэтмен» (2022) используется прецедентное имя *Rorschach*, принадлежащее персонажу кинокомикса «Хранители» (Marvel). В этой интерпретации Бэтмен предстаёт как мститель в маске, ещё не обретший опыта в борьбе с преступностью и находящийся на начальном этапе своего пути. Употребление антропонима *Rorschach* актуализирует такие эмотивно-характерологические коннотации, как неуравновешенность, импульсивность, жестокость и бескомпромиссность. Данные ассоциативные признаки позволяют рецензенту воссоздать образ Бэтмена на ранней стадии его становления как борца за справедливость. Проведённый анализ фрагмента позволяет заключить, что в данном случае антропоним реализует характерологическую функцию.

5. Прецедентный антропоним – название фильма

Наименее репрезентативной, однако значимой с точки зрения реализации прагматического потенциала, категорией прецедентных онимов в кинорецензиях выступают названия фильмов.

В рецензии на фильм «Бэтмен» (2022) зафиксирована отсылка к иной киноленте: «*This version of Gotham is so grim and rain-soaked that it feels less like a comic book and more like a Se7en-inspired nightmare*». Прецедентное имя *Se7en* в составе сложного прилагательного *Se7en-inspired* обозначает культовый триллер Дэвида Финчера. Название данного фильма используется как эталонный прецедентный маркер для проведения аналогии между его визуальной эстетикой и атмосферой рецензируемой картины. Общим знаменателем выступает мрачный, гнетущий образ города, перекликающийся с атмосферой, воссозданной в фильме о серийном убийце. Импликационал онима эксплицируется в контексте через лексему *nightmare*, несущую коннотации страха и ужаса. Таким образом, название фильма служит средством создания экспрессивного образа города как пространства, в котором доминируют страх, зло и насилие.

В рецензии на фильм «Везунчики» (2025) также привлекают внимание два прецедентных киноназвания: «*Hoping to boost his status in the guardian angel hierarchy, Gabriel (Keanu Reeves), a sweetly inept angel-in-training arranges for Arj*

(Aziz Ansari) who's not quite making ends meet as a gig worker, to switch places with Jeff (Seth Rogen), an empty-headed but wildly successful venture capitalist/tech bro. Gabriel figures they'll each learn something from walking in the other's shoes for a while. Alas, they tend to learn the wrong things in this pleasantly undemanding comedy. ***It's Trading Places meets It's a Wonderful Life***, with a faint social satire edge» [RT]. В данном фрагменте описывается сюжетный ход, в рамках которого герои, занимающие полярные позиции в социальной иерархии, обмениваются жизнями благодаря вмешательству ангела. Последний стремится доказать им, что материальное благополучие не тождественно счастью, однако в процессе развития сюжета персонажи усваивают иные, подчас неожиданные жизненные уроки. Автор резюмирует идейное содержание фильма посредством двух отсылок к кинолентам со сходной тематической направленностью: *Trading Places* (1983) и *It's a Wonderful Life* (1946). Корректная интерпретация данных прецедентных названий предполагает наличие у реципиента определённого уровня насмотренности и фоновых знаний из области кинематографа, поскольку упоминаемые картины относятся к более ранним кинопериодам. Прецедентные онимы позволяют критику имплицитно передать ключевые идеи рецензируемого фильма – осмысление человеком своего места в мире и значимость межличностных отношений – реализуя при этом моделирующую и эстетическую функции.

В отзыве на фильм «Умри, моя любовь» (2025) автор приводит целый ряд прецедентных киноназваний: «*You can sense landmark works of womanhood-in-crisis percolating in **Die My Love's insides. A Woman Under the Influence, Women on the Verge of a Nervous Breakdown, Diary of a Mad Housewife, Opening Night, Secret Ceremony** – you can feel the foremothers of these kinds of narratives stalking the woods around Grace and Jackson's new home*» [RT]. Концентрация названий фильмов в рамках одного рецензионного фрагмента позволяет кинокритику представить развёрнутую сравнительную характеристику рецензируемой картины через включение в текст предшествующих произведений, объединённых общей тематикой. Импликационал перечисленных онимов – *A Woman Under the Influence* (1974), *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* (1988), *Diary of a Mad*

Housewife (1970), *Opening Night* (1977), *Secret Ceremony* (1968) – аккумулирует содержательно-подтекстовую информацию, связанную с женским кризисом среднего возраста, депрессивными состояниями и психологическими расстройствами. Тем самым рецензент подчёркивает устойчивую значимость данной проблематики для кинематографической традиции, в рамках которой режиссёры стремятся исследовать причины и последствия нервно-психических нарушений. Для адекватной декодификации перечисленных названий решающее значение имеет общая с автором когнитивно-семиотическая база в области киноискусства, поскольку указанные киноленты датируются преимущественно 1968-1988 годами. В данном примере прецедентные онимы реализуют моделирующую функцию, фокусируя внимание читателя на идейно-тематическом измерении фильма.

Проведённый эмпирический анализ позволяет заключить, что прецедентные единицы в жанре англоязычной сетевой кинорецензии выступают эффективным средством языковой экономии, поскольку заключают в себе свёрнутый набор дифференциальных признаков. Они дают возможность кинокритику акцентировать внимание реципиента на определённых аспектах обзора - передать особенности идейно-тематического содержания, охарактеризовать персонажа, выразить субъективную оценку и усилить аргументативную составляющую высказывания. Прецедентные онимы апеллируют к фоновым знаниям читателя, предполагая наличие общей когнитивной базы у автора и адресата. Декодирование универсальных прецедентных имён – таких, как мифонимы и литературные антропонимы – как правило, не сопряжено с существенными затруднениями, тогда как корректная интерпретация названий и имён собственных, относящихся к кинематографической сфере, требует от реципиента значительных когнитивных усилий и специализированных экстралингвистических познаний.

Исследование показывает, что прецедентные имена собственные в сетевой кинорецензии обладают высоким прагматическим потенциалом и реализуют эстетическую, моделирующую и характеризующую функции, позволяя

кинокритику переформатировать картину мира читателя и выступая в качестве архетипических символов культурного кода.

3.2.5 Коммуникативно-прагматический потенциал организации тезиса и аргументов

Сyntаксическим средством репрезентации категории аргументативности выступает способ организации главной и зависимой частей сложноподчинённого предложения. В киорецензии как аналитическом жанре придаточные предложения преимущественно вступают с главными в причинные и пояснительные смысловые отношения, что находит соответствующее пунктуационное оформление.

В проанализированном корпусе зафиксированы следующие способы пунктуационной организации частей сложноподчинённых конструкций:

1. Соединение тезисной части и последующих аргументов (пояснений) посредством двоеточия. В следующих фрагментах постпозитивные по отношению к главной части предложения аргументы призваны эксплицировать, растолковать тезис: «*The metaphor is not subtle, but it is deployed with delicious and surprising twists nonetheless: when Millie gets in the car, Tim's catatonic body throws itself violently against the wall as if to mimic her movement*»; «*The pair fight and rationalise and theorise, but eventually it becomes clear: they must fight every urge to commingle or else their bodies and perhaps souls will merge forever, turning them into what we can only assume will be some unholy, soupy conjoined twin*»; «*Part sci-fi, part family drama, part survival horror, it reminds one of an oft-repeated critical phrase: If you try to make too many movies at the same time, you will usually fail at making one*»; «*And it's the kind of thematic touch that further deepens an eerie truth behind his seemingly over-the-top scenario: Somebody is always there to keep the chaos thriving*»; «*Even when the film leans into the occult and otherworldly, the crux of the fear remains: this can really happen*» [RT]. Двоеточие маркирует причинно-следственные отношения между частями высказывания, способствуя когерентности текста и акцентируя

семантически нагруженный сегмент. Графема выполняет функцию фокусировки читательского внимания на последующем фрагменте.

2. Соединение тезиса и последующих аргументов (пояснений) посредством тире. Кинорецензии изобилуют подобными примерами: *«He's roughly analogous to Piggy from "Lord of the Flies" or Gomer Pyle from "Full Metal Jacket" – the group punching bag whose recognition of his outsider status just sends him into more outsized behavior»*; *«No one could accuse Together of being an instant modern horror classic – it's too muddled in its aims, too seat-of-pants sloppy and slapdash for that, although the flailing looseness plays in the movie's favor during a truly phantasmagoric climax»*; *«There's a thin line between intimacy and interdependence – and it's precisely this line that Australian director Michael Shanks walks in Together»*; *«Viewers may assume they're not enjoying it because there's something wrong with them – when really the movie is a badly arranged, scattered and mostly dull assemblage of phony merchandise»*; *«The plot isn't that compelling, but that's no bad thing when it's in service to this many gags – all delivered with the utmost sincerity by the excellent cast»*; *«Davidtz's performance is raw-emotioned – the strain of having only three hours a day for production in South Africa due to child labor restrictions might have inadvertently made for a more distressed turn in front of the camera»* [RT]. Тире пунктуационно оформляет противопоставительные, пояснительные и причинно-следственные логико-семантические отношения, обладая выраженным прагматическим потенциалом и функционируя как визуальный маркер смыслового обособления текстовых сегментов. Оно сигнализирует о переходе к новой микротеме, на которой рецензент в соответствии со своим интенциональным замыслом сосредоточивает внимание адресата. Тире разграничивает микротемы, способствуя цельности и непротиворечивости восприятия текста.

Особого внимания заслуживает синтаксическое оформление вставных конструкций в аспекте реализации категории аргументативности. Под вставными понимаются «(вставные) слова, словосочетания и предложения, содержащие различного рода добавочные замечания, попутные указания, уточнения, поправки, разъясняющие предложение в целом или отдельное слово в нём, иногда резко

выпадающие из синтаксической структуры целого» [Розенталь, 1985: 215]. Вставные конструкции, аккумулирующие дополнительные сведения или поправки, служат разъяснению и интерпретации основной части высказывания. В исследованном материале выявлены следующие способы их графической организации:

1. Обрамление с двух сторон тире. В данном случае вставные конструкции реализуют пояснительно-уточняющую функцию, тем самым участвуя в оформлении аргументативной ткани текста. Например: «*While we, and Tobias (Garfield) and Almut (Pugh), do indeed live in time, as we're constantly reminded in big and small ways – clocks and stopwatches are ever-present, literally and metaphorically – the movie hovers above it*» [RT]. В этом фрагменте выдвигается тезис о том, что главные герои существуют в настоящем времени, а вставная конструкция его аргументирует: в кадре постоянно присутствуют часы и секундомеры. Пояснительно-уточняющая функция отчётливо прослеживается и в примере: «*She mostly holds our attention by letting her uncertain body language – flicking eyes, bemused shakes of the head – speak for her, especially whenever Girlie seems most concerned with keeping her mind running*» [RT]. Здесь указывается, что героиня прибегает к невербальным средствам коммуникации – быстрым взглядам, ошеломлённым покачиваниям головы.

Помимо реализации дополняющей и пояснительной (уточняющей) функций, вставные конструкции могут также содержать попутные авторские замечания: «*Johnson's curious, but unconvincing passenger – unnamed in the movie, but referred to as "Girlie" in the press notes – doesn't often seem to mind being leered at by Clark*»; «*The actors mirror one another's emotional distresses – at times perhaps even overacting a tad – as their characters grapple with both their current circumstances*» [RT].

В текстах кинокритических рецензий встречаются также случаи употребления вставных конструкций, синтаксически связанных с основным предложением, но отделённых от него и носящих присоединительный характер: «*At first, the pair passes the time*

reconnecting – there are open wounds between them – but when their laying-low period comes to an end, they can't leave» [RT].

Вставные конструкции могут служить также средством передачи эмоционального состояния рецензента и его отношения к высказываемому: «*The need to explain the unexplained – what happened to the loved one who was suddenly rounded up by secret soldiers in the middle of the night? – occurs through the escapism offered by such divergent preoccupations» [RT].* Риторический вопрос в составе вставки акцентирует внимание читателя на определённой мысли, побуждая к размышлению и тем самым реализуя прагматическое воздействие.

2. Вставные конструкции, заключённые в скобки. Как и в случае с тире, в скобки «закljučаются слова и предложения, вставляемые в предложение с целью пояснения или дополнения высказываемой мысли, а также для каких-либо добавочных замечаний» [Розенталь, 1985: 148]. Приведём характерные примеры:

- отдельные слова, выражения или предложения, не связанные синтаксически с данным предложением, используются для пояснения мысли в целом или её части: «*Astrid, who is utterly uninterested in the supernatural (Jenna Ortega, fresh from her Netflix show Wednesday, has the perfect monotone register and eye-rolling cynicism to be a grouchy teen)*»; «*As we become privy to what happened during an Italian vacation via sun-kissed flashbacks, the chess-like actions of each character (a narrator recounts their unvarnished inner thoughts) begin to make more sense*»; «*There's an ethnographic approach to Berger's work, aided capably by Stefan Weinberger's moody cinematography (scenes in the frat house carry a sparsely-lit, almost haunted quality)*»; «*There's the unwieldy running time (fans will have to wait almost a year to the day before they get to watch the concluding chapter)*» [RT];

- слова и предложения, синтаксически не связанные с данным предложением, приводятся в качестве добавочного замечания, в том числе выражая вопрос, размышление, восклицание, недоумение: «*...avoids the MCU's recent trappings of going too deep into the comic book catalogue (there will be no need for Googling on the journey home)*»; «*The first few episodes play within the conventions of "the domestic thriller" sandbox and then shock us off our couches with a graphic and*

extended sex scene (the raciest one I've watched on a streamer of late)»; «This main set is explored so obsessively, with strategic repetitions, that it starts to seem like a cursed isle of dirt in the American flatlands (it's not hard to image this story being redone as a stage play!)»; «I would rather discover a new title rather than re-explore (in fact, the only time I've ever rewatched any film at a festival was with "Dolemite is My Name" at TIFF)»; «Even before the logo of Metro-Goldwyn-Mayer appears (see? Three again! M-G-M!); «...the horror movie you associate with David Cronenberg and, now, Coralie Fargeat. (Make it The Substance, but for relationship ruts, loss-of-identity crises, and gamophobia!)» [RT];

- слова и предложения, связанные синтаксически с данным предложением, но вводимые в качестве добавочного или второстепенного замечания: *«Terrifier fans, especially Terrifier fans who have stuck around for a third (four if you count All Hallow's Eve) movie, are here for the gore, and Leone does not disappoint»; «Director of photography Carissa Dorson executes a number of strong visual choices to enliven the frames with visual representations of the story's themes (which has now become a mocking trope about independent cinema)»; «He's being pursued by a (literally) soul-sucking lovelorn ex (Monica Bellucci, in vampy corpse bride-esque form) and a dead B-movie actor (Willem Dafoe, having plenty of fun here) now serving as a policeman of the afterlife»; «If, like me, you're one of the very few people who hasn't already seen the blockbuster stage musical Wicked (it's the second-highest-grossing Broadway show of all time)...» [RT].*

Прагматический потенциал вставных конструкций формируется в соответствии с коммуникативными задачами рецензента и заключается в оказании эмоционально-экспрессивного воздействия на адресата. Парантезы усиливают аргументативный ресурс высказывания, выполняя функции дополнения, уточнения и пояснения информации, заключённой в главном предложении. Функционально-смысловые характеристики и структурно-семантическая организация парантез детерминируются иллокутивным замыслом автора. Прагматическая направленность вставных конструкций реализуется через логико-семантическую

соотнесённость с базовым предложением, что придаёт высказыванию развёрнутость, когерентность и аргументативную насыщенность.

Прагматический компонент вставных конструкций в сетевых кинорецензиях реализует ряд функций: передачу субъективных модально-эмоциональных оценок рецензента, его отношения к сообщаемому; имитацию диалогизированной манеры повествования, что согласуется с дискурсивной природой жанра; актуализацию наиболее семантически значимых смысловых блоков; создание общего коммуникативного пространства, объединяющего адресата, адресанта и коммуникативное сообщение.

Вставные конструкции как средство коммуникативного синтаксиса способствуют информационному развёртыванию текста, реализуя информационно-смысловые функции. Расширяя и детализируя информацию, содержащуюся в основной части предложения, они придают высказыванию аргументативную направленность. Выполнение вставными конструкциями функций уточнения, поправки и добавочного замечания делает их инструментарием репрезентации категории аргументативности. Их пунктуационное выделение в сетевых рецензиях в соответствии с нормами письменной коммуникации подчёркивает связь электронных текстов с письменной речевой традицией.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

Языковые категории оценочности, модальности и аргументативности, реализуемые в сетевой кинорецензии, несут весомый прагматический потенциал.

Приписывание в текстах сетевой кинорецензии эксплицитных оценочных характеристик фильму/его составляющим осуществляется посредством: оценочных существительных с положительным или с негативным значением, следующими в словосочетании за относительными или качественными прилагательными; предикатами общей оценки с абстрактно-положительным/-отрицательным значением; различными частнооценочными предикатами, выражающими оценку различных критериев; превосходной формой прилагательных (суперлативами); словами-интенсификаторами; глаголами с оценочным и с эмоциональным компонентом семантики.

Прагматическая функция воздействия на читателей в сетевых кинорецензиях в некоторых случаях достигается путем использования усилительной конструкции *at all* и эмфатической формы с наречием *whatsoever*.

Интенсифицирующую оценочную функцию в сетевой кинорецензии выполняет порядок слов в предложении. Инверсия, являющаяся синтаксическим средством, служащим для передачи оценки и расстановки смысловых акцентов, отмечена в текстах кинорецензий чаще всего в виде: 1) перестановки подлежащего со сказуемым в конец предложения, а дополнения в начало, что способствует его выделению; 2) перестановки сказуемого или части составного сказуемого во фронтальную позицию; 3) смещения отрицательной адverbиальной фразы в начало предложения; 4) смещения адverbиальной фразы, начинающейся с *only* и *not only* в начало предложения; 5) смещения отрицательных наречий *never*, *little* в начало предложения.

Частотным средством выражения субъективной оценки в текстах сетевой кинорецензии являются вводные компоненты: 1) указывающие на степень достоверности сообщения, оценивающие его содержание как бесспорное; 2) выражающие эмоциональную оценку сообщения; 3) указывающие на степень

обычности излагаемых фактов, на повторяемость, периодичность сообщаемых фактов или на их случайность, необычность; 4) обращения, нацеленные на адресата рецензии с целью привлечь/возбудить его внимание; 5) краткие изложения субъективного мнения касательно фильма.

Большинство проанализированных предложений в рецензиях с вводной конструкцией *it* имеет модально-оценочный характер; среди них можно выделить следующие группы модально-оценочных значений: 1) интеллектуальная группа, т.е. оценка фильма, героев или сюжета на основе логических умозаключений; 2) эмоциональная, т.е. оценка фильма, героев или сюжета через призму вызываемых им эмоций; 3) общая, выражаемая общеоценочными предикатами с абстрактно-положительным/отрицательным значением; 4) группа с модальным значением достоверности; 6) группа с модальным значением возможности.

Самыми распространенными случаями использования невербальных реляционных элементов (кроме фото, рисунка, гиф-картинки и т.д.) при передаче оценочности являются: 1) эпизодическое употребление элементов графического обозначения эмоций, «смайлов», используемых для дополнительной визуализации посыла, закладываемого во фразу; 2) капитализация – выделение прописными буквами слова/его сегмента, частое использование заглавных букв вместо строчных для акцентуации оценочного компонента; 3) написание слов, содержащих оценочный компонент высказывания, с заглавной буквы; 4) отклонение от пунктуационных норм и использование авторской пунктуации как средство выражения оценки; 5) искаженное написание слова (графическое обозначение удлинения гласных), имитируя экспрессивность и эмоциональность разговорной речи; элементы креолизации слов, которые выделяются интонационно; 6) использование графических средств обозначения нецензурной/ниженной лексики реализуются аббревиацией, использованием графических знаков для замещения нецензурной речи, пропуском гласных в нецензурном слове.

Языковая категория аргументативности в текстах кинокритики реализуется на лексико-грамматическом уровне. Союзы играют роль индикаторов информационного статуса следующих за ними элементов. Дискурсивные маркеры

ввода информации первого и второго плана последовательно функционируют в текстах кинокритики: 1) сочинительные союзы для ввода информации первого плана; 2) подчинительные союзы для ввода информации второго плана. Логическая последовательность находит выражение благодаря использованию слов-связок, выражающих упорядочивание аргументов.

Относительно тезиса и аргументов в сетевой кинокритике наблюдаются координация и субординация. Критерием деления отношений «тезис – аргументы» на координативные и субординативные служит отношение аргументов к тезису, а также между собой. В текстах сетевой кинокритики в целях повышения аргументативности высказывания реализуется две противоположных формы установления контакта с читателями: 1) некоторые высказывания отличаются высокой степенью интимизации благодаря использованию личных местоимений; 2) деперсонификация выражается использованием безличных конструкций, свидетельствуя о стремлении автора к объективности, генерализации сообщения, к созданию «истины в последней инстанции».

Синтаксическим средством реализации категории аргументативности являются способы организации главной и зависимой частей сложноподчиненного предложения. Зависимые предложения кинокритики в силу принадлежности ее к аналитическому жанру в большинстве связаны с препозитивными главными предложениями причинными и пояснительными смысловыми отношениями. Обнаружены следующие способы организации частей сложноподчиненных предложений в кинокритике: 1) предложения соединяются посредством двоеточия, соединяя тезис и следующие аргументы (пояснения); 2) предложения соединяются посредством тире, которое соединяет тезис и последующие аргументы (пояснения). Реализация вставными конструкциями функций уточнения, поправок и предоставления добавочных замечаний, заложенных в их определении, что вводит их в инструментарий репрезентации категории аргументативности. Вставные конструкции, содержащие дополнительные сведения, поправки, разъясняющие и толкующие основную часть текста

кинорецензии, делятся на вставные конструкции, обрамленные с двух сторон тире, и вставные конструкции, взятые в скобки.

Проведённый анализ научных работ показывает, что отсылки и прецедентные имена в кинорецензиях обладают значительным прагматическим потенциалом. Отсылка, содержащая в себе определённый претекст, выполняет функцию прецедентного феномена, апеллирующего к коллективному инвариантному компоненту языкового сознания. Ключевым прагматическим эффектом является перлокутивное воздействие на читателя: прямая или косвенная отсылка не только повышает осведомлённость аудитории, но и формирует модально-оценочные и идейно-ценностные установки, порождая у реципиента определённые коннотативные оттенки восприятия рецензируемого фильма. В кинокритическом дискурсе прецедентные имена, референтами которых выступают названия фильмов, имена режиссёров, актёров и иных единиц мира кинематографа, становятся инструментом реализации авторских интенций, обеспечивая сравнительно-уподобительную функцию посредством построения межтекстуальных референций.

Особую значимость приобретает аксиологическая нагруженность таких отсылок: прецедентное имя может служить эталоном успеха, мастерства или красоты, либо, напротив, нести пейоративные коннотации, что позволяет критику лаконично и эффективно транслировать оценку. Кроме того, в условиях сетевого формата, где рецензия адресована массовой аудитории с общим культурным фоном, прецедентные феномены выполняют консолидирующую функцию, идентифицируя рецензента и читателя как членов одного интерпретативного сообщества. Прагматический потенциал отсылок и прецедентных имён в кинорецензии реализуется через единство информативного, оценочного и контактоустанавливающего начал, превращая текст рецензии в инструмент не только информирования, но и целенаправленного воздействия на читательское восприятие.

Таким образом, кинорецензия маркирует аналитический тип статьи, в основе которой лежит принцип доказательности, который обеспечивается путем

выдвижения тезиса и следующих за ним аргументов, приводимых в пользу его истинности. Анализ текста невозможен без формирования и трансляции своего ценностного отношения к проводимой аналитики. Очевидна взаимосвязь категорий аргументативности и оценочности: обе языковые категории одновременно являются тексто- и жанрообразующими категориями в кинорецензии, аргументация и оценка имеют прагматическую направленность, реализуя воздействующий характер на адресата.

Заключение

Коммуникативное пространство Интернет-среды является плодородной почвой для появления и развития новых дигитальных форматов и их перспективных исследований с позиций дискурс-анализа и прагмалингвистики.

Интернет-рецензия – один из ярких примеров трансформации традиционного жанра рецензии в Интернет-пространстве – обладает признаками интерактивности, гипертекстуальности виртуальной среды, возможностями использования гиперссылок, создания креолизированных текстов. Сетевая кинорецензия, являющаяся частным видом Интернет-рецензии, набирает популярность в ситуации технического совершенствования медиaprостранства (система мгновенной регистрации, отсутствие профессионального редактирования контента, постоянная обновляемость данных специализированного сайта).

Сетевая кинорецензия представляет собой плодородную среду и удобный формат для личностной репрезентации рецензента; при этом не требуется наличие профессиональных «писательских» навыков, высокой степени объективности и аналитичности изложения; она отличается значительным уровнем субъективности, эмоциональности и оценочности, сохраняя при этом аргументативный потенциал. При написании сетевой кинорецензии одновременно присутствуют возможности полной анонимности и авторской самопрезентации. «Манипулятивность», неконтролируемость компиляций в Интернет-пространстве, возможная анонимность коммуникантов-читателей и подписчиков сайта приводят к полномасштабному нивелированию многих конвенциональных паттернов и правил создания рецензии.

Ряд параметров, а именно: интерактивная и гиперссылочная природа медиaprостранства, дигитализация коммуникации, возможность синхронной/асинхронной коммуникации, широкий набор технических средств саморепрезентации информационно-медийной языковой личности, – послужили толчком к видоизменению Интернет-рецензии как аналитического жанра. Кинорецензия, как частный вид Интернет-рецензии, представляет собой

вторичный тип текста, нацеленный на анализ и авторскую рефлексия, касающуюся продуктов киноиндустрии.

Существование различных Интернет-порталов, генерирующих киорецензии, профессиональные/любительские отзывы на фильмы/сериалы, информация о фильмах, новости кинематографа способствуют развитию дискурса широкомасштабного рецензирования и потреблению его продуктов. Главным англоязычным сайтом-агрегатором, генерирующим профессиональную и любительскую кинокритику, считается Rotten Tomatoes: размещаемые здесь рецензии включают обзоры дипломированных членов различных ассоциаций кинокритиков. Сетевая критика в данном случае является профессиональной, написана компетентными, опытными критиками, прошедшими специальную профессиональную подготовку и обладающими должными навыками. Однако, несмотря на наличие необходимой для рецензирования степени объективности и беспристрастности, сетевая киорецензия изобилует языковыми маркерами персонального дискурса. Это связано с тем, что интерактивная и массмедийная дигитальная среда демократизирует процесс написания и потребления киорецензий. Профессиональная кинокритика в силу информационной глобализации, формирования единого информационного пространства, фактического снятия культурно и социально обусловленного «порога вхождения» теряет существенный набор своих традиционных, конвенциональных атрибутов.

В сетевой кинокритике эмоционально-волевое воздействие адресата на адресанта обусловлено прагматической установкой массово-информационного типа дискурса и реализуется посредством релеватных с точки зрения аксиологической и социально-культурной значимости тем. Расстановка ценностных ориентиров в текстах киорецензий происходит прямо или косвенно. Прямое постулирование ценностных позиций происходит тезисно – рецензент выражает свою основную мысль со значительной степенью ассертивности.

Сетевая киорецензия как жанр массово-информационного типа дискурса имеет следующие планы: социальный, культурный, коммуникативный и когнитивно-психологический. Социальный план дискурса киорецензии выражен

в формировании читательского мнения о киноиндустрии, ее общих тенденциях, новостях кинопроката/кинопроизводства в целом и отдельно взятых кинокартинах в частности. Культурная специфика дискурса кинорецензии связана с формулированием и закреплением в массовом сознании определенных культурных коцептов, находящих отражение в кинематографе. Коммуникативный план реализуется посредством категорий интерактивности и диалогичности сетевой кинорецензии и технических возможностей: это функция комментирования и обратной связи на специализированном сайте о кинематографе. Когнитивно-психологический план дискурса сетевой кинорецензии демонстрирует, как полученная/усвоенная информация, изложенная в кинорецензии, влияет на индивидуальную картину мира читателя, его эмоционально-психологический фон и последующее принятие решений.

В структуре сетевой кинорецензии как жанра массово-информационного типа дискурса выделяются иллюстративный и конструктивный компоненты. Они являются конститuentами кинорецензии, так как структура этого жанра подразумевает (обычно в начале кинорецензии) как информационный (эксплицитная информация, связанная с изложением фактической стороны рецензируемого материала), так и аргументативно-оценочный (эксплицитная и имплицитная информация, освещающая интерпретационный аспект и демонстрирующая критический анализ рецензируемого материала) коммуникативные блоки в их различном соотношении.

Сетевая кинорецензия отражает черты персонального типа дискурса с характерными для него авторскими коммуникативно-прагматическими интенциями, согласно которым происходит отбор языковых единиц. Главными маркерами сближения адресанта и адресатов коммуникативного заложенного в кинорецензии сообщения являются личные местоимения, односоставные и нераспространенные предложения, восклицательные и вопросительные типы предложений. Диалогичность кинорецензии реализуется за счет вставных конструкций и вопросно-ответной формы изложения.

Персональному дискурсу кинорецензии присуща безапелляционность высказываний, выраженная придаточными условными предложениями, формами сослагательного наклонения, модальными глаголами с последующим инфинитивом, выражающими модальные значения долженствования, или же, напротив, автор пытается уменьшить категоричность высказывания путем использования модальных конструкций со значением вероятности. Средства разговорной речи в значительной мере тождественны языковым маркерам персонального типа дискурса в силу схожести типов коммуникативных ситуаций.

При реализации прагматической функции принципиальное значение имеет оценочный компонент Интернет-рецензии. Лексические и синтаксические средства выразительности воздействуют на читателя, наделяя англоязычную сетевую кинорецензию не только информативной, но перлокутивной функцией.

Так как жанровая специфика кинорецензии выражается в том, что она представляет аргументативную оценку определенного фильма, то языковые категории оценочности и аргументативности можно считать ведущими (в том числе с позиции их прагматического потенциала). Прагмалингвистический и лингвостилистический анализ текстов сетевой кинорецензии выявил наиболее частотные средства передачи оценочности и модальности на лексическом, синтаксическом и пунктуационно-графическом уровнях.

Аргументативным потенциалом в тексте кинорецензии обладают любые включения иных дискурсов, которые являются маркерами каузальной интердискурсивной стратегии и делятся на две разновидности: 1) отсылки к предыдущим работам режиссера; 2) отсылки к фильмам других режиссеров. Цитата, будучи проявлением интертекстуальности и интердискурсивности, обладает аксиологическим потенциалом, а ее прагматическое воздействие при передаче содержательно-фактуальной информации существенно в силу того, что подкрепление фактов цитатами повышает степень достоверности и релевантности информации. Цитаты, приведенные в аналитико-оценочном блоке кинорецензии, усиливают авторскую аналитику, обоснованность авторской точки зрения и оказываемый ею прагматический эффект.

Дискурсивная специфика англоязычной сетевой кинорецензии формируется под влиянием цифровой среды, что отражается в стиле, структуре и способах оказания перлокутивного воздействия на аудиторию. Гибридность дискурса сетевой кинорецензии заключается в сочетании элементов профессиональной критики и любительских отзывов. Ключевая функция сетевой кинорецензии заключается в том, чтобы не только информировать, но и вовлекать аудиторию во взаимодействие, что является общей тенденцией для современной медиакommunikации.

Прагмалингвистические характеристики (коммуникативные задачи, речевые акты, речевые стратегии, языковые средства воздействия) напрямую связаны с дискурсивными параметрами (жанровые особенности, структура, диалогичность, интерактивность, погруженность в Интернет-пространство, виртуальная языковая идентичность). Дискурсивное поле задает нужные лингвокогнитивные условия, в рамках которых реализуются прагматические цели. Одновременно с этим, достижение прагматических целей по убеждению и вовлечению читателей формирует, видоизменяет и приспособляет дискурс к динамичной Интернет-среде.

Сетевая кинорецензия – это гибридный, интерактивный и мультимодальный дискурсивный жанр, который содержит элементы публицистики, совета, экспертной критики, бытового общения, а также предлагает возможность сетевого взаимодействия. Она транслирует синтез массово-информационного и персонального типов дискурса, функционирующих в Интернет-пространстве и имеющих свои структурные параметры. Эти параметры напрямую служат прагматическим целям: привлечь внимание, информировать/предупредить, убедить/развлечь и побудить к действию.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агранович, Н. Б. Вторичные тексты в коммуникативно-когнитивном пространстве: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Агранович Наталья Борисовна. – Москва, 2006. – 25 с.
2. Акимова, Г. Н. Экспрессивные свойства синтаксических структур / Г. Н. Акимова // Предложение и текст: семантика, прагматика и синтаксис: сб. ст. – Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. – С. 15-20.
3. Алексеев, А. П. Аргументация. Познание. Общение / А. П. Алексеев. – Москва: Изд-во МГУ, 1991. – 150 с.
4. Андросова, Ф. С. Авторская пунктуация в художественном тексте / Ф. С. Андросова // Научный журнал КубГАУ. – 2011. – № 68 (4). – С. 34-48.
5. Анисимова, Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизированных текстов): учеб. пособие / Е. Е. Анисимова. – Москва: Academia, 2003. – 128 с.
6. Апресян, Ю. Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка / Ю. Д. Апресян. – Москва: Наука, 1974. – 367 с.
7. Апресян, Ю. Д. Синтаксис и семантика в синтаксическом описании / Ю. Д. Апресян // Единицы разных уровней грамматического строя языка и их взаимодействие. – Москва: Наука, 1969. – 312 с.
8. Арнольд, И. В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов / И. В. Арнольд. – Москва: Флинта, 2006. – 383 с.
9. Арутюнова, Н. Д. Жанры общения / Н. Д. Арутюнова // Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. – Москва: Наука, 1992. – С. 52-102.
10. Арутюнова, Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт / Н. Д. Арутюнова. – Москва: Наука, 1988. – 341 с.
11. Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 896 с.

12. Асмус, Н. Г. Лингвистические особенности виртуального коммуникативного пространства: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Асмус Нина Геннадьевна. – Челябинск, 2005. – 23 с.
13. Ахренова, Н. А. Интернет-дискурс как глобальное межкультурное явление и его языковое оформление: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ахренова Наталья Александровна. – Москва, 2009. – 25 с.
14. Балли, Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Ш. Балли. – Москва: Иностранная литература, 1961. – 384 с.
15. Бахтин, М. М. Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // Собрание сочинений: в 7 т. – Москва: Русское слово, 1996. – Т. 5, гл. 3. – 345 с.
16. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва: Наука, 1986. – 445 с.
17. Бельчиков, Ю. А. Эллипсис / Ю. А. Бельчиков // Языкознание. – Москва, 1998. – 592 с.
18. Бергельсон, М. Б. Языковые аспекты виртуальной коммуникации / М. Б. Бергельсон // Вестник МГУ. Лингвистика и межкультурная коммуникация: сб. науч. тр. – 2002. – Сер. 19, № 1. – С. 55-67.
19. Бойко, Т. И. Категория лица как лингвопрагматический феномен в оценочном познании мира: на материале немецкоязычного художественного дискурса: дис. ... канд. филол. наук / Бойко Галина Ивановна. – Москва, 2008. – 181 с.
20. Бойко, Т. И. Лингвистические аспекты аргументации в авиационном дискурсе // Труды БГТУ. Сер. 4, Принт- и медиатехнологии. – 2024. – № 2 (285). – С. 103-108.
21. Бондаренко, В. Н. Аналитические и синтаксические способы выражения модальности в немецком языке / В. Н. Бондаренко // Иностранные языки в школе. – 1978. – № 4. – С. 32-41.
22. Борботько, В. Г. Принципы формирования дискурса: от психолингвистики к лингвосинергетике / В. Г. Борботько. – Москва: КомКнига, 2006. – 210 с.

23. Брежнева, Д. Д. Жанрово-стилистические и когнитивные особенности кинокритики как вида массово-информационного дискурса: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Брежнева Дарья Дмитриевна. – Москва, 2013. – 27 с.
24. Брежнева, Д. Д. Функционально-тематические блоки кинокритики (на материале британской прессы) / Д. Д. Брежнева // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2011. – № 6. – С. 23-29.
25. Валгина, Н. С. Активные процессы в современном русском языке: учеб. пособие для вузов / Н. С. Валгина. – Москва: Логос, 2003. – 304 с.
26. Ванько, Т. Р. Своеобразие языка кинокритики / Т. Р. Ванько // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2013. – № 26. – С. 106-111.
27. Василенко, А. Г. Графически выделенное слово в лексической организации текста (на материале художественных и публицистических произведений Ю. В. Трифонова): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Василенко Анна Геннадьевна. – Новосибирск, 2017. – 28 с.
28. Василина, В. Н. Понятия стратегии и тактики в прагматической лингвистике / В. Н. Василина // Вестник МГЛУ. Серия 1. Филология. – 2006. – № 1 (21). – С. 28-37.
29. Вежицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вежицкая. – Москва: Высшая школа, 1996. – 416 с.
30. Вежицкая, М. В. Теория вторичных текстов: На материале современного английского языка: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Вежицкая Мария Валерьевна. – Москва, 2000. – 47 с.
31. Вежицкая, М. В. Филологические основы литературной пародии и пародирования: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Вежицкая Мария Валерьевна. – Москва, 1981. – 28 с.
32. Веретенкина, Л. Ю. Стратегия, тактика и приемы манипулирования / Л. Ю. Веретенкина // Лингвокультурологические проблемы толерантности: тезисы докладов Междунар. науч. конф. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – С. 177-179.

33. Виноградов, В. В. История русских лингвистических учений / В. В. Виноградов. – Москва: Высшая школа, 1975. – 367 с.
34. Виноградов, В. В. Русский язык: Грамматическое учение о слове: учеб. пособие для вузов / В. В. Виноградов. – 3-е изд., испр. – Москва: Высш. шк., 1986. – 640 с.
35. Виноградова, Н. Г. Синтаксические конструкции актуализации семантики аксиологической оценки: дис. ... канд. филол. наук / Виноградова Наталья Геннадьевна. – Барнаул, 2004. – 172 с.
36. Вишнякова, О. Д. Культурный опыт словесного знака как предмет семиотической концептологии / О. Д. Вишнякова // IV Международная конференция «Язык, культура, общество»: тезисы докладов. – Москва, 2007. – С. 172.
37. Войскунский, А. Е. Исследования Интернета в психологии [Электронный ресурс] / А. Е. Войскунский. – 2003. – URL: <http://banderus2.narod.ru/80014.html> (дата обращения: 26.05.2025).
38. Вольф, Е. М. Функциональная семантика оценки / Е. М. Вольф. – Москва: Наука, 1985. – 256 с.
39. Воркачева, Е. А. «Сама сущность или природа каждого»: семантика желания и речевое употребление глагола to wish / Е. А. Воркачева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 3. – С. 68-73.
40. Гавенко, А. С. Вторичный текст как компонент художественного текста: на материале романа В. Пелевина "Generation "P": дис. ... канд. филол. наук / Гавенко Анна Сергеевна. – Москва, 2002. – 169 с.
41. Галиуллина, О.Р. Прагмалингвистические и стилистические особенности англоязычной сетевой кинорецензии / О.Р. Галиуллина // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – Самара, 2021. – Т. 27, № 1. – С. 151-161.
42. Галиуллина, О.Р. Англоязычная кинорецензия как личностно-ориентированный тип дискурса / О.Р. Галиуллина // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – Самара, 2022. – Т. 28, № 1. – С. 148-159.

43. Галиуллина О.Р., Дубинин, С.И. Способы реализации категории аргументативности в англоязычной сетевой кинорецензии / О.Р. Галиуллина, С.И. Дубинин // Ученые записки Казанского университета. Серия: «Гуманитарные науки». – Казань, 2022. – Т. 164, № 1-2. – С. 101-115.

44. Галиуллина, О.Р. Англоязычная сетевая кинорецензия как жанр массово-информационного типа дискурса / О.Р. Галиуллина // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – Самара, 2022. – Т. 45, № 2. – С. 77-84.

45. Галиуллина, О.Р. Характеристики виртуальной языковой личности автора англоязычной сетевой кинорецензии / О.Р. Галиуллина // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. – Белгород, 2024. – Т. 43, № 1. – С. 78-89.

46. Галиуллина, О.Р. Прагмалингвистические аспекты негативной оценочности в англоязычной сетевой кинорецензии / О.Р. Галиуллина // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – Петрозаводск, 2023. – Т. 45, № 6. – С. 51-57.

47. Галиуллина, О.Р. Приемы комического как средства передачи негативной оценочности в англоязычной сетевой кинорецензии / О.Р. Галиуллина // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – Самара, 2023. – Т. 29, № 2. – С. 160-171.

48. Галиуллина, О.Р. Аллюзия как средство реализации интертекстуальности в англоязычной сетевой кинорецензии / О.Р. Галиуллина // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – Самара, 2024. – Т. 30, № 3. – С. 142-151.

49. Галичкина, Е. Н. Жанровая стратификация российской блогосферы в виртуальной коммуникации / Е. Н. Галичкина // Вестник ВолГУ. Сер. 2. Языкознание. – 2009. – № 1. – С. 58-63.

50. Галичкина, Е. Н. Специфика компьютерного дискурса на английском и русском языках (на материале жанра компьютерных конференций): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Галичкина Елена Николаевна. – Астрахань, 2001. – 26 с.

51. Гаранина, Э. Ю. Оценочность в жанре кинокритики [Электронный ресурс] / Э. Ю. Гаранина // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2013. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/otsenochnost-v-zhanre-kietsenzii> (дата обращения: 22.09.2026).
52. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – Москва: Высш. школа, 1981. – 36 с.
53. Гаранина, Э. Ю. Оценочность в жанре кинокритики [Электронный ресурс] / Э. Ю. Гаранина // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2013. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/otsenochnost-v-zhanre-kietsenzii> (дата обращения: 12.11.2025).
54. Гаспаров, Б. М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – Москва: Новое Литературное Обозрение, 1996. – 347 с.
55. Горелов, И. Н. Основы психолингвистики: учеб. пособие / И. Н. Горелов, К. Ф. Серов. – Москва: Лабиринт, 1998. – 256 с.
56. Горошко, Е. И. Интернет-коммуникация: проблема жанра / Е. И. Горошко // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе : межвуз. сб. науч. тр. – Орел, 2006. – Вып. 4. – С. 110-127.
57. Горошко, Е. И. Теоретический анализ Интернет-жанров: к описанию проблемной области / Е. И. Горошко // Жанры речи: сб. науч. ст. – Саратов : Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 2007. – Вып. 5. – С. 87-105.
58. Горошко, Е. И. Виртуальное жанроведение: устоявшееся и спорное / Е. И. Горошко, Е. А. Жигалина // Вопросы психолингвистики. – 2010. – № 12. – С. 105-124.
59. Григорьева, В. С. Дискурс как элемент коммуникативного процесса: прагмалингвистический и когнитивный аспекты: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Григорьева Валентина Сергеевна. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2007. – 288 с.
60. Дейк, Т. А. ван Язык. Познание. Коммуникация : пер. с англ. / Т. А. ван Дейк ; под ред. В. И. Герасимова. – Изд. 2-е. – Москва: ЛЕНАНД, 2015. – 320 с.

61. Дементьев, В. В. Вторичные речевые жанры: онтология непрямой коммуникации / В. В. Дементьев // Жанры речи. – Саратов: Колледж, 2007. – Вып. 2. – С. 31-46.
62. Дементьев, В. В. Теория речевых жанров и актуальные процессы современной речи / В. В. Дементьев // Вопросы языкознания. – 2015. – № 6. – С. 78-102.
63. Добросклонская, Т. Г. Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ: современная английская медиаречь / Т. Г. Добросклонская. – Москва: Флинта : Наука, 2008. – 264 с.
64. Загоруйко, И. Н. Интернет-дискурс в современном коммуникационном пространстве / И. Н. Загоруйко // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2012. – № 3. – С. 59-67.
65. Звегинцев, В. А. Язык и лингвистическая теория / В. А. Звегинцев. – Москва: Изд-во МГУ, 1973. – 248 с.
66. Зинова, Е. А. Методика обучения студентов-журналистов рецензии как жанру современной медиасферы: дис. ... канд. пед. наук / Зинова Елена Анатольевна. – Москва, 2012. – 260 с.
67. Зубова, Т. Б., Калинин, О. И. Оценочность как дискурсивная характеристика: свойства и типология // Филология: научные исследования. – 2025. – №2. – С. 172-187.
68. Иванов, Л. Ю. Язык в электронных средствах коммуникации / Л. Ю. Иванов // Культура русской речи. – Москва: Флинта: Наука, 2003. – 793 с.
69. Казак, М. Ю. Специфика современного медиатекста / М. Ю. Казак // Современный дискурс-анализ. – 2017. – № 6. – С. 20-27.
70. Канашина, Н. Н. Субъективная оценка как компонент коннотации диминутивных дериватов в русском и немецком языке / Н. Н. Канашина // Филология и лингвистика: проблемы и перспективы: материалы Междунар. науч. конф. – Челябинск: Два комсомольца, 2011. – С. 29-33.
71. Карасик, В. И. О типах дискурса / В. И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. – Волгоград, 2000. – С. 5-20.

72. Карасик, В. И. Религиозный дискурс / В. И. Карасик // Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики. – Волгоград: Альфа, 1999. – 197 с.
73. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Москва: Гнозис, 2004. – 243 с.
74. Квашина, В. В. Оценочность как языковая категория в современной лингвистике / В. В. Квашина // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2014. – № 5. – С. 27-39.
75. Князев, А. А. Энциклопедический словарь СМИ. Журналистика и лингвистика, коммуникативистика и право, история журналистики и технологии et cetera: дефиниции, термины, концепции, справочные материалы / А. А. Князев. – Бишкек: Изд-во КРСУ, 2002. – 164 с.
76. Колшанский, Г. В. Коммуникативная функция и структура языка / Г. В. Колшанский. – Москва: Наука, 1984. – 175 с.
77. Компанцева, Л. Ф. Проблема виртуального жанра / Л. Ф. Компанцева // Ученые записки Таврического Национального Университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология». – Симферополь, 2005. – Т. 18 (57), № 2. – С. 45-55.
78. Кормилицына, М. А. Экспрессивные синтаксические конструкции в современной прессе / М. А. Кормилицына // Проблемы речевой коммуникации: межвуз. сб. науч. тр. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2009. – С. 55-61.
79. Корнилов, Е. А. Типология в современной науке о печати (к постановке проблемы) / Е. А. Корнилов, А. И. Акопов // Методы исследования журналистики. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1987. – 63 с.
80. Корнилов, Е. А. Типология периодической печати: основные понятия и категории / Е. А. Корнилов // Типология периодических изданий. – Ростов н/Д : Изд-во РГУ, 1984. – 24 с.
81. Костомаров, П. И. Трактовка речевого жанра в работах отечественных исследователей / П. И. Костомаров // Вестник Ленинградского государственного ун-та им. А. С. Пушкина. – 2014. – № 16. – С. 245-255.

82. Котельникова, Л. А. Системный подход к процессу убеждения и аргументации / Л. А. Котельникова, Г. И. Рузавин // Теория и практика аргументации : сб. ст. – Москва: ИФРАН, 2001. – 184 с.
83. Кочеткова, М. О. Блог-рецензия как жанровая разновидность гипержанра блога / М. О. Кочеткова // Вестник ОмГПУ. Гуманитарные исследования. – 2014. – № 2 (3). – С. 46-57.
84. Красных, В. В. Культурное пространство: система координат (к вопросу о когнитивной науке) / В. В. Красных // Respectus philologicus. – 2005. – № 7 (12). – С. 10-24.
85. Кубрякова, Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – 555 с.
86. Куликова, О. В. Лингвостилистические средства развертывания аргументации в публицистическом тексте (на материале парламентских выступлений): дис. ... канд. филол. наук / Куликова Ольга Викторовна. – Москва, 1989. – 181 с.
87. Левицкий, Ю. А. Лингвистика текста : учеб. пособие / Ю. А. Левицкий. – Москва: Высшая школа, 2006. – 207 с.
88. Лекант, П. А. Современный русский язык / П. А. Лекант. – Москва, 1999. – 37 с.
89. Лещанова, И. В. Предпосылки нарративных манипуляций в массово-информационном дискурсе / И. В. Лещанова // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. – 2015. – № 2. – С. 84-89.
90. Лутовинова, О. В. Лингвокультурологические характеристики виртуального дискурса / О. В. Лутовинова. – Волгоград: Перемена, 2009. – 477 с.
91. Майданова, Л. М. Практическая стилистика жанров СМИ / Л. М. Майданова, С. О. Калганова // Вестник Екатеринбургского Гуманитарного университета. – 2012. – № 21. – С. 35-54.

92. Макаров, М. Л. Основы теории дискурса / М. Л. Макаров. – Москва: Гнозис, 2003. – 215 с.
93. Максимов, В. И. Русский язык и культура речи / В. И. Максимов. – Москва: Гардарики, 2001. – 413 с.
94. Мартынюк, А. П. Стратегия как базовый инструмент когнитивного анализа коммуникации / А. П. Мартынюк // Записки з романо-германської філології. – 2015. – Вип. 1 (34). – С. 80-90.
95. Матханова, И. П. Проблемы интерпретационных исследований: типы и режимы интерпретации / И. П. Матханова, Т. А. Трипольская // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2005. – № 5. – С. 88-105.
96. Медведев, С. А. Интернет-рецензия в аспекте эволюции жанра рецензии / С. А. Медведев // Филология и лингвистика в современном обществе : материалы III Междунар. науч. конф. – Москва: Буки-Веди, 2014. – С. 77-79.
97. Медведев, С. А. К методике описания типологии Интернет-рецензии / С. А. Медведев // Филология и человек. – 2017. – № 4. – С. 121-127.
98. Медведев, С. А. Лингвотипологические исследования жанра интернет-рецензии (на материале русскоязычного портала Проза.ру): дис. ... канд. филол. наук / Медведев Сергей Александрович. – Барнаул, 2018. – 181 с.
99. Молитвинова, Н. Н. Литературная рецензия в современном медиадискурсе: жанрово-стилистический аспект: дис. ... канд. филол. наук / Молитвинова Наталья Николаевна. – Москва, 2016. – 190 с.
100. Морозова, О. Н. Информативность текста и его компонентов / О. Н. Морозова // Политическая лингвистика. – 2011. – № 3. – С. 24-33.
101. Ножевникова, Е. Г. Фикциональные типажи в концептуальной картине мира и специфика их репрезентации в языке (на примере лингвокультурного типажа "волшебник") / Е. Г. Ножевникова, М. П. Проскурякова // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. – 2018. – № 41. – С. 83-93.
102. Первухина, С. В. Семантико-прагматические особенности электронной рецензии как вторичного текста: на материале английского языка: дис.

... канд. филол. наук : 10.02.19 / Первухина Светлана Владимировна. – Тамбов, 2004. – 183 с.

103. Пойманова, О. В. Семантическое пространство видеовербального текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Пойманова Ольга Владимировна. – Москва, 1997. – 26 с.

104. Поликарпова, О. Н. О попытках классифицировать явление «вводности» / О. Н. Поликарпова // Вестник АлтГПУ. Роль инноваций в трансформации современной науки. – 2017. – № 6. – 112 с.

105. Попова, Е. А. Авторская модальность как средство выражения антропоцентричности текста / Е. А. Попова // Вестник Омского государственного университета. – 1996. – № 6. – С. 79-81.

106. Разинкина, Н. М. Функциональная стилистика английского языка : учеб. пособие / Н. М. Разинкина. – Москва : Просвещение, 1980. – 236 с.

107. Распопина, Е. Ю. Стратегический аспект информационного жанра Интернет-дискурса: дис. ... канд. филол. наук / Распопина Елена Юрьевна. – Барнаул, 2004. – 172 с.

108. Редькина, О. Ю. Текст и речевой жанр: место в иерархии языковой системы / О. Ю. Редькина // Вестник Челябинского государственного ун-та. – 2013. – № 20. – С. 85-88.

109. Рогачева, Н. Механизмы речеганровой вторичности на материале жанров Интернет-общения / Н. Рогачева // Филологические этюды : сб. науч. ст. молодых ученых. – Саратов, 2010. – Вып. 13, ч. 3. – С. 56-79.

110. Романова, Т. В. Модальность. Оценка. Эмоциональность: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Романова Татьяна Владимировна. – Нижний Новгород, 2008. – 28 с.

111. Рузавин, Г. И. Логика и аргументация: учеб. пособие для вузов / Г. И. Рузавин. – Москва: Культура и спорт : ЮНИТИ, 1997. – 351 с.

112. Сабурова, Н. А. Дискурсивные характеристики непрофессиональной кинорецензии в виртуальном пространстве / Н. А. Сабурова, А. С. Голикова // Вестник Тихоокеанского государственного университета. – 2015. – № 3(38). – С. 281-290.

113. Садыкова, Н. А. Текст и дискурс как объекты лингвистического исследования / Н. А. Садыкова // Вестник Московского государственного лингвистического ун-та. – 2013. – № 26. – С. 126-136.
114. Садченко, В. Т. Вторичный семиозис в художественном тексте: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Садченко Валентина Трофимовна. – Владивосток, 2009. – 38 с.
115. Скребнев, Ю. М. Введение в коллоквиалистику / Ю. М. Скребнев. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1985. – 210 с.
116. Смирнов, Ф. О. Национально-культурные особенности электронной коммуникации на английском и русском языках: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Смирнов Ф. О. – Ярославль, 2004. – 221 с.
117. Старостина, Ю. С. Лингвистические маркеры английской стилизованной разговорной речи (системные характеристики) / Ю. С. Старостина // Коммуникативно-когнитивные аспекты лингвистических исследований в германских языках: междунар. сб. науч. ст. / под ред. А. А. Харьковской. – Самара: Самарский университет, 2008. – С. 214-221.
118. Степанов, Ю. С. Между системой и текстом – дискурс / Ю. С. Степанов // Язык и метод: К современной философии языка. – Москва, 1998. – 168 с.
119. Стройков, С. А. Основные понятия лингвистической концепции электронного лексикографического гипертекста / С. А. Стройков // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2010. – Т. 12, № 5 (3). – С. 808-811.
120. Темиргазина, З. К. Лингвистическая аксиология: оценочные высказывания в русском языке / З. К. Темиргазина // Теоретические и методологические проблемы исследования языка. – 2016. – № 7. – С. 89-104.
121. Тертычный, А. А. Аналитическая журналистика: учеб. пособие для студентов вузов / А. А. Тертычный. – Москва: Аспект Пресс, 2010. – 352 с.
122. Тертычный, А. А. Жанры периодической печати: учеб. пособие для вузов / А. А. Тертычный. – Москва: Аспект Пресс, 2017. – 320 с.

123. Тертычный, А. А. Формат и жанровая стратегия СМИ / А. А. Тертычный // Журналистика в 2009 году: Трансформация систем СМИ в современном мире: сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. – Москва: Факультет журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова, 2010.
124. Тертычный, А. А. Язык в электронных средствах коммуникации / А. А. Тертычный // Культура русской речи. – Москва: Флинта: Наука, 2008. – 383 с.
125. Тубалова, И. В. Инодискурсивные речевые формы в личностно-ориентированном диалектном тексте / И. В. Тубалова // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2016. – № 6 (44). – С. 68-83.
126. Тубалова, И. В. Стил ь личностно-ориентированных дискурсов как сфера проникновения инодискурсивных стилевых влияний / И. В. Тубалова // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2015. – № 5 (37). – С. 38-52.
127. Тырыгина, В. А. Проблема жанра в массово-информационном дискурсе: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Тырыгина В. А. – Москва, 2008. – 368 с.
128. Тяжкина, Е. Б. Семантическая категория оценочности в лингвистике / Е. Б. Тяжкина // Вестник Казахского агротехнического университета им. С. Сейфуллина. – 2015. – № 9. – С. 26-41.
129. Ульянова, М. А. Классификация жанров Интернет-дискурса / М. А. Ульянова // Вестник Ижевского государственного технического университета им. М. Т. Калашникова. – 2014. – № 3. – С. 102-110.
130. Ушаков, А. А. Интернет-дискурс как особый тип речи / А. А. Ушаков // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2014. – № 16. – С. 245-255.
131. Федосюк, М. Ю. Исследование средств речевого воздействия и теория жанров речи / М. Ю. Федосюк // Жанры речи. – 1997. – Вып. 1. – С. 66-87.
132. Хомутова, Т. Н. Модальность и наклонение в современном английском языке / Т. Н. Хомутова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – 2008. – № 1. – С. 19-23.

133. Чернявская, Е. А. Оценка и оценочность в языке и художественной речи (на материале поэтического, прозаического и эпистолярного наследия А. С. Пушкина): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Чернявская Е. А. – Орел, 2001. – 20 с.
134. Шаховский, В. И. Эмотивная семантика слова как коммуникативная сущность / В. И. Шаховский // Коммуникативные аспекты значения : Межвузовский сборник научных работ / Министерство народного образования РСФСР, Волгоградский государственный педагогический институт им. А.С. Серафимовича; ответственный редактор В.И. Шаховский. – Волгоград : Волгоградский государственный университет, 1990. – С. 29-40.
135. Шаховский, В. И. Эмотивный компонент значения и методы его описания: учеб. пособие / В. И. Шаховский. – Волгоград, 1983. – 94 с.
136. Шелестюк, Е. В. Текстовые категории аргументативности, суггестивности и императивности как отражение способов речевого воздействия / Е. В. Шелестюк // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – № 6. – С. 25-39.
137. Шкайдерова, Т. В. Адаптация кинокритики к новым медиаусловиям / Т. В. Шкайдерова // Коммуникативные исследования. – 2014. – № 2. – С. 141-146.
138. Шкайдерова, Т. В. Сетевая кинокритика: оценочный компонент / Т. В. Шкайдерова // Вестник Омского государственного технического университета. – 2014. – № 5. – С. 27-35.
139. Шмелева, Т. В. Модель речевого жанра / Т. В. Шмелева // Жанры речи. – Саратов: Колледж, 2015. – № 15. – С. 24-38.
140. Щипицина, Л. Ю. Классификация жанров компьютерно-опосредованной коммуникации / Л. Ю. Щипицина // Жанры речи. – Саратов: Колледж, 2015. – Вып. 7. – С. 54-71.
141. Arnold, J., Miller H. Gender and Web Home Pages. Available at: <http://ess.ntu.ac.uk/miller/cyberpsych/cal99.html>. – 1999. – P. 89-97.

142. Askehave, In., Nielsen, A. E. What are the Characteristics of Digital Genres? Genre Theory from a Multi-modal Perspective // Proceedings of the 38th Hawaii International Conferences on System Sciences. – 2005. – P. 121-142.
143. Austin J.L. How to do things with words. – Oxford: Oxford University Press, 1962. – 169 p.
144. Crowston, K., Williams, M. Reproduced and Emergent Genres of Communication on the World Wide Web // The Information Society. – 2000. – Vol. 6. – P. 201-215.
145. Crystal, D. Language and the Internet. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 272 p.
146. Dijk T.A. van. Studies in the pragmatics of discourse / Dijk T.A. van. – The Hague etc.: Mouton, 1981. – 331 p.
147. Erickson, T. Making Sense of Computer-Mediated Communication (CMC): Conversations as genres, CMC Systems as Genre Ecologies // Proceedings of the 33rd Hawaii International Conferences on System Sciences. – 2000. – P. 67-81.
148. Floricic F., Sokolova O.V. Pragmalinguistics: Corpora and discourse studies // Russian Journal of Linguistics. – 2025. – Vol. 4. – P. 731-734.
149. Grice H.P. Logic and Speech Acts, Syntax and Semantics. – 1975. – Vol. 12. – P. 41-58.
150. Grice H.P. Utterer's meaning and intentions // Philosophical Review. – 1969. – Vol. 78. – P. 54-70.
151. Grice H.P. Further Notes on Logic and Conversation» // Syntax and Semantics. – 1981. – Vol. 9: Pragmatics. – P. 113–128.
152. Finnemann, N. O. Hypertext and the Representational Capacities of the Binary Alphabet. Available at: <http://www.hum.au.dk/ckulturf/pages/publications/nof/hypertext.htm>. – 1999. – P. 26-41.
153. Floricic F., Sokolova O.V. Pragmalinguistics: Corpora and discourse studies. Russian Journal of Linguistics. – 2025. – Vol. 29, no. 4. – P. 731-744.

154. Herring, S. A Faceted Classification Scheme for Computer-Mediated Discourse // *Language@internet*. Available at: <http://languageatinternet.de/articles/761>. – 2006.
155. Herring, S. C., Scheidt, L. A., Bonus, S., Wright, E. Bridging the Gap: A Genre Analysis of Weblogs // *Proceedings of the 37th Hawaii International Conference on System Sciences*. – 2004. – P. 213-229.
156. Leech G.H. *Principles of Pragmatics*. – New York, London: Longman, 1983. – 250 p.
157. Levinson S. C. *Pragmatics*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1983. – 327 p.
158. Meibauer J. *Pragmatik*. – Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2001. – P. 56-73.
159. Miller, H., Arnold, J. Self in Web Home Pages: Gender, Identity and Power in Cyberspace // *Towards Cyber Psychology: Mind, Cognitions and Society in the Internet Age*, Amsterdam: IOS Press, 2003. – P. 1-29.
160. Mey J.L. *Pragmatics. An Introduction*. – London: Blackwell Publishers, 2001. – 500 p.
161. Searle J. *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1979. – 412 p.
162. Searle J. *Indirect Speech Acts // Syntax and Semantics*. – 1975. – Vol. 3: *Speech acts*. – P. 59-82.
163. Searle J. *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1969. – 203 p.
164. Shepard, M., Watters, C. R. The Evolution of Cybergenres // *Proceedings of the 31st Annual Hawaii International Conference on System Sciences*. – 1998. – P. 212-245.
165. Thomas J. *Meaning in Interaction. An Introduction to Pragmatics*. – London: Longman, 1995. – 430 p.
166. Yates, J., Orlikowski, W. J., Okamura, K. Explicit and implicit Structuring of Genres in Electronic Communication: Reinforcement and Change of Social Interaction // *Organization Science*. – 1999. – Vol.10. – No. 1. – P. 83-117.

СЛОВАРИ И СПРАВОЧНИКИ

167. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – Москва: Большая рос. энцикл., 2002. – 709 с.

168. Новый энциклопедический словарь русского языка: толково-словообразовательный: в 2 т. / гл. ред. Т.Ф. Ефремова. – Москва: Рус. Яз., 2000.

169. Словарь-справочник лингвистических терминов: пособие для учителей / Д.Э. Розенталь, М.А. Теленкова. Изд. 2-е испр. и доп. – Москва: Просвещение, 1976. – 543 с.

170. Oxford Advanced Learner's Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oed.com/> (дата обращения: 11.02.2024).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

1. Rotten Tomatoes [Электронный ресурс]. – URL:
<https://www.rottentomatoes.com>.