

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭКОНОМИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Кленова Екатерина Андреевна

**ЯЗЫКОВАЯ ОБЪЕКТИВАЦИЯ ЖАНРА АНГЛОЯЗЫЧНОЙ
СЕТЕВОЙ КИНОРЕЦЕНЗИИ**

Специальность 5.9.6 – Языки народов зарубежных стран (германские языки)

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Кононова Инна Владимировна
доктор филологических наук,
доцент

Санкт-Петербург – 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. СЕТЕВАЯ КИНОРЕЦЕНЗИЯ КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ	14
1.1. Интернет-дискурс: современные подходы к изучению	14
1.2. Рецензия как жанр оценочного дискурса	21
1.3. Основные характеристики сетевой кинорецензии	27
1.4. Специфика категории адресанта в оценочном дискурсе	31
1.4.1. Категория субъекта в дискурсе	31
1.4.2. Модусная семантика и субъект высказывания	38
1.4.3. Модусные категории в оценочном дискурсе	45
Выводы к главе 1	53
ГЛАВА 2. ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ, СЕМАНТИЧЕСКИЕ И КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ РАЗНОВИДНОСТЕЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ СЕТЕВОЙ КИНОРЕЦЕНЗИИ ...	57
2.1. Жанровые разновидности англоязычной сетевой кинорецензии: параметры дифференциации	57
2.2. Жанрово-композиционная организация разновидностей англоязычной сетевой кинорецензии	63
2.3. Лингвостилистические характеристики жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинорецензии	71
2.3.1. Лингвостилистические характеристики экспертной англоязычной сетевой кинорецензии	71
2.3.2. Лингвостилистические характеристики медийной англоязычной сетевой кинорецензии	81
2.3.3. Лингвостилистические характеристики англоязычного пользовательского сетевого отзыва о кино	90
2.4. Типы модусных категорий и средства их объективации в жанре англоязычной сетевой кинорецензии	97
2.5. Специфика реализации оценки в жанровых разновидностях англоязычной сетевой кинорецензии	125
2.6. Коммуникативно-прагматические характеристики жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинорецензии	144
2.6.1. Коммуникативно-прагматические характеристики англоязычной экспертной сетевой кинорецензии	146

2.6.2. Коммуникативно-прагматические характеристики англоязычной медийной сетевой кинорецензии.....	156
2.6.3. Коммуникативно-прагматические характеристики англоязычной любительской сетевой кинорецензии	166
Выводы к главе 2.....	176
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	180
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	186

ВВЕДЕНИЕ

В последние десятилетия развитие новых современных технологий способствовало цифровизации традиционных речевых жанров, которая привела к процессам внутрижанровой дифференциации, жанровой гибридизации, расширению границ одних жанровых образований и постепенному исчезновению других. Динамичность развития сетевой коммуникации обусловила в последние годы приоритетность жанрово-дискурсивного подхода к исследованию интернет-дискурса, центральной задачей которого является определение критериев классификации жанров в сетевом пространстве, описание прототипных, цифровизированных жанров и новых жанровых образований, возникших в пространстве сетевого дискурса [Галичкина, 2021: 97]. Данная тенденция способствовала накоплению обширного теоретического и практического материала по цифровому жанроведению, однако растущее жанровое разнообразие сетевых текстов ставит перед исследователями новые задачи.

Актуальность темы диссертации обусловлена интересом лингвистики к процессам внутрижанровой дивергенции и жанровых трансформаций в англоязычном интернет-дискурсе; важностью разработки дифференциальных параметров для выделения и разграничения жанровых разновидностей сетевой коммуникации; отсутствием системного описания разновидностей жанра англоязычной сетевой кинорецензии; необходимостью выявления и изучения средств их языковой объективации.

Степень разработанности проблемы. Кинорецензия как жанр оценочного дискурса неоднократно становилась объектом лингвистического описания, в том числе на материале германских языков. Проблема трансформации традиционного жанра рецензии в условиях интернет-коммуникации была описана в работах С.А. Медведева [2018] и А.В. Стопы [2020]. Объектом лингвистических исследований неоднократно становился жанр кинорецензии: были описаны функции кинорецензии [Steigert, 1993; Набиева, 2010; Брежнева, 2013], её композиционные особенности [Bieler, Dipper, Stede, 2007; Taboada, 2011] и стилистические характеристики

[Брежнева, 2013; Галиуллина, 2021]; рассматривались особенности выражения оценки в текстах кинокритик [Гаранина, 2013; Набиева, 2010], виды интердискурсивных взаимодействий и языковые средства их выражения в жанре кинокритики [Фомина, 2011]. Отдельным объектом изучения становилась также сетевая кинокритика. К настоящему моменту были описаны способы выражения позиции автора [Кононова, Клепикова, Кленова, 2021], средства реализации категории аргументативности [Галиуллина, Дубинин, 2022] и способы репрезентации ментальных модальных категорий [Кононова, Кленова, 2022] в жанре англоязычной сетевой кинокритики; исследовались способы реализации отношений адресанта и адресата [Эрман, Звонарёва, 2021] и способы языковой репрезентации оценки [Трубченинова, 2015] в немецкоязычной сетевой кинокритике. Однако в современной германистике недостаточно работ, посвящённых рассмотрению жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинокритики.

Исходная **гипотеза** исследования заключается в том, что сетевая кинокритика является функционально неоднородным жанром, который в англоязычном дискурсе реализуется в отдельных разновидностях, специфика которых находит отражение в композиционно-структурных, жанрово-стилистических, семантических и коммуникативно-прагматических характеристиках текста.

Цель работы – выделить и описать жанровые разновидности англоязычной сетевой кинокритики, установить их композиционно-структурные, семантические, жанрово-стилистические и коммуникативно-прагматические характеристики. Достижение поставленной цели потребовало решения следующих **задач**:

- 1) охарактеризовать сетевую кинокритику как жанр оценочного дискурса;
- 2) выделить и обосновать критерии выделения жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинокритики;
- 3) описать композиционно-структурные характеристики жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинокритики;

4) выявить и сопоставить лингвостилистические средства реализации жанровой специфики разновидностей англоязычной сетевой кинорецензии;

5) выявить и сопоставить способы выражения модусных категорий и оценки в жанровых разновидностях англоязычной сетевой кинорецензии с учётом специфики категорий автора и адресата;

6) установить и проанализировать коммуникативно-прагматические характеристики жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинорецензии.

Объектом исследования выступают жанровые разновидности англоязычной сетевой кинорецензии. В качестве **предмета** рассматриваются композиционно-структурные, семантические, жанрово-стилистические и коммуникативно-прагматические характеристики разновидностей англоязычной сетевой кинорецензии.

Теоретической базой диссертации послужили классические и новейшие труды в области

– теории текста и дискурса (Т.А. ван Дейк, П. Серио, Д. Хаймс, З. Харрис, Н. Фэрклаф, В.И. Карасик, В.В. Богданов, М.Л. Макаров, Е.И. Шейгал, О.С. Иссерс, А.А. Кибрик, С.Н. Плотникова, Л.А. Кочетова, В.Е. Чернявская и др.);

– лингвоаксиологии и теории оценки (Н.Д. Арутюнова, Е.М. Вольф, В.И. Карасик, В.Н. Телия, О.А. Кобрина, В.А. Марьянчик, А.А. Ивин, Е.Е. Ледников, А.В. Заморева, Т.И. Петухова и др.);

– жанроведения (М.М. Бахтин, J.M. Swales, C.R. Miller, A.S. Bawarshi, M.J. Reiff, Е.Ю. Ильинова, Т.В. Шмелева, Л.А. Земцова, Т.Н. Хомутова и др.);

– прагмалингвистики (О.С. Иссерс, О.Н. Паршина, О.В. Кобзеева, В.С. Григорьева, А.С. Суханова и др.);

– теории интернет-коммуникации (Т.Н. Колокольцева, Е.Н. Галичкина, Н.Г. Асмус, А.В. Стопа, М.В. Терских, Е.В. Горина, И.Н. Загоруйко, О.В. Лутовинова, С.А. Медведев и др.);

– функциональной стилистики английского языка (И.В. Арнольд, И.Р. Гальперин, Н.М. Разинкина и др.).

Теоретико-методологической основой исследования стал комплексный подход к изучению жанровых разновидностей сетевой кинорецензии, базирующийся на теории речевых жанров, теории дискурса и положениях функциональной стилистики английского языка.

В ходе исследования были использованы общенаучные **методы** анализа и синтеза, метод лингвистического наблюдения и описания, метод классификации, метод количественного анализа. В числе специальных **лингвистических методов** использовались методики структурного, семантического, контекстуального, интерпретативного и функционально-стилистического анализа. Описание языковых и коммуникативно-прагматических характеристик разновидностей англоязычного жанра сетевой кинорецензии проводилось с применением корпусного менеджера AntConc [Anthony, 2019] и системы частеречной разметки TagAnt.

Материалом исследования послужили корпуса текстов экспертных, медийных и любительских сетевых кинорецензий. Тексты экспертных кинорецензий общим объемом 62 737 слов были отобраны на сайте рецензируемого сетевого издания Film Criticism; тексты медийных кинорецензий (объемом 77 051 слово) отобраны на порталах газетных онлайн-изданий The Boston Globe, Seattle Times, Chicago Tribune. Любительские сетевые отзывы о кино (объемом 18 562 слова) получены с интернет-платформы metacritic.com, посвящённой оценке продуктов современной индустрии развлечений.

Обоснованность и достоверность результатов диссертации исследования обеспечивается теоретической базой, включающей научные труды отечественных и зарубежных специалистов в области лингвистики текста и дискурса, жанроведения, теории интернет-коммуникации, стилистики английского языка, использованием адекватных поставленным задачам методов анализа эмпирического материала и актуальным материалом исследования.

Соответствие диссертации Паспорту научной специальности.

В соответствии с паспортом научной специальности 5.9.6 – «Языки народов зарубежных стран (германские языки)» в диссертации рассматриваются жанровые характеристики сетевой англоязычной кинорецензии и средства их языковой актуализации. Полученные научные результаты соответствуют следующим пунктам паспорта специальности: текст, дискурс, дискурсивные практики в языках народов зарубежных стран; корпусные исследования языка или языковой семьи; когнитивные, коммуникативно-прагматические и стилистические исследования языка или языковой семьи.

Научная новизна диссертации состоит в том, что в нем впервые установлены композиционно-структурные, семантические, жанрово-стилистические и коммуникативно-прагматические характеристики разновидностей жанра англоязычной сетевой кинорецензии, обусловленные спецификой их адресанта и адресатной специализацией, отражающие современные коммуникативные практики англоязычного сетевого дискурса.

Наиболее значимые результаты исследования, обладающие научной новизной и полученные лично соискателем:

1. Англоязычная сетевая кинорецензия представлена тремя жанровыми разновидностями: экспертной сетевой кинорецензией, медийной сетевой кинорецензией и пользовательским сетевым отзывом о кино (любительской кинорецензией). Каждая из разновидностей кинорецензии обладает специфическими жанрово-композиционными, лингвостилистическими, семантическими и коммуникативно-прагматическими характеристиками.

2. Автор и адресат дифференцируются в жанровых разновидностях сетевой кинорецензии следующим образом: автором экспертной сетевой кинорецензии является специалист в области теории киноискусства, целевой аудиторией – компетентный реципиент; автором медийной сетевой кинорецензии выступает журналист-кинокритик, адресат характеризуется массовостью и недифференцированностью; автором любительской сетевой кинорецензии является пользователь сайта, публикующего информацию о

новинках кино, адресатом – массовая аудитория кинозрителей. Каждая жанровая разновидность англоязычной сетевой кинорецензии обладает особым набором языковых средств актуализации автора и адресата текста.

3. Композиционно-структурная организация текстов жанровых разновидностей сетевой англоязычной кинорецензии обусловлена их функциональной спецификой. Структура экспертной сетевой кинорецензии отличается высокой стандартизованностью и включает аннотацию, введение, основную часть, заключение, авторскую колонку и примечания. Медийная сетевая кинорецензия обладает относительно свободной структурой, включающей вступление, основную часть, выводы и информацию о рейтинге кинофильма. Любительский сетевой отзыв о кино не имеет жесткой структуры, характеризуется краткостью и композиционной вариативностью.

4. Тексты жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинорецензии различаются специфическим набором функционально-стилистических характеристик. Экспертная сетевая кинорецензия отличается высокой долей книжной лексики, в том числе общенаучных терминов и терминов киноведения, повышенной номинализацией, сложным синтаксисом, безличностью, апелляциями к социумно-прецедентным текстам и именам, известным узкой категории специалистов. Медийная сетевая кинорецензия характеризуется стилевой неоднородностью словарного состава, высокой долей положительно-оценочной лексики, лингвокреативностью, экспрессивностью, достигаемой при помощи разнообразных лексических и синтаксических средств, апелляциями к национально- и универсально-прецедентным именам, известным массовому адресату. Пользовательская сетевая кинорецензия отличается отклонениями от литературной речевой нормы, высокой долей разговорной лексики и разговорных синтаксических структур, преобладанием общеоценочных единиц над частнооценочными, высокой степенью эмотивности и экспрессивности текстов, регулярным употреблением графических средств выразительности, апелляциями к

национально- и универсально-прецедентным событиям и именам, известным массовому недифференцированному адресату.

5. В экспертных сетевых кинокритиках доминируют значения ментального модуса, в первую очередь модуса полагания, в конструкциях с имплицитно выраженным адресантом, что указывает на институциональный, деперсонализированный характер дискурса и сближает данную жанровую разновидность кинокритики с искусствоведческой научной статьей. В медийных сетевых кинокритиках ведущая роль принадлежит значениям перцептивного модуса в конструкциях с имплицитно и эксплицитно выраженным адресантом, что объясняется стремлением авторов повысить суггестивность текстов. В пользовательских сетевых отзывах о кино наблюдается преобладание значений эмотивного модуса в конструкциях с имплицитно выраженным адресантом и значений ментального модуса в конструкциях с эксплицитным адресантом, что указывает на высокую эмоциональность и эгоцентричность дискурса и сближает данную разновидность кинокритики с сетевым комментарием.

6. Семантика оценки в жанровых разновидностях англоязычной сетевой кинокритики определяется ценностными ориентирами субъекта дискурса. В экспертных сетевых кинокритиках ведущими типами оценки являются интеллектуальная, эмоциональная и нормативная. В медийных сетевых кинокритиках преобладают эмоциональная, эстетическая и общая оценка. В пользовательских сетевых кинокритиках реализуются в первую очередь эмоциональный и общий типы оценки.

7. Ведущей коммуникативной стратегией в дискурсе жанра англоязычной сетевой кинокритики является стратегия убеждения, представленная в каждой из жанровых разновидностей особым набором тактик и языковых средств их объективации. В текстах экспертных кинокритик основной персуазивной тактикой является тактика информирования, реализуемая коммуникативными приёмами апелляции к авторитетным источникам, аргументации, использования терминологической лексики и предоставления фактуальной информации. В медийных

кинорецензиях к ведущим тактикам убеждения относятся: тактика самопрезентации, реализуемая коммуникативными приёмами дистанцирования от оппонентов, эпатирования и языковой игры, тактика эмоционального воздействия и тактика солидаризации. В число основных персуазивных тактик в дискурсе пользовательского сетевого отзыва о кино входят: тактика эмоционального воздействия, тактика солидаризации, тактика апелляции к мнению большинства и тактика общей оценки.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что она вносит вклад в развитие таких направлений языкознания, как: жанроведение, что обусловлено выявлением структурно-композиционных и жанрово-стилистических особенностей разновидностей англоязычной сетевой кинорецензии; функциональная стилистика английского языка, что обеспечивается описанием лингвостилистических характеристик жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинорецензии; прагмалингвистика, что осуществляется посредством рассмотрения ведущих коммуникативных стратегий и тактик, к которым прибегают авторы кинорецензий при написании текстов англоязычных сетевых кинорецензий; лингвоаксиология и теория оценки, что осуществляется посредством выявления ведущих типов оценок и аспектов объекта оценки в жанровых разновидностях англоязычной сетевой кинорецензии.

Предложенная процедура и единицы анализа специфики языковой реализации жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинорецензии дополняют методику анализа жанров сетевого дискурса и могут применяться при исследовании англоязычных текстов иных сетевых жанров.

Практическая ценность полученных результатов и выводов работы определяется тем, что основные положения диссертации могут быть использованы в преподавании вузовских курсов стилистики английского языка, лексикологии английского языка, общего языкознания, а также спецкурсов по лингвистике текста, теории дискурса, теории речевого воздействия, прагмалингвистике и жанроведению.

Апробация теоретических положений и результатов диссертации.

Основные результаты работы докладывались автором на всероссийских и международных научных и научно-практических конференциях: I Всероссийской (национальной) научной конференции с международным участием «Язык и культура в эпоху глобализации» (г. Санкт-Петербург, СПбГЭУ, 28 октября 2020 г.), 50-й Международной научной филологической конференции имени Л.А. Вербицкой (Санкт-Петербург, СПбГУ, 15 марта 2022 г.), X Международной научно-практической конференции «Гуманитарные технологии в современном мире» памяти проф. О.Я. Гойхмана (Светлогорск, Государственный институт русского языка имени А.С. Пушкина, 19-22 мая 2022г.), Международной научно-практической конференции «Язык как искусство: функциональная семантика и поэтика», посвящённой 90-летию со дня рождения профессора Л.А. Новикова (Москва, РУДН, 14-15 апреля 2022г.), II Всероссийской научной конференции с международным участием «Язык и культура в эпоху глобализации» (Санкт-Петербург, СПбГЭУ, 27-28 октября 2022г.), XI Международном конгрессе по когнитивной лингвистике (Москва, МГЛУ, 7-9 ноября 2022г.), VI Международной научно-практической конференции «Магия ИННО: Перспективы развития лингвистики и лингводидактики в современных условиях» (Москва, МГИМО, 20-21 октября 2023г.), научных конференциях аспирантов СПбГЭУ, научно-методических семинарах и заседаниях кафедры английской филологии и перевода СПбГЭУ.

Публикации результатов исследования. По теме исследования опубликовано 10 работ общим объёмом 4,5 п.л. (авторский вклад - 3,55), включая 5 статей в журналах, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации.

Объём и структура диссертации. Диссертация объёмом 204 страницы состоит из введения, двух глав, сопровождаемых выводами, заключения, списка использованной литературы.

Во **введении** обосновывается выбор и актуальность темы диссертации, определяются объект и предмет исследования, описываются используемые

методы и эмпирический материал работы, формулируются цели и задачи, раскрываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость диссертации, формулируются гипотеза и положения, выносимые на защиту.

Первая глава диссертации «Сетевая кинокритика как объект изучения» посвящена рассмотрению понятий дискурс и интернет-дискурс, проблем, связанных с выделением типов дискурса, анализу основных характеристик рецензии как специфического жанра оценочного дискурса, описанию процесса трансформации жанра рецензии в дискурсивном пространстве Интернета, изучению специфики категории адресанта и модусных значений в оценочном дискурсе.

Во **второй главе** диссертации «Жанрово-стилистические, семантические и коммуникативно-прагматические характеристики разновидностей англоязычной сетевой кинокритики» рассматриваются основные параметры дифференциации жанровых разновидностей сетевой кинокритики, рассматриваются их композиционные и лингвостилистические особенности, выявляется специфика выражения модусных категорий и оценки в жанровых разновидностях англоязычной сетевой кинокритики с учётом специфики категорий автора и адресата, описываются коммуникативно-прагматические характеристики жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинокритики.

В **Заключении** подводятся итоги проделанной работы.

ГЛАВА 1. СЕТЕВАЯ КИНОРЕЦЕНЗИЯ КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ

1.1. Интернет-дискурс: современные подходы к изучению

Проблема изучения дискурса с точки зрения самых разных аспектов рассмотрения этого глобального и сложного феномена не теряет актуальности в современной зарубежной и отечественной лингвистике на протяжении четырех последних десятилетий. Анализ научной литературы демонстрирует, что основы теории дискурса были заложены в трудах таких зарубежных и отечественных ученых, как З.С. Харрис [Harris, 1952], Д. Хаймс [Hymes, 1986], М. Фуко [Фуко, 1996], Т.А. Дейк [van Dijk, 1998], Н. Фэрклаф [Fairclough, 2001], В.И. Карасик [Карасик, 2002], Ж. Отье-Ревю [Отье-Ревю, 2002], М.Л. Макаров [Макаров, 2003], А.А. Кибрик [Кибрик, 2003] и др.

Основными проблемами, связанными с изучением дискурса, стали: определение объёма понятия «дискурс», установление его соотношения с такими понятиями как «тип текста» и «речевой жанр», выделение и описание структуры дискурса и разработка критериев выделения типов дискурса.

Проблема определения понятия «дискурс» долгие годы оставалась одной из наиболее активно обсуждаемых в современной лингвистике. До настоящего момента в научной литературе отсутствует научный консенсус в этом отношении, так как общепринятой формулировки понятия «дискурс», способной охватить всё многообразие его интерпретаций, не существует [Григорьева, 2007: 9]. Семантическая размытость термина обусловлена практикой соотнесения феномена с различными методами и задачами анализа: ряд исследователей склонны рассматривать дискурс в качестве той или иной формы коммуникативного акта, подразумевающего взаимодействие участников [Hymes, 1986; van Dijk, 1998; Fairclough, 2001; Карасик, 2002; Czachur, 2021], другие трактуют дискурс как средство идеологического структурирования речи [Фуко, 1996; Отье-Ревю, 2002; Плотникова, 2008],

третьи принципиально не разводят понятия текста и дискурса [Борботько, 1981].

В. Чахур определяет дискурс как «ряд установленных («habitualisierter») коммуникативных практик, актуализируемых различными участниками коммуникации в форме последовательных высказываний (текстов), в процессе взаимодействия конституирующих специфические картины мира («Weltbilder») в соответствии с коллективно признанными, культурно обусловленными («kulturell bedingten») правилами» [Czachur, 2021: 179]. Данная интерпретация, на наш взгляд, наиболее полно отражает двойственную природу дискурса как социокультурного феномена, объединяющего конвенциональность культурных и коммуникативных практик с индивидуалистической природой человеческого восприятия.

Тем не менее, в рамках настоящего исследования дискурс интерпретируется сообразно с теоретическими положениями лингвистического направления, то есть, как специфический объект изучения лингвистической науки, или, по утверждению А.А. Кибрика, как «единство процесса языковой деятельности и её результата, то есть текста» [Кибрик, 2003: 4]. Описание дискурса осуществляется не только на материале текста, но с учётом динамически и ситуативно разворачивающихся во времени процессов его порождения и интерпретации, иными словами, с учётом контекстуальной специфики ситуации. Анализ соотношения дискурса, речи и текста также позволяет прийти к выводу, что упомянутые элементы соотносятся друг с другом по принципу гипо-гиперонимической зависимости: «термины речь и текст будут видовыми по отношению к объединяющему их родовому термину дискурс» [Богданов, 1993: 5].

Исследователи различают несколько уровней структуры дискурса – макроструктуру (глобальную структуру), совокупность крупных блоков, и локальную структуру, совокупность минимальных дискурсивных единиц [Кибрик, 2003: 4]. В силу того, что дискурс принадлежит к сфере коммуникативных явлений, его организация предполагает наличие двух

основополагающих коммуникативных ролей, репрезентирующих функцию субъекта, – адресанта (говорящего) и адресата (слушающего), однако упомянутые позиции являются подвижными и могут изменяться в процессе общения, открывая пространство для привлечения новых дискурсивных сред. В системе дискурсивного взаимодействия роль и позиция субъекта высказывания (адресанта), являющегося инициатором коммуникативной деятельности, представляется наиболее важной для понимания специфики структуры дискурса.

В структуре дискурса важная роль отводится особой группе единиц, именуемых дискурсивными маркерами, которые, согласно Д. Шиффрин, являются средством обеспечения «связности дискурса» (*discourse coherence*) [Schiffrin, 1987: 326]. По мнению Б. Фрейзера, дискурсивные маркеры являются «прагматическим классом, состоящим из лексических выражений, заимствованных из синтаксических классов союзов, обстоятельств («*adverbials*») и предложных фраз» [Fraser, 1999: 950]. Дискурсивные маркеры охватывают широкую группу единиц: так, к ним могут принадлежать различные обороты речи (*I mean, I think, I feel, you know*), сочинительные союзы (*and, but*), соединительные слова (*furthermore, so, moreover, nevertheless, on the contrary*), другие слова и конструкции, основной функцией которых является обеспечение грамматической и смысловой цельности дискурса.

Изучение дискурса предполагает необходимость разработки его классификации, способной охватить многообразие дискурсивных проявлений. В отечественной и зарубежной научной традиции типы дискурса выделяются по ряду оснований: каналу передачи информации [Кашкин, 2004], типу носителя информации [Тюрина, 2004], статусной ориентированности [Карасик, 2009], монологичной или диалогичной организации [Кашкин, 2004] и ряду других оснований. Одним из традиционных оснований классификации дискурса является «канал передачи информации», позволяющий делить дискурс на устный, письменный и гибридный

(являющийся переплетением устного и письменного типов) [Кашкин, 2004: 20]. Представляется необходимым отметить, что стремительное развитие сетевых технологий в последние годы способствовало расширению рассматриваемой классификации: так, ряд отечественных исследователей [Лутовинова, 2009; Загоруйко, 2012; Интернет-коммуникация как новая речевая формация, 2012; Русанов, 2016 и др.] считают правомерным выделять в качестве отдельной категории виртуальный дискурс или Интернет-дискурс. Основание «тип носителя информации» позволяет выделять различные типы дискурса, такие, как радиопередача, общение при помощи автоответчика, переписка по электронной почте, общение в чате и другие виды [Тюрина, 2004].

Предлагаемый В.И. Карасиком субъектный подход к моделированию дискурса предполагает разделение типов дискурса по критерию институционального положения и статусной асимметрии говорящих на личностно-обусловленный и статусно-обусловленный виды [Карасик, 2016: 56]. Данный подход учитывает принцип типизации ситуативно-личностных характеристик участников общения, позволяющий дифференцировать типы дискурсов на основании интенсивности, с которой в них манифестируется индивидуализированное мироощущение субъекта. К примеру, субъект бытового дискурса, выделяемого в составе личностно-ориентированного типа, вступает в коммуникацию с адресатом при условиях наличия общей «базы пресуппозиции» [Карасик, 2016: 59]. По мнению В.И. Карасика, в структуре институционального дискурса можно выделить ряд отдельных типов дискурса: политический, религиозный, медицинский, массово-информационный, деловой, сценический, рекламный и др. [Карасик, 2000: 10]. Выбор речевых средств осуществляется субъектом с учётом уже заданных данной дискурсивной формацией шаблонов, многообразие которых порождает иллюзию создания уникального, нового, индивидуализированного высказывания. Дискурс служит инструментом принуждения и творения

субъекта, что наиболее последовательно проявляется в иерархической, строгой организации статусно-обусловленного дискурса [Карасик, 2016].

В фокусе настоящего исследования находится *Интернет-дискурс*, являющийся современной уникальной формой коммуникации, к основным характеристикам которой относятся: изобилие информационных источников, гибридность, интертекстуальность, стилистическая неоднородность, креолизованность, анонимность и многоканальность.

Интернет-дискурс можно охарактеризовать как текст, бытующий в интернет-системе, в котором персуазивная коммуникативная установка имплицитно отражает субъективно-личностную авторскую позицию, смоделированную с учётом психологических, лингвистических и технологических факторов [Варламова, 2006: 117]. По мнению Е.Н. Галичкиной, Интернет-дискурс представляет собой многожанровую функциональную разновидность публичной монологической и диалогической речи [Галичкина, 2001: 157].

По мнению Н.Г. Асмус, ингерентные атрибуты Интернет коммуникации составляют субъективность информации, креативность, глобальность и мозаичность [Асмус, 2005: 8]. Е.В. Горина отмечает, что Интернет-дискурсу присущи вариативность, социологичность и психологичность [Горина, 2016: 75]. С нашей точки зрения, данный список необходимо дополнить такой характеристикой сетевого дискурса как *иммерсивность* (термин, используемый И.Н. Загоруйко [Загоруйко, 2012]), которая является его главным параметром, отвечающим за обеспечение субъективной непрерывности (континуальности) восприятия виртуального пространства и конституирующих его элементов. Нематериализованность и эфемерность виртуальной среды позволяет концептуализировать её в качестве метафорического образа зеркального отражения. Однако структуру сетевого общения нельзя назвать полностью нематериализованной: в ней присутствуют материализованные дискурсивные элементы – аудиовизуальные и вербальные файлы, что не позволяет воспринимать

интернет как «иллюзорное» пространство предметных отражений или симуляцию.

Исследователями также отмечается высокая степень хаотичности, присущая сетевой коммуникации и позволяющая сделать вывод о том, что распределение информации в данной среде носит спонтанный, бессистемный характер. В результате этой хаотичности одни и те же сведения, полученные из разных источников, нередко, достигая адресата, искажаются, порождая дезинформацию. Рассуждая о принципах устройства Интернет-среды, М.В. Терских отмечает, что распространение информации в киберпространстве происходит в соответствии со специфическим механизмом, напоминающим действие толпы – неуправляемой авторитетом структуры или случайной среды [Терских, 2014: 275].

Сетевое пространство выполняет функцию среды, в которой постоянно возникают новые жанры и жанровые форматы, обладающие различной степенью интерактивности. Одной их главных характеристик сетевого дискурса является его жанровая организация, имеющая полевою структуру, в соответствии с которой представляется возможным выделять в системе виртуального дискурса прототипические (дискурсообразующие) и дискурсоприобретённые жанры [Лутовинова, 2009: 18].

Д. Кристал выделяет в разнообразии жанров Интернет-дискурса следующие основные категории: 1) электронная почта; 2) чаты, включающие сервисы для общения с другими пользователями в режиме реального времени, подразделяемые на синхронные и асинхронные; 3) виртуальные миры – искусственно сгенерированные миры, в рамках которых игроки взаимодействуют друг с другом; 4) мгновенный обмен сообщениями, включающие мессенджеры, позволяющие пользователям обмениваться сообщениями с друзьями, родственниками и знакомыми; 5) блоги – личные страницы веб-пользователей в рамках социальных сетей или сервисов [Crystal, 2006: 11-17].

Примечательными особенностями жанров сетевой коммуникации являются присущие им *подвижность* и *прагматическая открытость* [Giltrow & Stein, 2009: 9], которые способствуют возникновению в системе уже существующих сетевых жанров обширной категории новых «поджанров» (*sub-species*) или жанровых разновидностей [Там же]. Непрерывное развитие коммуникативного пространства Интернет-дискурса, по верному замечанию С.С. Марковой, приводит к тому, что жанровые рестрикции начинают приобретать всё более условный характер, вследствие чего *гибридизация* становится одной из фундаментальных характеристик современной коммуникации [Маркова, 2015: 132], способствуя слиянию жанров и затруднению процесса их дифференциации.

Усиливающийся синтез виртуального и реального пространств, интерактивность Интернет-дискурса и дружелюбность интерфейса по отношению к адресату способствуют интенсификации тенденции лингвистической экономии. Добровольность контактов и возможность свободно инициировать или прерывать дискурсивное взаимодействие наделяет субъекта широкими коммуникативными полномочиями, поощряет к вступлению в диалог или полилог, а также связывается с формированием ожидания ответа.

В рамках Интернет-дискурса идентичность субъекта размывается, отходит на второй план, оказываясь на периферии восприятия. Опосредованность и анонимность компьютерного дискурса создают благоприятные условия для конструирования «фальшивых» идентичностей с целью сокрытия собственной личности и манипулирования собеседником. Цифровая личность обладает рядом возможностей конституирования и репрезентации своей субъектности, что включает свободу выражения мнения и влияние на конструирование социальных смыслов [Попова, 2018: 64].

При подобных условиях адекватность восприятия личности коммуникативного партнёра ставится под сомнение вследствие устранения части идентификационных характеристик субъекта (изображение, голос,

мимика, позы, общий внешний вид) и редуцирования образа до нескольких элементов, формирующих идеализированный образ его личности. Отсутствие достоверных средств идентификации собеседника приводит к идеализации его качеств и формированию завышенных ожиданий. В условиях ограниченной информации речевая деятельность служит главным средством конструирования и портретирования авторской личности. Благодаря нематериализованности виртуальной коммуникации (свободе выхода и входа [Иванов, 2000]), инициирование и окончание говорящим коммуникации сопоставимо с актами возобновления и прерывания собственного существования, бесконечного цикла порождения собственного «Я» без утраты субъективного ощущения континуальности. С точки зрения субъекта сетевое пространство становится средством проецирования и распространения дискурса реальности. Интернет превращается в инструмент актуализации субъекта, испытывающего потребность в удовлетворении коммуникативных нужд, предлагая пользователю возможности личностной самоидентификации.

1.2. Рецензия как жанр оценочного дискурса

Проблема определения понятия «жанр» составляет одну из приоритетных задач современного языкознания. По мере развития жанроведения подходы к изучению речевых жанров и рассмотрению их сущностных характеристик неоднократно пересматривались.

Как отмечают отдельные исследователи, под жанром традиционно понимают «обладающий высокой эффективностью, идеологически активный инструмент структурирования текстов, смыслов и социальных действий», позволяющий динамически организовывать и порождать как тексты, так и социальные действия [Bawarshi & Reiff, 2010: 4]. Жанры могут выполнять функции инструментов и реалий, являясь как концептуальными реалиями, в которых индивиды распознают и переживают различные ситуации, так и

риторическими инструментами, при помощи которых индивиды становятся участниками и инициаторами ситуаций [Bawarshi, 2003: 113].

В настоящий момент, как отмечают А. Фридман и Р. Мидвэй, в лингвистике можно выделить два основных подхода к исследованию жанров: *традиционный* и *современный* [Genre and the new Rhetoric, 1994: 2]. Традиционный подход основывается на идентификации закономерностей и установлении структурно-тематических особенностей классических художественных жанров (сонетов, трагедий, од и др.) с учётом утвердившихся в филологии представлений о форме и содержании (“conventions of form and content”), в то время как современные жанроведческие исследования сфокусированы, во-первых, на рассмотрении и деконструкции нехудожественных текстов и, во-вторых, на установлении связи между человеческой деятельностью, языковыми нормами и жанрами речи [Там же]. В целом, ключевой целью жанрового анализа на фундаментальном уровне выступает необходимость «понимания и учёта реалий мира текстов» [Bhatia, 2002: 7].

Современный подход позволяет определять жанры как «типичные риторические способы выражения повторяющихся социальных ситуаций» [Хомутова, 2006: 60], что даёт возможность учитывать роль лингвистических и экстралингвистических факторов в развитии жанра. Постоянно меняющиеся условия жизни человека вносят неустойчивость в систему речевых жанров: в то время как одни жанры отмирают, появляются новые, жанровые рамки расширяются или сужаются, возникают межжанровые образования [Ильинова, 2006: 10].

В рамках отечественной функциональной стилистики [Арнольд, 1973; Бахтин, 1996; Гальперин, 1981; Разинкина, 1978; Шмелева, 1997 и др.] жанр трактуется как «разновидность функционального стиля» [Хомутова, 2006: 60], которая обладает специфической моделью построения и общим конституирующим признаком, позволяющим устанавливать принадлежность различных текстов к единому жанру. В зависимости от цели коммуникации,

языковые и речевые признаки, обнаруживаемые в исследуемых текстах, могут выполнять как доминантную, так и второстепенную роль. Функционально-стилистический подход к анализу жанровой принадлежности текстов опирается на принцип речевой системности жанра.

Важность критерия коммуникативной цели для анализа жанров устной и письменной речи подчеркивают и зарубежные исследователи [Martin, 1985; Miller, 1984; Swales, 1990]. Как отмечает Д. Мартин, «жанры – это ситуации, в которых язык используется для достижения той или иной цели» [Martin, 1985: 250]. В соответствии с данным определением коммуникативная интенция говорящего является центральным условием порождения жанра, функционирующего в пределах той или иной дискурсивной среды.

Взаимосвязь дискурса и жанра также прослеживается в пересечении их коммуникативных стратегий: коммуникативная стратегия дискурса выполняет роль доминанты по отношению к «интенциональным характеристикам жанров», образующим пространство дискурса [Силантьев, 2010: 81]. Иными словами, жанры, выступающие в качестве полноценных высказываний, образуют специфическое жанровое пространство дискурса, позволяя идентифицировать такие дискурсивные параметры, как, например, статус собеседников и специфика отношений адресанта и адресата.

О важности применения прототипического подхода к интерпретации жанров упоминает Д. Суэйлс, подразделяющий структурные компоненты жанра на две категории: особый компонент ('privileged'), включающий *коммуникативную цель*, и компоненты, определяющие степень прототипичности жанра, к которым исследователь относит *форму, структуру жанра и ожидания аудитории* [Swales, 1990: 52].

Важное место в теории жанроведения отводится понятию *модели жанра*, используемому для выявления устойчивых жанрообразующих признаков текстов письменной и устной речи с целью определения их положения в структуре жанровой иерархии. В качестве фундаментальных жанрообразующих признаков, релевантных для конструирования модели

жанра, выступают *образы автора и адресата*, конкретизирующие специфику моделирования коммуникативного статуса автора и адресата, *коммуникативная цель*, устанавливающая прагматическую направленность исследуемых текстов или коммуникативных ситуаций, *языковое содержание жанра*, определяющее его стилистическую принадлежность [Шмелева, 1997: 97].

Объектом настоящего исследования является оценочный жанр сетевой кинорецензии, что обуславливает необходимость рассмотрения жанровых характеристик *речевого жанра рецензии*, традиционно относимого в отечественной лингвистике к публицистическому функциональному стилю. Формирование *рецензии* как *специфического жанра литературной критики* обусловило её взаимосвязь с эстетикой и искусствоведением. По верному замечанию Ю.Б. Борева, «критика родилась благодаря вовлечению эстетики и риторики в процедуру формирования оценочных и интерпретационных суждений» [Борев, 2002: 461-462]. Рецензию, таким образом, можно определить как жанр литературно-художественной критики, осуществляющий «анализ и оценку нового явления в искусстве» [Баранов, Бочаров, Суровцев, 1982: 143].

Появление рецензии как самостоятельного жанра неразрывно связано с развитием журналистики и литературно-художественной критики. Сформировавшись в качестве формы критического отклика на произведения литературы, рецензия стала инструментом литературной журналистики, новым видом творческой рефлексии, позволяющим учитывать композиционно-структурные, прагматические, лингвостилистические и дискурсивные особенности произведения. Воспринимая закодированное в произведении искусства сообщение, реципиент стремится расшифровать этот код, используя потенциал своих когнитивных способностей и основываясь на своих эмоциональных ощущениях [Петухова, 2006: 50].

Научный интерес к жанру рецензии в ее различных форматах продолжает расти: оценочный жанр рецензий неоднократно становился

объектом жанроведческих [Синдеева, 1984; Яворская, 2000; Набиева, 2015], лингвостилистических [Молитвина, 2016], лингвопрагматических [Кобзеева, 2006; Лассан, 2012; Крылов, 2014] и дискурсивных [Мошникова, 2006; Десюкевич, 2012] исследований.

Специфической особенностью рецензии является наличие подвижных жанровых границ, обеспечивающих вариативность ее структурно-композиционного содержания, нацеленность на уже отражённую в произведении действительность [Набиева, 2010: 10]. Данный факт позволяет включать рецензию в группу *вторичных текстов*, доминирующей характеристикой которых является наличие основы, заимствованной у другого текста и сохраняющей его основное содержание [Культура русской речи, 2003].

Вариативность и композиционная неустойчивость не позволяет исследователям выделить единую смысловую и речевую структуру рецензии, в связи с чем представляется возможным акцентировать внимание лишь на её инвариантных смысловых составляющих. Так, считается, что искусствоведческая рецензия характеризуется наличием ряда структурных элементов: «информация о произведении, интерпретация художественного явления, общая оценка произведения, анализ содержания и форма произведения, оценка-характеристика, представление произведения читателю» [Смелкова, Ассуирова, Савова и др., 2003]. Отсутствие фиксированной структуры и условность жанровых границ предопределяет высокую степень интердискурсивности рецензии, вследствие чего данный жанр может сближаться с другими жанрами оценочного дискурса, например, с комментарием (персональный дискурс) или статьёй (научный дискурс).

Одним из направлений развития рецензии стало заимствование элементов других жанров (гибридизация): «в одном случае она [рецензия] публикуется в форме академической журналистской рецензии, констатирующей негативные и позитивные аспекты анализируемого произведения; в другом в формах литературно-критических статей, отчётов»

[Антонова, 2006: 50]. Подобная динамика является результатом изменения и архаизации традиционных жанров и возникновения новых вследствие изменения используемых средств выражения, образа аудитории, цели сообщения, авторского начала [Богуславская, 2004: 146].

Одним из наиболее важных признаков рецензии, наряду с подвижностью жанровых границ, интердискурсивностью и вариативностью структурно-композиционного состава, также является «рекреативность». В силу того, что оцениваемый материал носит эстетический характер, «для его информационно-критического освещения используются разнообразные содержательные и риторические приёмы усиления речи, а также возможности современных технических средств коммуникации, позволяющие отдохнуть и получить удовольствие» [Земцова, 2006: 7].

Аналитический обзор работ отечественных исследователей, посвященных проблеме классификации рецензий, позволяет сделать вывод об отсутствии научного консенсуса относительно возможных критериев типологизации. Так, по параметру соотношения коммуникативных целей рецензия может быть представлена следующими типами: рецензия-аннотация, рецензия-рассуждение, рецензия-полемика [Синдеева, 1984: 7], где рецензия-аннотация реализует функцию информирования и оценки, рецензия-рассуждение – функцию информирования, оценки и обоснования, рецензия-полемика – функцию оказания суггестивного воздействия на читателя.

В основе классификации, предложенной В.И. Барановым, А.Г. Бочаровым и Ю.И. Суровцевым, лежит полнота аргументации и степень аналитичности разбора произведения. На основе данного критерия авторы выделяют рецензии-аннотации и статьи-рецензии, при этом последние представляют собой глубокий анализ конкретного произведения, основанный на рассмотрении автором ряда социальных, научных и эстетических проблем [Баранов, Бочаров, Суровцев, 1982: 143].

Рецензии также представляется возможным дифференцировать по следующим параметрам: 1) «слиянию с другими жанрами (рецензия-статья, рецензия-очерк, рецензия-репортаж и др.); 2) объёму (гранд-рецензия и мини-рецензия); 3) по количеству анализируемых произведений (монорецензия и полирецензия); 4) по каналу коммуникации (печатная, аудио- и аудиовизуальная рецензия)» и т.п. [Молитвина, 2016: 231].

По тематическому параметру – объекту рассмотрения и оценки – рецензии могут быть классифицированы на *театральные, музыкальные, литературные, научные рецензии, киорецензии, рецензии на компьютерные игры и прочие виды развлекательного контента* и др.

Важным критерием дифференциации является также *канал коммуникации* (режимный критерий по В.И. Карасику [2016]), таким образом, каждый из тематических видов рецензии может быть *сетевым*, что в значительной степени модифицирует его традиционные жанровые черты. Объектом настоящего исследования является *англоязычная сетевая киорецензия* и ее внутрижанровая дифференциация, во многом обусловленная спецификой режимных характеристик коммуникации.

1.3. Основные характеристики сетевой киорецензии

В последние годы проблема развития жанра рецензии в условиях сетевой коммуникации всё чаще привлекает внимание отечественных лингвистов [Медведев, 2014; Харьковская, Соколова, 2014; Реброва, 2015; Трубченинова, 2015; Эрман, Звонарева, 2021; Галиуллина, Дубинин, 2022].

Подобно многим традиционным жанрам, рецензия подверглась ряду трансформаций, связанных с переходом рассматриваемого формата в сферу сетевой коммуникации и увеличением структурной вариативности; основанные на традиционных вариантах текста гибридные жанры были изменены стремительно расширяющимися техническими возможностями [Стопа, 2020], что объясняется адаптацией жанра к новым медиаусловиям [Шкайдерова, 2014: 142]. Как отмечает С.А. Медведев, основу

профессиональной (или классической) рецензии составляет жанровый вариант, сферой функционирования которого являются электронные СМИ и просветительские ресурсы [Медведев, 2018: 139]. Данный вариант жанра часто носит название «толстожурнального» по аналогии с рецензиями, публикуемыми авторами в специализированных печатных изданиях. По мнению автора, рассматриваемый вид рецензии в обязательном порядке предполагает наличие фигуры критика, являющегося квалифицированным, компетентным специалистом, «на профессиональной основе занимающегося написанием аналитических текстов относительно произведений искусства» [Там же]. Неотъемлемой частью классической рецензии является фигура рецензента, выступающего в роли объективного и беспристрастного специалиста. Данная тенденция прослеживается и в сетевой рецензии, к доминирующим характеристикам которой принадлежит акцентирование внимания рецензента на процессе вынесения оценки и принятие во внимание восприятия аудиторией произведения кинематографа, литературы или театра [Медведев, 2014: 77].

Одним из наиболее приоритетных объектов исследования современного виртуального жанроведения является жанр кинорецензии, характеризующийся, по мнению исследователей, *полифункциональностью, гибридностью, аргументативностью и эмоциональностью* [Брежнева, 2013: 10]. Данные признаки позволяют идентифицировать фундаментальные черты жанра кинорецензии: с одной стороны, кинорецензии свойственно стремление к объективности и обоснованности мнения (что в известной степени предопределяет приоритетность рациональной оценки), с другой – тенденция к субъективизации и эмоционализации дискурса и гибридность структуры, совмещающей особенности аналитических, информационных, художественно-публицистических и развлекательных жанров.

Кинорецензия, в том числе и сетевая, неоднократно попадала в фокус лингвистического описания. Объектом исследования становились функции современной кинорецензии [Steigert, 1993; Набиева, 2010; Брежнева, 2013],

её композиционные особенности [Bieler, Dipper, Stede 2007; Taboada 2011] и стилистические характеристики [Брежнева, 2013; Галиуллина, 2021]; особенности выражения оценки в текстах кинокритических рецензий [Гаранина, 2013; Набиева, 2010; Трубченинова, 2015], виды интердискурсивности и их языковое выражение в жанре кинокритической рецензии [Фомина, 2011]. К настоящему моменту были описаны способы выражения позиции автора [Кононова, Клепикова, Кленова, 2021], средства реализации категории аргументативности [Галиуллина, Дубинин, 2022] и способы репрезентации ментальных модальных категорий [Кононова, Кленова, 2022] в жанре англоязычной сетевой кинокритической рецензии; исследовались способы реализации отношений адресанта и адресата в текстах немецкоязычных сетевых кинокритических рецензий [Эрман, Звонарёва, 2021].

Одной из главных особенностей сетевой кинокритической рецензии как оценочного жанра является *интертекстуальность*, проявляющаяся в тенденции к постоянному использованию ссылок на работы других кинокритиков, прецедентные высказывания публичных личностей и популярных киногероев. Ссылки на работы кинокритиков или отсылки к высказываниям известных личностей могут служить, в зависимости от поставленной автором цели, как информированию читателя, так и стремлению «прорекламирровать» фильм, побудив адресата к его просмотру [Фомина, 2011].

По мнению М.А. Ереминой, важной характеристикой жанра сетевого отзыва является также «усиление *диалогичности текстов*», обусловленное стремлением авторов добиться отклика у потенциальных комментаторов [Еремина, 2016: 43]. Язык сетевых отзывов выходит за границы разговорного и публицистического стиля, отражая «творческие поиски создателя текста» [Там же].

Разнообразие дискурсивных и жанровых воплощений, свойственное сетевой коммуникации, способствовало развитию процесса дивергенции жанра сетевой кинокритической рецензии, результатом которой стало возникновение её гибридных жанровых вариантов.

Одним из ведущих критериев дифференциации жанровых разновидностей сетевой кинорецензии является *степень интерактивности и диалогичности коммуникации*.

Ввиду того, что сетевые кинорецензии могут отражать восприятие критиком конкретного кинофильма, «в поле понятия Интернет-рецензии попадают все ответные сообщения на тот или иной текст, представленный в пространстве интернет-коммуникации» [Медведев, 2014: 77]. В результате этого, рецензии, публикуемые авторами в сетевом пространстве, могут становиться объектом оценки неограниченного количества потенциальных реципиентов. Таким образом, диалогичность текста, свойственная жанру рецензии в целом, в условиях Интернет-коммуникации в значительной степени возрастает, так как автор может получить мгновенный отклик на свою оценку кинопродукта. Более того, пользователи сайта, участвующие в обсуждении фильма, вступают в коммуникацию друг с другом, что многократно усиливает *интерактивность дискурса*. Очевидно, что порождая текст, автор учитывает тот факт, что его рецензия вызовет групповое обсуждение, таким образом, диалогичность и интерактивность сетевой коммуникации является важнейшим фактором, определяющим специфику адресата текста рецензии.

Таким образом, в Интернет-среде, способствующей жанровой вариативности и гибридизации, и, соответственно, трансформации традиционных речевых жанров, сформировались жанровые форматы кинорецензии, являющиеся модификацией традиционного жанра. Описание данных сетевых жанровых разновидностей кинорецензии составляет главную задачу настоящей работы.

1.4. Специфика категории адресанта в оценочном дискурсе

1.4.1. Категория субъекта в дискурсе

Изучение субъекта дискурса как важнейшего компонента структуры оценки, способов его репрезентации, дискурсивных техник авторизации представляется важнейшим отправным пунктом исследований оценочных типов дискурса, к которым относится рецензия (отзыв). В основе отзыва лежит оценка, демонстрирующая отношение автора к выбранному объекту – научной статье или монографии, художественному произведению, кинопродукту, развлекательному контенту и пр. Структура оценки, как отмечают многие исследователи, состоит из трех обязательных элементов: субъекта оценки, объекта оценки и оценочного предиката [Вольф, 2002: 22]. Стержневым элементом в структуре оценки, т. е. субъектом оценки, является человек или группа людей, от лица которого/которой она дается.

На важность *категории субъекта в языке* обращали внимание многие исследователи. Эмиль Бенвенист отмечал, что «язык настолько глубоко отмечен выражением субъективности, что возникает вопрос, мог ли он, будучи устроенным иначе, вообще функционировать и называться языком» [Бенвенист, 1974: 295]. Шарль Балли, рассуждая о роли субъекта в языке, впервые высказал идею о соединении в структуре предложения двух принципиально различных планов (объективного и субъективного). Для выражения позиции мыслящего субъекта по отношению к объективному содержанию предложения (диктуму) ученый ввёл понятие модуса высказывания [Балли, 1955], что впоследствии способствовало изменению представлений о позиции субъекта в структуре коммуникации.

Анализ позиций субъекта в дискурсивном взаимодействии, сводимый к изучению проблемы соотношения «Я» и «Другого» в высказывании, проводился в работах таких французских исследователей, как Ж. Отье-Ревю, М. Пешё, Р. Барт и др. [Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса, 1999]. В центре сформировавшегося в данных работах эпистемологического направления исследования дискурса находилась

проблема субъекта как точки пересечения дискурсивных влияний и сред. Необходимость его рассмотрения вызвала мобилизацию усилий в сфере междисциплинарного знания, включавшего лингвистику, теорию психоанализа, политологию, социологию, что привело к образованию своеобразного континуума, в пространстве которого был идентифицирован субъект высказывания, характеризуемый учеными как речевая проекция говорящего.

Оригинальность и эпистемологическая значимость разрабатываемых французской школой идей заключалась в усиленном внимании к эксплицитным и, в особенности, имплицитным, неявным способам конституирования говорящего как субъекта [Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса, 1999: 15], а также отделении материализованного в реальности говорящего от субъекта высказывания, который «приобретает существование потому и только тогда, когда он говорит» [Там же]. Существование субъекта ограничено, таким образом, рамками акта высказывания (или рамками коммуникативной ситуации), так как он является реализацией дискурсивной категории, в отличие от говорящего индивидуума. Данное свойство обусловлено спецификой формирования в языке категории лица: «говорящий во время акта говорения присваивает себе формы, которыми располагает его родной язык, и соотносит эти формы с собственным лицом, определяя самого себя (как «я») и своего собеседника (как «ты»)» [Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса, 1999: 16], что составляет языковую основу субъективности.

По утверждению Е.А. Кожемякина, субъектом дискурса может выступать «любой агент смысло(вос)производящей деятельности: индивиды, социальные и культурные группы, организации, институты» [Кожемякин, 2013: 125]. Так, например, роль субъекта геймерского дискурса могут принимать на себя не только игроки-любители или киберспортсмены, репрезентирующие потребительскую группу, но и юридические лица – официальные компании, занимающиеся производством и выпуском игровой

продукции, независимые разработчики и организации. Необходимо подчеркнуть, что принадлежность субъекта к определённой дискурсивной формации и его идентификация в пределах рассматриваемой системы детерминирована не специфическими характеристиками субъекта, но возможностью реализации заданных конкретной дискурсивной формацией целей.

Авторы философского энциклопедического словаря предлагают следующие определения понятия «субъект»: «Субъект – 1) индивид, познающий внешний мир (объект) и воздействующий на него в своей практической деятельности; 2) человек, консолидированная группа лиц (напр. научное сообщество, культура или даже человечество в целом, противопоставляемые познаваемым или преобразуемым объектам); 3) человек как носитель каких-либо свойств, личность; 4) носитель прав и обязанностей, физическое или юридическое лицо; 5) предмет суждения, логическое подлежащее» [Философия: Энциклопедический словарь, 2004].

Определение авторами данной словарной статьи субъекта *как познающего индивида* обусловлено разнообразием форм речевых практик, реализуемых в дискурсе, и существованием различных ролей субъекта, позволяющих идентифицировать его принадлежность к конкретной дискурсивной среде. Как правило, определение субъекта требует учёта типологической специфики дискурса: так, говорят о психологическом, социологическом, культурном, политическом, историческом субъекте, идентификация которых осуществляется в пределах специфических социокультурных реалий. В этом случае, характеризуя общую позицию, занимаемую субъектом в структуре дискурсивной практики, разумно говорить о феномене познающего субъекта.

По мнению Е.А. Кожемякина, фигуре субъекта свойственна противоречивость, которая приводит к наделению субъекта дискурса двойственным статусом: с одной стороны, он является создателем дискурсивной практики, с другой – её пленником [Кожемякин, 2013: 125]. К

особым полномочиям субъекта относится не только способность продуцирования дискурса, но и возможность трансформирования его правил, изменения их с учётом постоянно обновляющихся ситуационных параметров. Являясь дискурсивно зависимой переменной, субъект обладает способностью определять и ограничивать набор высказываний [Данилова, 2015]. Субъект всегда оказывается встроенным в систему конкретных дискурсивных отношений, реализующих специфическую коммуникативную иерархию, модель которой формирует допустимые в рамках той или иной системы способы вербализации индивидуализированного мировосприятия.

Примечательной в контексте исследования дискурсивной реализации субъекта является выделенная О.Л. Михалёвой дихотомия, связанная с противопоставлением друг другу *дискурса субъекта* (индивидуализированного способа продуцирования речи, к примеру, дискурс А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и т.д.) и *дискурса объекта* (коммуникации, осуществляемой в пределах той или иной дискурсивной формации, сложившаяся речевая практика, формирующаяся в соответствии с утверждёнными правилами построения того или иного дискурса, например, политический или игровой дискурс) [Михалёва, 2007: 362-365].

Дискурс субъекта проявляется в содержательных и формальных характеристиках речи говорящего, в нем раскрывается индивидуализированное мировосприятие, объективированное в языке, благодаря чему конечный продукт (текст) приобретает вид уникального образца лингвистической культуры, обладающего специфическими стилистическими, синтаксическими, структурными, прагматическими характеристиками. В свете уже отмеченной двойственности роли субъекта, необходимо, однако, упомянуть, что понятие «дискурс субъекта» в известной степени представляет собой терминологическую абстракцию, так как субъект, являющийся центром пересечения дискурсивных формаций, не имеет возможности продуцировать высказывания в абстрагировании от культурно-идеологического контекста, частью которого является. Будучи продуктом

конкретной идеологической системы, формирующей и задающей нормы коммуникативного изъяснения, он вынужден *выбирать* из предлагаемых вариантов речевых шаблонов. Каждый инициируемый субъектом акт коммуникации сопровождается укреплением его иллюзорных представлений о существовании независимой коммуникативной идентичности, представителем которой он выступает.

Таким образом, дихотомия «дискурс субъекта/дискурс объекта» имеет условный характер, обусловленный необходимостью экспликации специфического аспекта исследования и соответствующий элиминации второстепенных компонентов. Так, на первый план может выдвигаться как производитель речи, так и процесс коммуникации, в результате чего осуществляется соответствующее устранение второстепенных в контексте исследования компонентов [Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса, 1999: 317]. Грань, проводимая между дескриптивной констатацией факта и выражением авторского мировосприятия, знаменующего возникновение оценочного субъекта (автора) и манифестацию субъективного мироощущения, позволяет говорящему совершать переход из объективной реальности в мир субъективных смыслов, систему дискурсных значений и взаимосвязей.

Субъект дискурса может реализовываться в *функции автора*, где под последним необходимо понимать особого субъекта именуемой деятельности, возникающего в условиях специфического модуса порождения – литературно-художественной деятельности. М. Брандес определяет образ автора как личность писателя, акцентируя внимание на органической взаимосвязи, существующей между категорией образа автора и категорией читателя [Брандес, 1971: 55]. В подобной ситуации основой авторской интенции выступает стремление к объективации собственных эмоциональных, эстетических, перцептивных впечатлений в связи с принятой на себя ролью «творца смысла», моделирующего особый вид персонализированной реальности.

Вербализация авторских впечатлений может осуществляться в разных типах дискурса, в этом случае способы выражения авторской позиции соотносимы с особыми принципами организации дискурсной деятельности, регламентирующими условия порождения и функционирования текстовых и речевых форматов коммуникации. Номинация субъекта дискурса может сводиться к минимуму (бессубъектный дискурс), либо приобретать максимальную выраженность (личный/персонализированный дискурс) [Котюрова, Баженова, 2008: 98]. Исследуемая нами сетевая кинорецензия может быть отнесена к персонализированному типу дискурса, так как номинации субъекта дискурса (под которым понимается как адресант, так и адресат) приобретают в данных текстах достаточную выраженность вне зависимости от жанровой структуры рецензий.

Тенденция к индивидуализации нарратива и передаче специфического авторского мироощущения, преломляемого и материализуемого посредством языка, реализуется в конечном продукте речевой деятельности адресанта – тексте, заключающем в себе следы пребывания субъекта, специфические средства указания на автора. С композиционно-структурной точки зрения предельную выраженность авторское «я» может приобретать в специальных коммуникативных блоках текста, размещаемых в отдельной секции: так, в состав сетевой кинорецензии нередко входит фрагмент «авторской колонки», информирующей о релевантных фактах биографии автора, его кинематографических предпочтениях, карьере в сфере информационных коммуникаций.

Реализация авторской (субъектной) позиции в каждом типе дискурса требует привлечения различных коммуникативных стратегий и языковых средств: к примеру, в научном дискурсе наблюдается тенденция к частичной элиминации субъекта и переакцентировке рефлексивной авторской деятельности как отражения познавательного процесса; в сетевой дискурсной практике способы манифестации фигуры автора характеризуются качественной неоднородностью вследствие большого

количества уникальных жанровых образований (сетевая рецензия, корпоративный/личный блог, комментарий, форум, чат, деловая переписка) и эклектичности коммуникации.

Исследователи отмечают естественные различия в способах реализации субъекта в разных типах дискурса, подчеркивая при этом определенное сходство средств экспликации фигуры автора, что позволяет говорить об особом кластере единиц, функционирующих в качестве средств маркирования субъекта речи.

В частности, М.П. Котюрова и Е.А. Баженова, рассматривая средства маркирования субъекта в научном дискурсе, выделяют три типа «единиц авторизации», являющихся средствами маркирования порождающего текст субъекта: *1) эго-номинации; 2) номинации ментальных состояний; 3) номинации речевой рефлексии* [Котюрова, Баженова, 2008: 91]. К первой категории относятся все языковые единицы (как номинативные, так и дейктические), маркирующие отношения принадлежности субъекту дискурса (автор, я, мой, меня, нас, мы, наши и т.д.). Авторы также выделяют особый способ имплицитного маркирования субъекта – косвенные эго-номинации, к которым относят выражения «можно/легко/необходимо помнить» и другие фразы, косвенно обозначающие осознанную субъектом возможность или невозможность совершения какой-либо познавательной операции [Там же]. Номинации ментальных состояний эксплицируют состояния автора, которые он считает нужным манифестировать в речи (сомнение, опасение, сожаление и др.), совокупность всех психоэмоциональных переживаний, реализуемых в тексте. К стереотипным единицам номинации ментальных состояний могут относиться: 1) вводные слова (очевидно, с нашей точки зрения, вероятно); 2) безличные синтаксические конструкции (кажется, есть основания полагать, очевидно, что); 3) двусоставные и односоставные предложения с глаголами мысли (допустим, предположим, мы полагаем) [Котюрова, Баженова, 2008: 93].

Номинации речевой рефлексии являются способом репрезентации субъекта в роли независимого наблюдателя/критика/комментатора собственного текста, что свидетельствует о намерении с максимальной точностью и наименьшими коммуникативными погрешностями передать адресанту смысл сообщаемого. К подобным номинациям могут относиться вводные обороты, направленные на реализацию металингвистической функции языка, то есть, на уточнение значения ранее сформированных автором выражений и превентивное устранение потенциальных коммуникативных неудач в процессе интерпретации текста. Элементы речевой рефлексии обнаруживаются и в стремлении оценивающего субъекта, абстрагируясь от роли автора, давать оценку собственным действиям, добавляя развёрнутый или краткий комментарий, содержащий анализ его коммуникативного поведения [Котюрова, Баженова, 2008: 96-97].

Однако описанные выше способы авторизации субъекта дискурса и типы номинации речевой рефлексии представляют не полный перечень способов экспликации категории автора. Комплексный анализ актуализации позиции субъекта в тексте предполагает необходимость обращения к понятию модусной семантики высказывания.

1.4.2. Модусная семантика и субъект высказывания

Присутствие активно действующего, наделённого сознанием субъекта, выступающего в функции «определяющего компонента исследуемой социальной реальности и мира человека» [Кремер, 2015: 86], является одной из важнейших характеристик современного общества. Вездесущность личностного начала обнаруживается в процессах порождения речи и дискурса, а также в индивидуализируемом пространстве текста, выступающем в качестве способа передачи субъективного авторского мировосприятия, репрезентирующего особенности динамики мышления субъекта. Одним из способов манифестации субъективности средствами языка является категория модуса.

Модусные смыслы неоднократно становились объектом исследования в трудах зарубежных и отечественных лингвистов [Балли, 1955; Арутюнова, 1988; Шмелева, 1988; Кобрин, 2011; Ярыгина, 2012; Кораблина, 2016; Токарева, 2017; Długosz, 2017; Серебренников, 2020; Weber, 2020 и др.]. Термин «модус» был введён в научный обиход Ш. Балли, который рассматривал модус как часть дихотомии «диктум/модус», отражающей соотношение в высказывании двух способов представления информации в языке: объективной пропозиции (диктума) и субъективного восприятия говорящего, персонального отношения к высказываемому факту (модуса) [Балли, 1955: 37]. По справедливому замечанию А.В. Зеленщикова, две дифференцированные Ш. Балли стороны предложения-высказывания соответствуют двум определяющим языковым функциям: дескриптивной и репрезентативной, каждая из которых отражает различные аспекты языкового употребления – объективацию предметной области и использование языка в качестве средства социальной коммуникации [Зеленщиков, 1997: 99]. Иными словами, модус выступает элементом семантической схемы высказывания и обладает более широкой сферой влияния, распространяемой не только на морфологию, но и на синтаксис, семантику и лексику. Модусом также условно именуется компонент содержания высказывания, в котором представлен субъект сознания и субъект речи – то, что в совокупности понимается под выражением «модальный субъект». Понятие «модус» нередко отождествляется с термином «модальность», что порождает существенные трудности при дифференциации и интерпретации рассматриваемых категорий. Данные понятия используются либо в качестве контекстуальных синонимов, номинирующих субъективно-оценочный, персонализированный компонент высказывания, либо соотносятся друг с другом в иерархическом отношении, в результате чего «модус» часто трактуется как явление более широкого порядка, а реализация «модальности» сводится к частным манифестациям модуса.

Содержание модуса представляют вербализованные психические переживания, передающие *восприятие* явлений окружающего мира. Модусные смыслы являются продуктом «рефлексии говорящего по поводу другого события» [Колосова, Черемисина, 1986: 23].

Современное языкознание воспринимает модус как совокупность воспроизводимых индивидом смыслов, отражающих не только природу фактуальной части высказывания (диктума), но и целый спектр контекстуально-коммуникативных категорий: интенцию говорящего, условия коммуникации, характер адресата и т.д. Высказываясь о структуре модуса, Шарль Балли замечал, что «логическим и аналитическим выражением модальности служит модальный глагол, который вместе с модальным субъектом образует модус, дополняющий диктум» [Балли, 1955: 44]. Прототипическим средством экспликации содержания модального субъекта является местоимение «я», однако в качестве референта может выступать группа людей – к примеру, фигура «множественного субъекта», состоящего из фигуры автора и читателя, объединённых местоимением «мы» в инклюзивном значении. Следовательно, каждое высказывание служит соединительным «мостом» между сферой субъекта диктума (субъекта действия) и сферой субъекта модуса (субъекта речи, т.е. говорящего и адресата). Так, в составе модуса выделяются три субъекта: субъект сознания (тот, кому принадлежит мысль), субъект данной речи (Я) и субъект восприятия речи (Ты, адресат) [Онипенко, 2013], выраженность которых подчас носит имплицитный, неявный характер. Исследователи выделяют в рамках сферы субъекта-авторизатора такие типы субъекта, как субъект восприятия, субъект знания и мнения, субъект воли, субъект эмоций и пр. [Онипенко, 2013].

Взгляды ученых на природу модуса, типы модусных смыслов и соотношение понятий «модус» и «модальность» в значительной степени варьируют. Термин «модальность» трактуется нами в соответствии с определением, сформулированным О.Н. Копытовым, который понимает под

модальностью специфическое обозначение субъективной тональности предложения: сомнение, необходимость, желательность и т.д., а также производимую субъектом оценку реальности/ирреальности событий, в то время как категория модуса репрезентирует «весь спектр субъективных смыслов высказывания» [Копытов, 2003: 7]. Таким образом, модальность представляет собой сферу модусных смыслов, локализуемых на уровне синтаксиса и грамматики. В основе модальности как функционально-семантической категории, выражающей отношение индивида к вербализуемой информации, лежит оценка [Краснова, 2002: 120].

В отечественной лингвистике структура модальности традиционно визуализируется в качестве двухсоставной модели, включающей в свой состав как субъективный, так и объективный типы модальности [Каштанова, Мосолова, 2013: 233]. Объективная (предикативная) модальность имплицитно указывает степень реальности/ирреальности высказывания, грамматическими показателями которой выступают время и наклонение. Исследователи отмечают при этом, что между субъективной модальностью и объективной характеристикой фактов существует лишь едва уловимое различие [Гальперин, 1981: 35].

Широкое распространение в работах, посвященных изучению способов реализации субъективной модальности в языке, получила концепция организации субъективных смыслов высказывания (или его модуса) Т.В. Шмелевой, предложенная в работе «Семантический синтаксис» [Шмелева, 1988]. По мнению автора, «модус включает три группы категориальных смыслов: *актуализационные* (модальность, время, персональность, временная и пространственная локализация), *кваликативные* (авторизация, персуазивность и оценочность), а также *социальные* (осознание ситуации общения как официальной или неофициальной, симметричной или несимметричной и т.п.)» [Шмелева, 1988: 33-41].

Модус реализуется лексически в форме особой **модальной рамки** высказывания как результат выбора субъектом специфических лексем. Прототипической схемой языковой реализации модусных значений принято считать предикативную единицу модусной рамки, состоящую из главного предложения в составе сложноподчинённого предложения с изъяснительным придаточным: *I see that, I think that, I'm glad that* и т.д. [Онипенко, 2013]. Однако в ситуации структурирования и вербализации модусных смыслов нередко имеет место деперсонализация и элиминация субъекта как производителя оценки от сохраняющихся субъектно-окрашенных значений и смыслов, что позволяет реализовывать, по выражению Н.Д. Арутюновой, «имперсонализацию» модуса [Арутюнова, 1988: 109]. Данная тенденция соответствует интеграции безличных модусных предикатов, лишённых субъектной валентности: *думается, можно полагать, необходимо считать* и др. (в английском языке концепция нулевого субъекта обретает выражение в конструкциях типа: *One can think, One should note, One couldn't help but feel* и т.д), что приводит к качественной переакцентуации семантического фокуса предложения. Н.Д. Арутюнова предложила выделять «нейтральный» и «субъективированный» типы модуса на основе критерия наличия/отсутствия показателя субъекта: рассматриваемые модусные типы противопоставлены друг другу по параметру атрибуции говорящему лицу и «другому», наличию истинностной оценки в структуре речевого взаимодействия и в предшествовавшем ему времени, способности или неспособности занимать вводную позицию, а также наличию расхождений между говорящим и субъектом высказывания [Арутюнова, 1988: 110]. Данные значения могут быть также дифференцированы по параметру *эксплицитности/имплицитности* (выраженности/невыраженности субъекта в высказывании).

В авторском (персонализированном) дискурсе, к которому относится жанр рецензии, мнение (чужое или собственное), вербализованное посредством прямого выражения оценки и ценностных смыслов, может быть оспорено самим автором, стремящимся дистанцироваться от раннее

высказанного суждения, что имплицитно наделяет *Я* эксклюзивным (исключающим) смыслом: *While I enjoyed Divine Love, although I do feel it dragged on a little too long.* Данное высказывание актуализирует два различных модусных смысла: *I enjoyed* (эмотивный модус) и *I do feel* (ментальный модус полагания). Стремление автора дистанцироваться от пережитого впечатления выражается при помощи противительного союза *although*, который способствует тема-рематической акцентуации и фиксации фокуса читательского внимания на второй части высказывания, которая содержит эмфатическую конструкцию.

Структура модуса репрезентирует различные грани субъектно-рефлексивных процессов, вербализуемых в процессе коммуникации. В основу настоящего исследования типов модусных категорий и средств их объективации в жанре англоязычной сетевой кинорецензии положена классификация модусных значений Н.Д. Арутюновой, которая выделяет: перцептивный (сенсорный), ментальный (когнитивный), эмотивный и волеизъявительный (волитивный) модусные планы [Арутюнова, 1988: 109]. В состав *сенсорного* плана входят модусы семантики чувственного восприятия (аудиальный, визуальный, кинестетический и пр.). Категорию *ментального* модуса составляют следующие типы модусных значений: 1) модус полагания или мнения; 2) модус общей аксиологической оценки; 3) модус сомнения и допущения; 4) модус истинностной оценки; 5) модус знания; 6) модус незнания, сокрытия и безразличия и пр. *Эмотивный* модус предполагает актуализацию различных переживаемых субъектом эмоциональных состояний. *Волитивный* модус способствует, с одной стороны, реализации модуса желания и волеизъявления, с другой стороны, модуса необходимости [Арутюнова, 1988: 109-110]. Выделение доминирующих модусных смыслов предоставляет возможность качественной идентификации основных стратегий волеизъявления субъекта, формирующих фундамент дискурсного пространства текста. Преобладание в текстах той или иной группы модальных значений демонстрирует основную авторскую интенцию,

вскрывает манипулятивные механизмы оказания суггестивного воздействия на сознание адресата.

Исследовательский интерес лингвистов к изучению способов и средств выражения модусных категорий в тексте в настоящее время не ослабевает. Учёные продолжают вводить в лингвистический обиход новые типы модусных смыслов. Так, объектами отдельного рассмотрения становились модус «воспоминания» [Кораблина, 2016], «элегический» модус [Токарева, 2017], «иронический» модус [Ахмедов, 2014], модусы необходимости и предположения [Серебренников, 2020]. Модусные категории рассматривались на материале текстов разных жанров [Савицкая, 2010; Нагорный, Ивницкий, 2020] и т.д. Разнообразие функционально-семантической объективации модусных смыслов и недостаточная степень изученности проблемы способствуют исследовательскому интересу к данной области.

Следует отметить, что реализация тех или иных категорий модусных значений коррелирует с дискурсивно-жанровой принадлежностью текста, выполняющего роль формирующего механизма и налагающего определённые рестрикции на использование специфических модальных рамок. Модальная рамка, служащая средством манифестации фигуры автора, в то же время отображает типологическую специфику дискурса, так как реализация коммуникативной идентичности автора происходит в соответствии с «коммуникативными шаблонами», лежащими в основе дискурсивной формации. Так, например, в сфере научной коммуникации преобладает ментальный модус, что обусловлено особенностями научной рефлексии и конституирующими её основу ментальными операциями [Кремер, 2015: 88]; одним из доминирующих модусных смыслов в структуре дневникового дискурса часто выступает эмотивный модус, используемый автором с целью интроспективного познания собственных эмоций и личного мировосприятия [Савицкая, 2010; Пугачева, 2018].

Модус, являющийся многоаспектным коммуникативным явлением, позволяет характеризовать *оценочную* деятельность и специфику структурирования мнения адресанта высказывания, анализировать особенности вербализации авторских интенций в тексте с целью демонстрации персональных убеждений, структурирования дискурса и оказания на адресата суггестивного воздействия посредством моделирования особой внутритекстовой реальности, специфического авторского «микрокосма».

1.4.3. Модусные категории в оценочном дискурсе

Трактуемый как совокупность субъективных содержательных компонентов высказывания модус неразрывно связан с *категориями оценки и оценочности* в языке. Оценочность трактуется в лингвистике как «свойство речевой единицы, её потенциал, способность эксплицировать положительные или отрицательные стороны объекта, его место на оценочной шкале и в аксиологическом пространстве» [Марьянчик, 2011: 101]. На уровне языка оценка реализуется в оценочной функции (оценочности) – способности языковых единиц выражать устойчивую, негативную или положительную характеристику объекта, а также отношение, мнение [Яхина, 2008: 24]. Определяемая как функциональная реализация оценки в языке оценочность, наряду с персуазивностью и авторизацией, принадлежит к одной из трёх квалификативных категорий модуса [Шмелева, 1988].

Несмотря на то, что рассмотрению структуры, оснований и средств выражения оценки в языке и речи посвящено большое количество как фундаментальных исследований [Арутюнова, 1988; Вольф, 2002; Миронова, 1997; Соловьева, 2014; Телия, 1986], так и работ, направленных на рассмотрение способов и средств выражения оценки в различных типах текста и дискурса, на сегодняшний день многие вопросы, касающиеся категорий оценки и оценочности в языке, остаются в той или иной степени дискуссионными.

В большинстве исследований оценочности в языке и речи в качестве точки отсчёта используется персональная шкала ценностей индивида (личностная, частная оценка) и существующие стандарты, классифицирующие объекты по степени соответствия тому или иному показателю шкалы. Оценка входит в состав логико-семантических категорий на основании связи с мнением субъекта оценки, продуцирующего суждение, которое отражает особенности его индивидуального мировосприятия. Однако на формирование оценки оказывает влияние множество факторов: стереотипизация мышления, культурно-этническое развитие, степень солидаризации с окружением. В роли субъекта оценки нередко выступает общество, олицетворяющее культурную среду, с которой солидаризируется индивид. Н.Д. Арутюнова отмечает, что «в основе интерпретации оценки всегда лежат принятые данным социумом нормы» [Арутюнова, 1988: 6].

Оценка тесно взаимосвязана с мнением, так как обе категории являются разновидностями оценочного суждения, способствующего актуализации особого типа модальности – *оценочной модальности*. Авторы «Словаря русского языка» предлагают следующее определение мнения: «мнение – это «суждение, выражающее *оценку* чего-нибудь, отношение к кому-чему-нибудь, взгляд на что-нибудь» [Толковый словарь Ожегова, 2008]. Таким образом, предметно-логическая интерпретация понятия «мнение» предполагает обращение к оценке как средству реализации индивидуализированного мировосприятия субъекта, производящего обобщение своего жизненного опыта. В свою очередь, мнение как проявление *вероятностно-оценочного* мироощущения говорящего противопоставляется знанию (эпистеме) как средству передачи *истинностной оценки*. Дифференциация категорий знания и мнения (иначе говоря, объективной и субъективной оценок) связано главным образом с критерием оценки «на истинность» [Ледников, 2004: 82].

Мнение и знание принадлежат к компонентам, образующим эпистемическое пространство ментального модуса; традиция их

противопоставления восходит к эпохе развития античной философии и теории гносеологии, в рамках которой постулировалась дихотомия доксы (мнения) и эпистемы (знания). Традиция противопоставления субъективной оценки (доксы) и объективного знания (эпистеме) восходит к древнегреческим трудам философов-платонистов [Философский энциклопедический словарь, 1983: 380].

Оценка, составляющая ядро субъективной модальности и выступающая её ингерентным компонентом, является инструментом моделирования происходящего, благодаря которому становится возможным восприятие адресантом событий как принадлежащих миру реальных или нереальных объектов. Производя оценку реальности, автор (оценивающий субъект) может демонстрировать как полную уверенность в правомерности своих заключений, так и различные «оттенки» сомнения. Подобный оценочный спектр образует, по выражению И.Ю. Кремер, «общий модальный фон текста» [Кремер, 2015: 89], в связи с чем строгое разграничение оценки на фактуальные и субъектно-содержащие компоненты может носить условный характер. Актуальным представляется высказанное Л.В. Щербой суждение, согласно которому лишь «крайние случаи» оценочных значений наделены абсолютной ясностью в языке, в то время как менее чётко определённые случаи вследствие колебания отношения говорящего к предмету оценки представляют наибольшее затруднение и интерес для лингвиста [Щерба, 1958: 35].

Модель оценочной ситуации требует наличия как минимум двух компонентов, к которым принадлежат субъект и объект оценки, вследствие чего «субъект оценки считает, что объект оценки хороший/плохой» [Ивин, 1970: 18]. Рядом исследователей, однако, подчёркивается мысль о том, что модель оценочной ситуации и количество её ингерентных компонентов подлежит варьированию. Так, одни исследователи считают необходимым выделять четыре обязательных компонента оценки: субъект оценки, объект оценки, содержание (характер оценки) и основание оценки [Арутюнова,

1988; Вольф, 2022; Телия, 1986 и др.], в то время как другие вносят в данный список разное количество факультативных элементов: предмет (квалификация) оценки, инструмент оценки, шкала оценки, оценочный стереотип, адресат оценки [Погорелова, Яковлева, 2017].

В данном исследовании параметров внутрижанровой дифференциации оценочного жанра сетевой кинорецензии мы считаем целесообразным учитывать такие обязательные компоненты оценки, как: 1) субъект (производитель) оценки – лицо, приписывающее ценность какому-либо предмету посредством экспликации оценочного суждения; 2) объект оценки – оцениваемый предмет; 3) основание оценки – доводы, используемые субъектом с целью определения объекта как хорошего/ плохого, полезного/бесполезного, приятного/неприятного, прекрасного/безобразного и пр.; 4) характер (содержание) оценки (квалификация оцениваемого предмета как хорошего или плохого и пр.); 5) адресат оценки.

Проблемы классификации и типологизации оценочных значений получили наиболее детальное рассмотрение в трудах Н.Д. Арутюновой [1988], Е.М. Вольф [2002] и И.А. Ивина [1970]. Настоящее исследование опирается на типологию оценочных значений, разработанную Н.Д. Арутюновой, которая выделяет четыре типа оценочных смыслов: 1) сенсорные оценки, основанные на чувственно-перцептивном опыте субъекта; 2) психологические оценки, объединяющие интеллектуально- и эмоционально-психологические подвиды; 3) сублимированные оценки, подразделяемые на эстетические и этические; 4) рационалистические оценки, связанные с праксиологической натурой человека и подразделяющиеся на утилитарные, нормативные и телеологические [Арутюнова, 1988: 75]. Как полагает исследователь, аксиологические значения могут быть представлены в языке двояко: в семантике частнооценочной и общеоценочной лексики [Арутюнова, 1988: 75], в связи с чем данная классификация также включает общеоценочные смыслы, обозначающие только положительную или отрицательную оценку и не эксплицирующие специфические характеристики

оцениваемого объекта. Продуцируемые субъектом оценочные смыслы варьируются по параметру основания оценки и способу их актуализации в тексте. Сам субъект оценки, по справедливому замечанию Е.М. Вольф, не всегда выражен эксплицитно, гораздо чаще он «постулируется на основе формы оценочного высказывания и контекста» [Вольф, 2002: 47].

Категория оценки тесно связана с функционально-семантической *категорией авторизации*. Данная категория реализуется в тексте единицами, квалифицирующими мнение и оценку как *свою или чужую* [Шмелева, 1988: 35; Гричин, 2010: 176] и являющимися средствами структурной реализации внутридискурсивного противопоставления нескольких типов субъекта: субъекта речи, субъекта мысли (сознания) и субъекта оценки. Авторизация относится к ингерентным квалификативным модусным категориям, эксплицирующим субъективные смыслы, продуцируемые говорящим, являясь средством указания на источник информации и квалификации способов её получения в речи [Латфулина, 2014: 22].

Модусная категория авторизации получила достаточное освещение в научной отечественной литературе: так, структурная специфика авторизации была описана Г.А. Золотовой [1973], трудах Шмелевой [1988] и А.Г. Етко [2007] рассматривались специфические аспекты категориальной семантики авторизации. В фокусе внимания исследователей оказывались вопросы исследования языковых средств выражения категории авторизации в разных типах текста и дискурса [Котюрова, Баженова, 2008; Демешкина, 2013].

Несмотря на облигаторный характер авторизационных значений высказывания, экспликация их в высказывании является необязательной в силу, например, актуализации авторизационного ключа, реализуемого в различных указаниях на источник информации в начале текста и действующего до тех пор, пока в текст не интегрируют ссылку на другой источник или высказывание не оканчивается [Етко, 2007: 6].

М.В. Всеволодова подразделяет авторизацию на *субъективированную* (авторизация в структуре оппозиции я/мы), для которой характерно

совпадение говорящего и авторизатора, и *объективированную* (авторизация в структуре оппозиций ты/вы, он/они), которая предполагает разделение авторизатора и адресанта [Всеволодова, 2000: 302].

Г.А. Золотова обращает внимание на существование нескольких видов авторизации, предлагая следующую их классификацию:

1) Авторизация, вводящая *квалифицирующий субъект*. Оформляет двусоставные именные модели, выражающие оценочное суждение субъекта, его квалификацию свойств и явлений окружающего мира (Ср.: *I think it ends way too abruptly; But I think this film is better*). Возможно включение авторизуемой модели в авторизующую (*He considers that a mistake*) или обратная ситуация, при которой авторизуемая модель включает авторизующую (*That was considered a mistake by him*);

2) Авторизация, вводящая в сообщение *субъект восприятия*. Предусматривает два вида синтаксического моделирования предложения: включение авторизующей модели в авторизуемую (*He sees a dog from his window*) и интеграцию авторизуемой модели в структуру авторизующей (*A dog is seen from his window*);

3) Авторизация *обнаружения* (выполняющая роль переходной категории между авторизацией восприятия и квалифицирующей авторизацией). Выражается глаголами семантики поиска, нахождения или зрительного восприятия (*Everyone found her to be absolutely charming*) [Золотова, 1973: 265].

К средствам экспликации авторизационных смыслов относятся разноплановые конструкции и единицы, однако наиболее репрезентативной формой их выражения признаётся двусоставная модель «личное местоимение-предикат»: *I see, He presumes* и др. Актуализация авторизационных смыслов может осуществляться также при помощи вводных словосочетаний (*in my opinion, from his perspective, it seems to me*), где субъект занимает пассивную позицию, и безличных конструкций,

образуемых посредством элиминации категории лица (*It is said/believed/considered that [...]*).

Полноценная интерпретация категории авторизации невозможна без исследования связанного с ней понятия эвиденциальности. В широком смысле под значением эвиденциальности следует понимать установку на характеристику авторства высказывания, либо источника передаваемой информации [Козловский, 2021: 65]. К вспомогательным функциям рассматриваемой категории относится передача второстепенных, «фоновых» сведений, несущих информацию об интенциях коммуникантов, специфике описываемой ситуации и особенностях её восприятия [Козловский, Исмаилова, 2019: 124]. Эвиденциальность, наряду с авторизацией, принадлежит к средствам осложнения субъектно-модальных значений текста и обладает высоким персуазивным потенциалом. Операторы эвиденциальности в эксплицитной или имплицитной форме предоставляют автору возможность не только сослаться на источник информации в системе дискурса, но и маркировать отношение говорящего (источника информации) к пропозиции, о чём свидетельствуют полученные Д.В. Козловским результаты [Козловский, 2011: 140]. Способы передачи и атрибутирования чужой информации в тексте могут варьироваться [Ломов, 2012].

Еще одной квалификативной модусной категорией, реализуемой в жанрах оценочного дискурса, является персуазивность [см. подробнее: Авдеенко, 2001; Чернявская, 2006; Голоднов, 2010; Латфулина, 2014 и др.]. Оценочный фактор используется говорящим в оценочных типах дискурса для достижения целей и задач общения [Заморева, 2007: 69]. Персуазивность определяется исследователями как способ манипулирования адресатом для оказания на него воздействия или побуждения к совершению какого-либо действия [Чернявская, 2006: 25]. В основе персуазивности лежит стремление коммуниканта выразить личную точку зрения на анализируемое событие посредством определения его содержания как достоверного/недостоверного на основании субъективной оценки. Именно стремление к оказанию

манипулятивного воздействия на аудиторию является основным отличием персуазивности от суггестивности, так как сфера действия последней ограничена областью имплицитных значений и характеризуется невозможностью контролировать получение и обработку поступающей информации [Авдеенко, 2001: 3].

Реализация персуазивности происходит в условиях так называемой «риторической ситуации» [Голоднов, 2010: 110], в рамках которой при поддерживаемой иллюзии статусного равноправия участников адресант использует как приёмы рациональной аргументации, так и средства эмоционально-экспрессивного воздействия, в связи с чем представляется правомерным определять персуазивную коммуникацию в качестве особого способа ментально-речевого воздействия, реализуемого преимущественно на вербальном уровне и нацеленного на склонение реципиента к совершению определённых действий. К способам актуализации персуазивности принадлежит эмоционально-оценочная лексика или так называемые «аффективы», формирующие ценностные установки аудитории, эвфемизация, функционирующая в качестве средства сокрытия подлинной природы вещей, номинализация, а также средства диалогизации и интимизации изложения, ориентированные на установление контакта [Рюкова, Филимонова, 2016: 432]. К одному из ключевых языковых средств реализации персуазивности исследователи относят использование инклюзивного местоимения «мы», создающего эффект доверительного общения адресанта с аудиторией [Там же].

Выражению персуазивности также служат единицы дифференцируемого Н.Д. Арутюновой [Арутюнова, 1988] ментального модуса – модальные слова и частицы (*возможно, наверное, едва ли, кажется* и т.д.), конституирующие основные средства экспликации категории эпистемической модальности [Латфулина, 2014: 29]. Таким образом, эпистемическая модальность, входящая в структуру субъективной модальности, является инструментом реализации персуазивного эффекта,

деформирующего и перестраивающего картину мира реципиента, что приводит к изменению коммуникативного поведения. Актуализация персуазивности также предполагает реализацию авторизации и оценочности.

Модусные категории *оценочности*, *авторизованности* и *персуазивности* находятся в фокусе настоящего исследования, так как исследуемый жанр кинорецензии относится к персональному (личностно-ориентированному) типу дискурса, нацеленному на оценку кинопродукта с целью убеждения адресата в правильности мнения автора рецензии относительно его качества. Таким образом, в последующем анализе необходимо учитывать как *фактор адресанта* (автора) данного типа оценочного дискурса, так и *фактор адресата*, которые в совокупности понимаются в исследовании как *субъект дискурса*.

Выводы к главе 1

1. Основание выделения типов дискурса «канал передачи коммуникации» позволяет выделить такую разновидность дискурса как Интернет-дискурс (сетевой дискурс), характеризующийся гибридностью, стилистической неоднородностью, креолизированностью, анонимностью, многоканальностью и диалогичностью. Интернет-дискурс может быть охарактеризован как совокупность текстов, функционирующих в искусственно смоделированном языковом пространстве, предполагающем *дистантное интерактивное* и *иммерсивное* общение виртуальных собеседников.

2. Сетевое пространство выполняет функцию среды, в которой постоянно возникают новые жанры и жанровые форматы, обладающие различной степенью интерактивности. Одной из главных характеристик сетевого дискурса является его жанровая организация, имеющая полевою структуру, в составе которой выделяются прототипические (дискурсообразующие) и дискурсоприобретённые жанры. Ведущей особенностью жанров сетевой коммуникации является присущая им

подвижность и *прагматическая открытость*, которые способствуют возникновению в системе уже существующих сетевых жанров обширной категории новых разновидностей/форматов.

3. Важное место в теории жанроведения отводится понятию *модели речевого жанра*, используемому для выявления устойчивых признаков текстов письменной и устной коммуникации с целью определения их положения в структуре жанровой иерархии. В качестве фундаментальных жанрообразующих признаков, релевантных для конструирования модели жанра, выступают *образы автора и адресата*, конкретизирующие специфику моделирования коммуникативного статуса автора и адресата, *коммуникативная цель*, устанавливающая прагматическую направленность исследуемых текстов или коммуникативных ситуаций, *языковое содержание жанра*, определяющее его стилистическую принадлежность.

4. Под Интернет-рецензией понимается гибридный жанр сетевой коммуникации, в котором соединяются принципы виртуальной интеракции и элементы традиционной критической рецензии. К основным особенностям сетевой рецензии принадлежат интертекстуальность, усиление диалогичности и интерактивности текстов.

5. Описание специфики манифестации категории субъекта в персональном (личностно-ориентированном) дискурсе, к которому относится сетевая рецензия, предполагает, в первую очередь, выявление способов и средств реализации модусных категорий *оценочности*, *авторизованности* и *персуазивности*, так как данный тип коммуникации нацелен на оценку выбранного объекта с целью убеждения адресата в правильности мнения автора рецензии относительно его качеств, свойств и места на шкале ценностей.

6. Модусная семантика высказывания позволяет концептуализировать субъективное, персональное отношение говорящего к высказываемому факту (объективному содержанию пропозиции). Структуру модуса организуют вербализованные психические переживания, передающие восприятие явлений окружающего мира; его структуру репрезентируют различные грани

субъектно-рефлексивных процессов, вербализуемых в процессе коммуникации. В основу настоящего исследования типов модусных категорий и средств их объективации в жанре англоязычной сетевой кинорецензии положена *классификация модусных значений* Н.Д. Арутюновой, которая выделяет: перцептивный (сенсорный), ментальный (когнитивный), эмотивный и волеизъявительный (волитивный) модусные планы.

7. Оценка тесно взаимосвязана с мнением, так как обе категории являются разновидностями оценочного суждения, способствующего актуализации особого типа модальности – оценочной модальности. Настоящее исследование опирается на типологию оценочных значений, разработанную Н.Д. Арутюновой, которая выделяет четыре типа оценочных смыслов: 1) сенсорные оценки, основанные на чувственно-перцептивном опыте субъекта; 2) психологические оценки, объединяющие интеллектуально- и эмоционально-психологические подвиды; 3) сублимированные оценки, подразделяемые на эстетические и этические; 4) рационалистические оценки, связанные с праксиологической натурой человека и подразделяющиеся на утилитарные, нормативные и телеологические. Взгляды ученых на обязательное количество элементов структуры оценочной ситуации различаются. Выявление специфики реализации категории оценочности в жанре англоязычной сетевой кинорецензии предполагает такие компоненты оценки, как: 1) субъект (производитель) оценки – лицо, приписывающее ценность какому-либо предмету посредством экспликации оценочного суждения; 2) объект оценки – оцениваемый предмет; 3) основание оценки – доводы, используемые субъектом с целью определения объекта как хорошего/плохого, полезного/бесполезного, приятного/неприятного, прекрасного/безобразного и пр.; 4) характер оценки (тип оценочного значения); 5) адресат оценки.

8. Оценочный фактор используется говорящим в оценочных типах дискурса для достижения целей общения, ведущей из которых является убеждение адресата в достоверности и обоснованности мнения адресанта. В основе персуазивности лежит стремление коммуниканта выразить личную

точку зрения на анализируемый объект посредством оценивания его по разным основаниям и параметрам. Категория оценки тесно связана с функционально-семантической *категорией авторизации*. Данная категория реализуется в тексте единицами, квалифицирующими мнение и оценку как *свою или чужую* и являющимися средствами структурной реализации внутридискурсивного противопоставления нескольких типов субъекта: субъекта речи, субъекта мысли (сознания) и субъекта оценки. Авторизация относится к ингерентным модальным категориям, эксплицирующим субъективные смыслы, продуцируемые говорящим, и является средством указания на источник информации и квалификации способов её получения.

ГЛАВА 2. ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ, СЕМАНТИЧЕСКИЕ И КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ РАЗНОВИДНОСТЕЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ СЕТЕВОЙ КИНОРЕЦЕНЗИИ

2.1. Жанровые разновидности англоязычной сетевой кинокритики: параметры дифференциации

Выделение и описание жанровых разновидностей современной англоязычной сетевой кинокритики, являющееся целью настоящего исследования, проводится нами на основании не только таких базовых параметров жанра, как *коммуникативная цель, лингвостилистические характеристики и специфика автора и адресата*, но и с учетом *степени рестриктивности композиционной структуры текста, степени конкретизированности оценки и характера оценки*.

Так, определение рестриктивности (или стандартизованности) композиционной структуры позволяет установить вариативность композиционных элементов текста и соотносить их с прототипическими жанровыми моделями, представляющими «идеальное» воплощение конкретного жанра (в рамках нашей работы в качестве прототипического жанра выступает традиционная искусствоведческая кинокритика).

Установление *степени конкретизированности оценки* позволяет выявить наличие или отсутствие четких оснований оценки, специфицировать степень её семантической «размытости». Рассмотрение *характера оценки* сводится к выделению типичных для жанровой разновидности типов оценки (эстетической, интеллектуальной, эмоциональной, нормативной и т.д.). В силу того, что объектом изучения настоящей диссертации является оценочный жанр, выявление степени конкретизированности оценки, ведущих типов оценки и доминантных аспектов *объекта оценки* (кинофильма) в каждом из жанровых форматов англоязычной сетевой кинокритики с последующим сопоставлением полученных результатов для установления

общих и различных характеристик является необходимым этапом проводимого исследования.

Языковая и структурно-композиционная специфика разновидностей исследуемого жанра определяется спецификой *оценивающего субъекта* дискурса. Под последним понимается в данном случае не только автор рецензии (адресант), в первую очередь его ведущая коммуникативная цель, обусловленная доминантными аксиологическими ориентирами, но и реципиент-читатель (адресат), так как адресант всегда создает текст с учетом специфики адресата. Таким образом, в фокус настоящего исследования попадает также описание субъекта дискурса, а именно выявление специфики средств авторизации и способов выражения позиции субъекта в каждом из жанровых форматов англоязычной сетевой кинорецензии, в значительной степени сводимое к описанию ведущих модусных категорий и средств реализации категории оценочности.

Выявление ведущих коммуникативных целей оценивающего субъекта дискурса предполагает также установление доминантных коммуникативно-прагматических стратегий и тактик, используемых в каждом жанровом формате кинорецензии для их достижения.

С учетом специфики адресата и адресанта дискурса, а также ведущей коммуникативной цели адресанта нами были *выделены три жанровых формата современной англоязычной сетевой кинорецензии*: 1) экспертная англоязычная сетевая кинорецензия; 2) медийная англоязычная сетевая кинорецензия; 3) пользовательская англоязычная сетевая кинорецензия (любительский сетевой отзыв о кино). В каждой из жанровых разновидностей рецензии автор и адресат представлены различными категориями: автором экспертных сетевых кинорецензий является специалист в области теории киноискусства и семиотики кино, адресатом – читатель, обладающий экспертными знаниями в области теории кино; автором медийных кинорецензий является журналист-кинокритик, а целевой аудиторией – массовый адресат; любительские сетевые отзывы о кино

написаны пользователями сайтов, размещающих информацию о новинках кинематографа, и адресованы широкой недифференцированной аудитории кинолюбителей.

Предложенные нами для номинации двух первых жанровых разновидностей термины «экспертная кинорецензия» и «медийная кинорецензия» достаточно точно отражают специфику категории автора в каждой из них.

Основной коммуникативной целью экспертной кинорецензии является информирование сообщества специалистов в области теории кино о результатах проведенного автором искусствоведческого или семиотического анализа кинофильма. Доминантной коммуникативной целью рецензии, автором которой является медийная персона – журналист, специализирующийся на написании рецензий на кинофильмы, является не только оценка кинопродукта, выражение мнения о нем, но также воздействие на аудиторию сайта с целью побуждения к просмотру кинофильма. К ведущим коммуникативным целям любительского отзыва о кино, помимо выражения мнения о кинопродукте и убеждения других пользователей сайта в правильности собственной оценки фильма, можно также отнести самопрезентацию. Интерактивность и диалогичность выделенных нами жанровых форматов кинорецензии возрастают от экспертной рецензии к любительскому отзыву о кино: так, в жанре любительского отзыва о кино мотивирование множественных реципиентов текста к вступлению в диалог о кинофильме и самом тексте отзыва в чате является одной из важнейших целей коммуникации.

В соответствии с представленными выше заключениями выявление специфики языковой объективации жанровых форматов современной англоязычной сетевой кинорецензии будет проводиться нами в соответствии со следующим *исследовательским алгоритмом*:

- 1) установление ведущих коммуникативных целей каждого из жанровых форматов;

2) выявление жанрово-композиционной специфики жанровых разновидностей с установлением степени *рестриктивности композиционной структуры*;

3) описание языковых (лингвистилистических) характеристик жанровых разновидностей кинорецензии;

4) выявление ведущих модусных категорий в каждом из жанровых форматов сетевой кинорецензии;

5) описание способов реализации категории оценочности, сводимое к выявлению *степени конкретизированности оценки* и выявлению *характера оценки*;

6) установление коммуникативно-прагматических характеристик жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинорецензии.

Материалом настоящего исследования послужил корпус текстов общим объёмом 148 350 слов (210 текстов). Исследуемый корпус текстов включает следующие подкорпусы:

1. Подкорпус экспертных сетевых кинорецензий

Объём подкорпуса (отзывы/знаки/слова)	Состав подкорпуса	Источники	Период издания
10 рецензий, 398.042 знаков, 62 737 слов	Критические экспертные искусствоведческие тексты	Рецензируемое сетевое издание Film Criticism (https://quod.lib.umich.edu/f/fc/)	2020 год

Данный подкорпус включает 10 текстов общим объёмом 62 737 слов, в его состав вошли критические экспертные искусствоведческие тексты рецензируемого сетевого издания Film Criticism, опубликованные на главной странице раздела «Current Issue» и посвящённые исследованию проблем киноискусства и семиотики кино.

Volume 44, No. 1 2020



How to Live Together with Her (2013): Posthuman Forms of Roland Barthes' *Idiorrhythmy*

Max Bergmann

Truth Unreconciled: Counter-Dreaming in Jeff Barnaby's *Rhymes for Young Ghouls*

Caitlyn P. Doyle

Encounters with the Forbidden: Satyajit Ray's *Pratidwandi* and *Jana Aranya*

Suranjan Ganguly

Sons of God: Postwar Gender and Spirituality in Terrence Malick's *The Tree of Life*

Christopher Michael Elias

Рисунок 1. Сайт сетевого журнала *Film Criticism*

Рецензии были отобраны из различных выпусков журнала 2020 года издания методом сплошной выборки.

2. Подкорпус медийных сетевых кинокритик

Объём подкорпуса (отзывы/знаки/слова)	Состав подкорпуса	Источники	Период издания
100 рецензий, 464.316 знаков, 77 051 слов	Критические рецензии регулярных газетных изданий, блоги и сайты, посвящённые публикации кинокритик	1. Сетевые газетные и онлайн-издания: Chicago Sun Times (https://chicago.suntimes.com/), Chicago Tribune (https://www.chicagotribune.com/), Seattle Times (https://www.seattletimes.com/), The Boston Globe (https://www.bostonglobe.com/), Austin Chronicle (https://www.austinchronicle.com/) , Imdb.com (https://www.imdb.com/) и др; 2. Персональные сайты, посвящённые публикации критических отзывов на новинки кинематографа: Original Cin (https://www.original-cin.ca/) и др.	2018-2021 гг.

Подкорпус медийных кинокритик, предназначенных для широкой аудитории, состоит из текстов критических кинокритик газетных изданий (Chicago Sun Times, Chicago Tribune, Seattle Times, Boston Globe, Austin Chronicle и др.), посвящённых обсуждению кинематографических новинок, а также текстов, размещаемых в независимых блогах и на сайтах коллективов колумнистов и рецензентов, публикующих отзывы о новинках

кинематографа. Подкорпус составляют 100 отзывов общим объемом 77 051 слово.

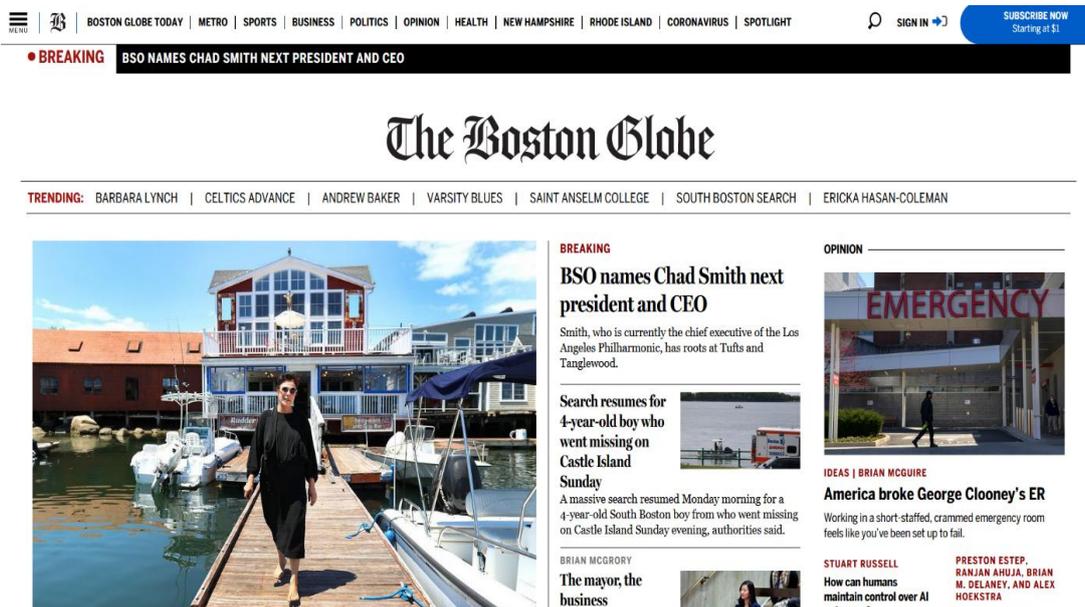


Рисунок 2. Сайт онлайн-издания The Boston Globe

3. Подкорпус пользовательских (любительских) сетевых отзывов о кино.

Объём подкорпуса (отзывы/знаки/слова)	Состав подкорпуса	Источники	Период издания
100 отзывов, 29.622 знаков, 8 562 слов	Отзывы, размещённые пользователями в свободном доступе	Раздел «User Score» интернет-ресурса, посвящённого онлайн-рецензиям (metacritic.com)	2016-2020 гг.

Подкорпус включает отзывы, размещённые пользователями портала metacritic.com в свободном доступе в секции «User Score».

Подкорпусы экспертных и медийных кинорецензий содержат приблизительно равное количество слов, но разное число текстов, в силу того, что содержащие экспертную оценку кинофильмов рецензии обычно имеют значительно больший объем, чем тексты отзывов, написанные журналистами-кинокритиками для массовой аудитории. Среднее количество слов в текстах подкорпуса экспертных кинорецензий составляет 6274, в то время как в подкорпусе медийных кинорецензий это значение составляет 770 слов. Любительские отзывы о кино имеют небольшой объём, средний отзыв

включает 86 слов, однако их количество варьирует от 15 до 320. Созданный нами исследовательский корпус текстов, включающий отобранные методом случайной выборки сетевые кинокритики, отражает реальное соотношение параметров рецензий рассматриваемых жанровых форматов и, соответственно, является сбалансированным и репрезентативным.

2.2. Жанрово-композиционная организация разновидностей англоязычной сетевой кинокритики

Корпус экспертных рецензий включает тексты, публикуемые в специализированных рецензируемых (peer-reviewed) сетевых изданиях со строгими принципами отбора и ориентированные на адресата, обладающего высоким уровнем компетенции. Для написания рецензий данного типа обязательно наличие обширных теоретических познаний в области культуры, теории кино, семиотики кино и философии. Авторами текстов являются представители академической среды, имеющие ученые степени, специалисты в области киноведения. Предметом анализа становится не только фабула и сюжет кинокартины, но и остающийся за кадром культурно-идеологический контекст, косвенно влияющий на структурирование нарратива, а также эмоциональный фон кинокартины, визуальная составляющая режиссуры и способность передавать конфликтные, социально табуированные темы. Теоретической базой подобных аналитических обзоров кинофильмов служат концепции, представляющие центральные методологические положения семиотики кино (психоаналитические теории Ж. Лакана и З. Фрейда, нарративные концепции Р. Барта, концепция идеологических аппаратов государства Л. Альтюссера, постструктуралистские кинематографические концепции Ж. Делёза, феминистская критика нарративного кинематографа Л. Малви, теория двойной идентификации Ж. Луи Бодри). Адресатом рецензий рассматриваемого жанрового формата являются как специалисты, так и энтузиасты, обладающие высоким уровнем эрудиции.

Композиционная структура экспертных кинокритических рецензий, как правило, близка структуре научной статьи, обладающей следующими инвариантными смысловыми блоками:

1. Аннотация, в которой автор кратко характеризует объект оценки, направление и цель проводимого исследования, информируя читателя о теоретических источниках, используемых для оценки кинокартины (Ср.: (1) *This paper will use this notion to explore the ways in which Her (Spike Jonze, 2013) charts a potential posthuman social life with artificial intelligence* (Источник: <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0044.101?view=text>));

2. Основная часть кинокритической рецензии, членимая на ряд микротем, позволяющих рецензенту подробно охарактеризовать каждый из аспектов поставленной проблемы. К примеру, в рамках рецензии «How to live together with Her (2013): Posthuman Forms of Roland Barthes' Idiorrhithmy», посвящённой анализу концепции идиоритмии Ролана Барта, применяемой к содержанию фильма «Her», который представляет романтические отношения человека и искусственного интеллекта, автор выделяет следующий набор микротем: 1) Artificial Intelligence in Film History (Искусственный Интеллект в истории кино); 2) Idiorrhithmy and the Posthuman (Идиоритма и Постгуманизм); 3) Film as Novelistic Simulation: Spike Jonze's Her (Фильм как беллетристическая симуляция: «Она» Спайк Джонса); 4) Posthuman Forms of Idiorrhithmy (Постгуманистические формы идиоритмы); 5) Affective Complications (Аффективные затруднения).

3. Заключение, в котором автор подводит итоги проведённого анализа (Ср.: (2) *As societal views on the technological posthuman are beginning to shift towards acceptance, the film does not only illustrate the imaginable near-future, but instead charts a posthuman idiorrhithmy, not necessarily with a happy ending, but at least mindful of each other's rhythms* (Источник: <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0044.101?view=text;rgn>));

4. Авторская колонка или авторская биография, предоставляющая читателю возможность более подробно ознакомиться со сферой исследований, в которой специализируется рецензент (Ср.: (3) *Max Bergmann*

is a PhD candidate at the International Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC) at Justus Liebig University Giessen, Germany. In his doctoral project, he researches non-linear narration and digital network structures in contemporary film);

5. Раздел «Примечания», где приводится список цитируемой литературы или замечания по тексту.

Публикуемые тексты сопровождаются иллюстрациями, представляющими скриншоты кадров фильма, используемые авторами с целью визуализации анализируемых сцен кинокартины. Зрительные образы выполняют прагматическую функцию отсылки читателя к визуальной составляющей фильма, позволяя «наложить» содержание статьи на изображение конкретных сцен, на которых автор считает нужным акцентировать внимание, что необходимо для более качественной концептуализации содержания рецензии. Несмотря на жёсткую регламентированность структуры, сближающую данный жанровый формат с научной статьей, поликодовость, характеризующая жанр сетевой кинорецензии в целом, предоставляет автору возможность исключить или видоизменить отдельные компоненты текста.

Jana Aranya ends with Somnath returning home to tell his father the "good news" of securing his contract.



Figure 9: Somnath returns home

Shot in chiaroscuro, we see him with his head hanging down, ruefully admitting to his "success." While his father never finds out the truth, Kamala suspects that the deal with Goenka involved an illicit transaction. Only we know that Somnath's "deep and abiding shame" stems from his crisis of manhood which he has finally learned to acknowledge. ^[13] Although Ray does not give Somnath a second chance like he gives Siddhartha, Somnath's sense of guilt and humiliation denotes a growth in consciousness which for him is a positive sign. Shame is often the most powerful catalyst for such growth and, for Ray, it is critical that his protagonist experience it in all its intensity. Such an emotion seems largely absent in Siddhartha's case which prompts Ray to chart his evolution in a different terrain. Thus, although the two men are exposed as weak, vacillating, sexist, and even pathetic in their encounters with the forbidden, hope lies in their personal progress both as males and individuals. While Siddhartha defines himself through a choice which involves direct action, Somnath, in his hour of defeat, seems to be on the threshold of a tentative new beginning.

Рисунок 3. Пример тематически невыделенного заключения

Так, к примеру, раздел «Заключение» рецензенты не всегда выделяют в отдельный тематический блок, вместо этого, используя иные способы наименования данного подзаголовка («Laughing matters», «From Melancholy to Mourning», «Temptation of a New Dream» и др.) либо не выделяя заключение вообще (см. Рис.3).

Таким образом, несмотря на *рестриктивность композиционной структуры*, характеризующую экспертную кинокритику в целом, авторы имеют возможность исключать или видоизменять отдельные компоненты текста, что указывает на наличие у рассматриваемого формата гибридных характеристик, позволяющих совмещать элементы персонального и научного (институционального) дискурсов.

Категорию авторов **медийных кинокритик** составляют кинокритики и журналисты, имеющие обширный опыт рецензирования кинофильмов, но не ставящие целью провести их всесторонний теоретический анализ. В отличие от экспертных кинокритик рассматриваемые тексты, как правило, ориентированы на массового адресата и не требуют от читателя экспертных знаний в сфере теории киноискусства. С композиционно-структурной точки зрения медийные кинокритики не характеризуются дискретностью, на визуальном уровне представляя собой цельный текстовый массив, обыкновенно не членимый авторами на отдельные тематические блоки, однако структура текста допускает его смысловое дробление на следующие элементы:

1. Символический зачин (вступление), в котором автор в лаконичной и экспрессивной форме знакомит читателя с основным содержанием фильма (Ср.: (4) *Noah Baumbach's "Marriage Story" pulls us inside the cyclone of a disintegrating marriage, letting us see the shrapnel flying and the devastated landscape left behind.* (Источник: www.seattletimes.com/entertainment/movies/marriage-story-review-scarlett-johansson-adam-driver-are-riveting-as-a-marital-cyclone-hits/));

2. Основную часть, в которой автор более подробно представляет события, разворачивающиеся в кинокартине, описывая впечатления, полученные от ее просмотра (Ср.: (5) *It's a quiet beginning for a movie that quickly gets much harsher, but the affection expressed in those lists keeps popping up, in unexpected places: an endearment that slips out — "honey" — in the middle of a fight, like something left behind on the floor in an otherwise cleared-out room. "Marriage Story" takes us through a vast range of emotions, from wall-punching, voices-raised anger to quiet reflection, as two people try to understand why they don't love each other anymore.*);

3. Краткий вывод, в котором автор подводит заключительный итог рецензии, привлекая внимание читателя к положительным и негативным аспектам фильма (Ср.: (6) *With up-close cinematography and long, patient scenes in which characters pour out their hearts, "Marriage Story" feels startlingly intimate; we're right there in this marriage, witnessing its dying embers. Baumbach makes it tough for us to take sides; both Nicole and Charlie are flawed characters who make missteps — they're competitive, and they both want to win — but they adore their son and want to do right by him. "I want to stay friends," says Nicole hesitantly, and she means it, but friendship on a battlefield is hard to sustain*);

4. Финальную оценку, сопровождаемую краткой информацией о рейтинге фильма, актёрах и примерных датах выхода фильма на стриминговых сервисах и в прокате (Ср.: (7) *It's a movie full of moments and details that resonate: an exquisitely awkward Halloween-night sequence, as Charlie desperately tries to show Henry some fun on a lonely second round of trick-or-treating; the quiet of the relentlessly beige apartment Charlie rents in Los Angeles, in the hopes of getting custody; the warmth of Nicole's extended family, representing another loss for Charlie; the hurt that hangs in the air between these two, like a fog that won't lift. Johansson and Driver are remarkably, heartbreakingly good in every scene; showing their characters' journeys to an unflinching camera, letting the gap between them get wider yet unable, for their*

son's sake, to completely walk away. It's a drama playing out on two larger-than-life faces; a family torn apart, and yet enduring. ★★★★★ "Marriage Story," with Scarlett Johansson, Adam Driver, Laura Dern, Alan Alda, Ray Liotta, Julie Hagerty, Merritt Wever, Azhy Robertson. Written and directed by Noah Baumbach. 137 minutes. Rated R for language throughout and sexual references. Opens Nov. 27 at Crest Cinema Center; begins streaming on Netflix Dec. 6.).

Объектом оценки, как правило, служит общий эмоциональный фон кинокартины и эмоции, вызванные фильмом, выразительность режиссуры, актёрская игра и музыкальное сопровождение. Тексты медийных рецензий в подавляющем большинстве случаев являются семиотически осложненными, отличаются существенной ролью визуального компонента в их структуре, могут сопровождаться не только иллюстрациями, представляющими собой фрагменты отдельных сцен фильма, но и ссылками на трейлер кинофильма (см. Рис.4), что также усиливает их диалогичность и суггестивность.

But we can't leave out the Bear. Seeing the CGI bear range from fits of bestial rage to moments of extreme giddiness and pharmaceutical joy is entertaining and understandable. The abject ridiculousness of the situation allows the audience a sense of empathy for the creature. Eventually, the audience (the one I was in, anyway) ends up cheering for the bear.

When all these storylines and odd characters intersect, the film becomes a hot, comfort-food mess of every conceivable thriller and comedy technique. Shock value, jump scares and just plain silliness, it's like a jumbo-sized tuna melt of gore and humour. Seldom, if ever, has an audience laughed so hard in unison at injury, dismemberment and senseless animal savagery, because the whole premise is just ridiculous. That's what makes the story work overwhelmingly well.

We can laugh, because despite its murderous rage and trail of bodies in its wake, Cocaine Bear is no monster.



Рисунок 4. Пример иллюстративного видеоматериала медийного отзыва

Использование иллюстративного видеоматериала усиливает интерактивность текста, позволяя читателю получить быстрый доступ к интересующим его информационным материалам.

Таким образом, композиция медийных сетевых кинокритик, несмотря на тенденцию авторов избегать визуальной членимости элементов,

может включать такие элементы, как *символический зачин*, в котором предоставляется вводная информация о фильме, *основную часть*, где автор анализирует сюжет, актёрский состав, художественное оформление фильма и кульминационные сцены, *краткий вывод*, в котором подчёркиваются достоинства и недостатки фильма, и *финальную оценку (рейтинг)*. Наличие информации о рейтинге в структуре текста указывает на близость данной жанровой разновидности кинорецензий к рекламному дискурсу.

Категорию **любительских интернет-отзывов о кино** составляют тексты, публикуемые авторами в разделе сайта, который называется «Пользовательский рейтинг» (<https://www.metacritic.com/movie/roma/user-reviews?page=1>). Объём и композиция рассматриваемой группы текстов обладают высокой степенью вариативности: так, отдельные отзывы могут составлять лишь 15 слов и включать несколько кратких предложений, в то время как объём других доходит до 300 слов и более (примеры кратких отзывов см. на Рис.3). Подобная вариативность является следствием близости данного формата кинорецензии жанру сетевого комментария. Ср.:

(8) *This film is an absolute masterpiece. Beautifully crafted. Every single thing about this Chilean animation is beyond words. Genuinely impressed by the amount of work and the message within the frames (32 слова).*

(9) *Boys State is an excellent foray into the world of youth political role play and the passion with which many young people have toward their future in that space. As an Australian, this concept is foreign to us across the Pacific, so perhaps my fascination is fuelled by the spectacle of 1000+ high school lads playing out a political system with their own district, state and governor hierarchy with a final push to “win” governance of the “Boys State”. The following of the week long spectacle, some of its chief protagonists and the election process was certainly enthralling to watch. The passion of these young men for their (largely conservative) beliefs and the decision of, say, personal pro life/choice or gun control belief candidates to either stand their ground on their values vs alter them for political popularity is very interesting. When I apply an Australian lens over*

this democratic process (I feel we are more liberal even with a conservative government in power - especially on matters such as firearms) it is as much an education for me as the drama going on. Truly a fascinating capture of this process. Some detractors: I feel that some key people (especially one in particular) got virtually no air time. Maybe they declined, but I felt there was room here to balance the relationship building with various candidates rather than focus largely on just three. Also, Apple TV need to check their quality control - there's a period half way in where the audio loses sync with the picture. I thought it was me but I switched devices and even platforms and the issue persists on all three. Overall though this is a decent production and I hope they give us a glimpse of Girls State next time given future female leaders go through their own separate process (306 слов).

6	igzegeer	Mar 3, 2019	Although I acknowledge that Roma is a well-made film, is this a story worth making a movie about?	0 of 0 users found this helpful	0	0	0	All this user's reviews
3	hegyitaho	Feb 24, 2019	Excellent cinematography but nothing worth seeing storywise. A film about nothing like Boyhood.	0 of 0 users found this helpful	0	0	0	All this user's reviews
8	Compi24	Jan 31, 2019	The kind of stick-to-your-ribs filmmaking with the potential to please any kind of movie fan. It's soulful enough to please the arthouse/indie crowd, emotionally broad and cathartic enough to please more Western-minded cinema-goers, and... Expand	0 of 0 users found this helpful	0	0	0	All this user's reviews

Рисунок 5. Примеры пользовательских сетевых отзывов о кино

В качестве авторов отзывов выступают пользователи, испытывающие желание поделиться с потенциальными читателями впечатлениями, полученными при просмотре фильма. В основе содержательной структуры пользовательского отзыва лежит перечисление положительных и негативных характеристик фильма с возможной аргументацией, позволяющей доказать обоснованности личной оценки. Для побуждения или разубеждения читателей в необходимости просмотра фильма может быть использована апелляция к личному опыту и впечатлениям. Ср.: *(10) I really enjoyed how a simple story was narrated so calmly and soothingly painful in this film. LOVED EVERY MINUTE OF IT. WATCH IT ASAP.*

Благодаря ориентированности на реципиента и ожиданию обратной связи, а также возможности инициации открытого диалога с другими пользователями посредством реагирования на чужие отзывы, любительская рецензия часто может являться формой реагирования на чужое восприятие фильма, вследствие чего вторичным объектом оценки выступает не фильм, а положительная или негативная реакция автора отзыва на содержание фильма, что придаёт тексту характер контраргумента (*Ср.: (11) Baffled by the positive reviews. This was one of the MOST BORING films I've ever seen!*).

Проведённый анализ позволяет сделать вывод, что *пользовательская сетевая кинорецензия* ориентирована на массового адресата-любителя. В роли авторов выступают пользователи, которые хотят поделиться с потенциальными читателями впечатлениями, полученными в ходе просмотра фильма, что сближает рассматриваемый формат с жанром сетевого комментария, обладающего вариативностью объёма и композиционного содержания. Пользовательский сетевой отзыв не имеет регламентированной структуры и отличается краткостью, лаконичностью с преобладанием апелляции к личному опыту и впечатлениям.

2.3. Лингвостилистические характеристики жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинорецензии

2.3.1. Лингвостилистические характеристики экспертной англоязычной сетевой кинорецензии

Языковые особенности текста, его ведущие лингвостилистические характеристики во многом определяют специфику жанра и дискурсивной практики. Выявление частеречных характеристик текстов, их особенностей на лексическом и грамматическом уровнях, а также ведущих стилистических приёмов и средств выразительности, используемых авторами с целью достижения коммуникативных целей, является важным этапом настоящего исследования жанровой вариативности англоязычной сетевой кинорецензии.

Анализ лексического состава текстов экспертных кинорецензий показал, что для данного жанрового формата характерно преобладание

книжной лексики, в том числе существительных абстрактной семантики, и высокая доля терминологических единиц в текстах. Отмечается высокое количество оценочных прилагательных и наречий. Разговорные единицы (преимущественно глагольные идиомы, фразовые глаголы и отглагольные существительные) незначительны, встречаются главным образом в кратких описаниях сюжета фильма. Были выявлены единичные случаи авторских окказионализмов книжного характера, что свидетельствует о проявлении лингвокреативности. В состав терминологической лексики входят как общенаучные (*method, dichotomy, subject*) и социогуманитарные (*discursive, contextualize, narrative mode*) термины, так и термины искусствоведения и теории кино (См. Таб.1).

Разговорная лексика	Книжная лексика	Терминологическая лексика		Оценочная лексика
		Общенаучная терминология	Терминология киноведения	
<i>to crack a joke, surely, to pin a crime on someone, to dupe someone, kick-start</i>	<i>subjectivity, categorize, articulate, contextualize, entities, inferior, explicitly, alternative, align, corporeal, foci, apparent, deconstruction, spatial, aforementioned, prevalent, reflexive complexities, incarnated, to contaminate, apparent, to recuperate, extreme violence, to coalesce, hallucinate, legibility, reveal, visibility, delusion, ferocity</i>	<i>method, modernism, dichotomy, subject, conception, narrative mode, term, discursive, representation, context, implication, notion, transversalism, species, socio-political, narrative arc</i>	<i>neorealist, the camera's focus, soundtrack, setting, mise-en-scène, meta-commentary, melodrama, horror, oculacentric, talkie, feature, off-screen, onscreen, idiorrhymy</i>	<i>lithe, adequately, empathetic, happy, acceptable, attractive, glamorous, respectable, repulsive, hopeful, comfortable, successfully, painstakingly, conflicting, interesting, complex, contradictory, critically, nuanced, profound, paradoxical, unobtrusively, compelling, unique, imaginative, pivotal, provocative, weighty, uniquely</i>

Таблица 1. Стилистическая стратификация лексики корпуса экспертных сетевых кинорецензий

Одной из ведущих черт текста, имеющих прямую корреляцию с его жанровой принадлежностью, является специфика частеречных характеристик. Так, для жанров научного стиля, в частности, научно-исследовательской статьи и монографии, характерна высокая номинализация – относительно высокий процент существительных в тексте [Ван Ли, 2011: 109], рекламным текстам свойственна относительно высокая доля прилагательных по отношению к совокупному количеству слов [Кочетова, 2013: 218] и пр.

С целью выявления частеречной вариативности экспертных сетевых кинорецензий нами была осуществлена частеречная разметка корпуса при помощи программы TagAnt [Anthony, 2019], а также произведён подсчёт абсолютной встречаемости частей речи в исследуемом корпусе кинорецензий. На первом этапе была установлена доля знаменательных частей речи и личных местоимений в процентном отношении к общему количеству слов корпуса (62.737). Анализ словарного состава корпуса позволил определить, что существительное (26%, 16.239 единиц) является доминирующей категорией в текстах экспертных англоязычных сетевых кинорецензий, что говорит о высокой номинализации, которая в целом свойственна научным речевым жанрам (См. Таб.2).

Частеречная принадлежность слов в корпусе экспертных сетевых кинорецензий	Кол-во единиц	(%)
Общее количество слов	62 737	100
Существительные	16 239	26
Полнозначные глаголы	5 740	9,1
Личные формы настоящего времени и инфинитивы	4 074	6,5
Причастия настоящего времени и герундиальные формы	1 310	2,1
Причастия прошедшего времени	356	0,6
Наречия	2 955	4,7
Прилагательные	6 568	10,4
Положительная форма прилагательного	6 357	10,1
Сравнительная форма прилагательного	160	0,2
Превосходная форма прилагательного	51	0,08
Личные местоимения	724	1,1
Притяжательные местоимения	1168	1,8
Личные местоимения в объектном падеже	206	0,3
Другие слова	29 137	46,4

Таблица 2. Частеречные характеристики корпуса экспертных сетевых кинорецензий

Существительные в корпусе употреблены главным образом в сочетании с прилагательными в атрибутивной функции (*contemporary moment, new confidence, inherent catastrophe, posthuman forms, audio-visual contours* и др.), что повышает информативность текста.

В категории прилагательного (10,4 %, 6568 единиц) отмечается доминирование положительной формы, что указывает на стремление авторов характеризовать объекты без сопоставления с другими объектами, используя нейтральную констатирующую тональность, свойственную научному стилю. При этом анализ контекстов корпуса экспертных рецензий показал высокую долю относительных прилагательных, используемых для описания признаков объектов, не имеющих градуальности (*specific, social, self-regulating, potential, immaterial* и пр.), и в целом доминирование дескриптивных прилагательных над оценочными, что вызвано потребностью в обеспечении смысловой точности текста.

Было выявлено относительно высокое количество личных местоимений в именительном падеже (1,1%, 724 единиц), в числе которых значительную долю составляют личные местоимения *we* (109 ед.) и *I* (93 ед.), а также притяжательных местоимений (1,8%, 1168 единиц). Анализ контекстов показал, что местоимение 1 лица мн. числа *we* употребляется в текстах экспертных сетевых кинокритических рецензий преимущественно в инклюзивном значении (Ср.: (12) *This likely indicates that we are right in the middle of another transition of societal views and, if it is realized at all, only at the beginning of full acceptance of the technological posthuman.*), что соответствует нормам научного дискурса, в рамках которого солидаризация с потенциальным адресатом-коллегой является реализацией принципа кооперации научного сообщества. Авторы используют нейтральный, монологичный стиль повествования, избегая прямого обращения к адресату.

К морфологическим характеристикам текстов экспертных сетевых кинокритических рецензий можно отнести использование форм настоящего времени *Present Simple* (2069 употреблений (71,4%) на 2898 предложений корпуса) в

качестве основной временной формы повествования (Ср.: (13) *The “second nature” of artificial forms described in Theory of the Novel seems especially fitting for Costa’s Cape Verdean movies*) и незначительное преобладание активного залога (1472 употреблений на 2898 предложений корпуса) над пассивным (1366 употреблений) (См. Таб.3), что свидетельствует о свойственной данным текстам атемпоральности и временной нелокализованности. Преобладание форм настоящего времени объясняется установкой авторов на использование значений модальности реальности, выражаемых изъясительной формой наклонения глагола и необходимых для передачи сообщаемых сведений в форме достоверных фактов (Ср.: (14) *Blade Runner notably disrupts processes of subject formation, with its insertions of false memories in replicants or by problematizing the indexical truth of photographs in Rachael’s story.*).

Тип залога	(%)	Контексты
Активный залог	51%	<p>1) <i>The focus shifts towards robots as weapons and rogue forces who turn against humanity in Frankensteinian fashion.</i></p> <p>2) <i>Subjectivity thus becomes detached from a unified self and by extending this conundrum to Deckard in the later versions, the film seems to mirror postmodern theories that question a singular subjectivity.</i></p> <p>3) <i>The sequel Blade Runner 2049 (Denis Villeneuve, 2017), in a story revolving around replicant K and the search for Rachael’s child, is seemingly even more progressive, confirming the full range of emotions, cognitive abilities, and even some bodily functions in replicants.</i></p>
Пассивный залог	47%	<p>1) <i>At once embodying and inducing fear of the very technology she is made of, the robot double could be seen to symbolize the promises and threats of automatization and replacement of human labor.</i></p> <p>2) <i>Barnaby’s film might be said to respond emphatically in the affirmative to Gilles Deleuze’s query in Cinema 2.</i></p> <p>3) <i>Over the next seven years the Commission was tasked to “reveal to Canadians the complex truth about the history and the ongoing legacy of the church-run residential schools...and guide and inspire a process of truth and healing, leading toward reconciliation” [5].</i></p>

Таблица 3. Залоговые формы в корпусе экспертных англоязычных сетевых кинокритик

На синтаксическом уровне экспертные кинокритики характеризуются преобладанием сложных, в первую очередь, сложноподчиненных

предложений над простыми, наличием значительного количества предложений, осложненных причастными и герундиальными оборотами. Среднее количество слов в предложении составляет 22 слова. Тексты характеризуются смысловой логичностью и последовательностью, обеспечиваемой простыми подчинительными (*as, if, before, when, unless* и др.), сочинительными (*and, or, but*) и составными (*as well as, neither ... nor, either ... or*) союзами. Характерной чертой данного жанрового формата является использование большого количества устаревших высоко книжных средств когезии – союзов и наречий (*albeit, hereby, whereas, herewith, thus, herein* и пр.).

Ср.: (15) *In face of new, emergent forms of subjectivity, immaterial but present in humans' everyday life, I propose to conceptualize our relationships to technological entities in a way that does not mark them as inferior but imagines a co-existence – **albeit** not one free from complications.*

(16) ***Thus**, idiorrhymy could present a possible form of living together, to leave oneself and the AI in their own rhythms.*

(17) ***Whereas** standard analyses of leitmotifs match melodies with single icons, contours multiply figurative and emotional associations as spectators see and hear the seams between mise-en-scène elements.*

Для данного жанрового формата сетевых рецензий характерно преобладание повествовательных невосклицательных предложений (Ср.: (18) *Using Roland Barthes' concept of idiorrhymy as a form of living together, this paper will explore the ways in which Her charts a potential posthuman social life.*), что даёт основание считать *информирование*, наряду с убеждением, свойственным публицистическому стилю в целом, *ведущей* коммуникативной функцией рассматриваемой жанровой разновидности кинорецензии.

При выраженном характере черт научных речевых жанров, тексты экспертных рецензий проявляют свойства ядерных жанров публицистики, которые манифестируются, в том числе, в употреблении образных

стилистических приёмов и фигур речи, в частности, метафор (*congealed metaphor, narrative core, blur the boundaries, ontological hygiene, a circuit between reality and the dream, filmmaker's anguished cry, a dehumanizing rat race, sedimented history, the current moment encapsulates, fueled by criticism* и пр.), эпитетов (*haptic images, forceful investigation, bewildering otherness, face-saving posture, moody space, carnivalesque excess, risqué behavior, intimately tied to (im)material labor and the human voice, aching vulnerability* и пр.), метонимий (*a bread-winner, Western thought, white-collar job* и пр.), оксюморонов (*sentient machines*). Стилистические приёмы, используемые в данном жанровом формате кинорецензий, носят высоко книжный характер: состоят из книжных слов (*narrative core, carnivalesque excess*), включают лексические единицы, образованные при помощи книжных суффиксов (*carnivalesque excess, haptic images* и др.) и приставок (*dehumanizing rat race* и пр.), а также книжные варваризмы (*risqué behavior*).

Основными образными средствами являются метафора и эпитет, что объясняется тем, что метафоризация служит эффективным средством передачи комплексных идей, лежащих в основе сюжета и интерпретируемых в рамках теоретических положений постструктурализма. Помимо клишированных метафор, в целом свойственных ядерным жанрам публицистики, в текстах экспертных рецензий встречаются индивидуально-авторские, сложные для декодирования метафоры, восприятие которых требует от читателя высокой общей эрудиции и знания высоко книжной лексики английского языка.

Cp.: (19) Nevertheless, these reflexive complexities do not negate the importance of the sedimented history incarnated within the body.

В рассматриваемом примере метафора «*sedimented history*» может быть интерпретирована как фрагмент всеобщей человеческой эволюционной истории, ставший частью плоти и крови человека, сохранившейся в каждом представителе рода людского.

К морфологическим средствам выразительности, типичным для данного жанрового формата рецензии, можно отнести также тенденцию к употреблению существительных абстрактной семантики в форме множественного числа с целью повышения экспрессивности и эмотивности текста (Ср: (20) *Even painstakingly revealing all of the facts, **injustices, contradictions and misrepresentations that permeate the colonial fantasy does not provoke a release of a kind of clarified reality from its entwinement with the dream***), а также регулярную субстантивацию прилагательных (Ср.: (21) *As I will show, this runs counter to most of the history of filmic representations of AI and **the posthuman** in general.*; (22) *However, I would argue that on the level of **the (inter-)personal**, the film displays utopian visions and puts forward an alternative kick-start.*).

Данному жанровому формату свойственно использование синтаксических средств выразительности и фигур речи. Были выявлены обособления и парантетические включения (Ср.: (23) *I will rather move my analysis into a new, **perhaps more hopeful**, direction that re-reads Theo and Samantha's relationship not in regard to the "pairing of work or labor with the libidinal in the digital present,"[16].*; (24) *When the relationship breaks down, there is no hostility, **nothing uncanny**, only a sense of loss and sadness*), случаи стилистической инверсии (Ср.: (25) ***Interpreted through metaphors resonant with cultural meanings**, the body itself is a congealed metaphor, a physical structure whose constraints and possibilities have been formed by an evolutionary history that intelligent machines do not share.*; (26) ***Framed in this way**, moving forward seems to entail a pragmatic attempt to look to the future, accompanied by a somewhat chastened promise to atone, if not materially or even emotionally, at least symbolically.*), синтаксические повторы и синтаксический параллелизм, служащие текстовой когезии.

В следующем контексте анафорический повтор слова *dream*, а также параллельные конструкции (*continues, describes, puts, becomes, become*),

служат логической связи идей автора и повышают общую эмотивность текста.

(27) *The **dream**, on the other hand, continues to contaminate the present. It is not a **dream** in the sense of being insubstantial or unactualized, nor is it the dream of an individual sleeper. The **dream** here describes a system of capture that encompasses a world, assuring a shared point of view from which the anamorphic image of a colonial reality appears to be normal and objectively true. It is this anamorphic effect that counter-dreaming puts into crisis. The **dream** becomes vulnerable to transformation when it is countered by an alternative point of view from which these distortions become apparent.*

Повышению экспрессивности текста служит также анафора в следующем примере: (28) *To **escape** is necessary. The **escape** made possible through drugs and alcohol is undoubtedly less effective as a counter measure than what Aila and her friends will attempt, but it is nonetheless a strategy for undermining the hold of the colonial dream.*

Одним из ведущих синтаксических приёмов выразительности в текстах экспертных сетевых рецензий является риторический вопрос. Ср.: (29) *Beyond the evolution from phobia towards heroism, could it be that, amidst rapidly accelerating technical innovations, film as well as social consciousness has already begun to move on further? Could a new wave of AI in film exhibit instances of posthuman forms of living together?*

Используется как собственно-риторический вопрос, не подразумевающий ответа, так и несобственно-риторический, служащий средством аргументации. Данный тип риторического вопроса предполагает ответ автора текста на вопрос, который он задает сам, предлагая читателю внутренне разделить или опровергнуть его позицию. Ср.: (30) *How does idiorrhythmy relate to posthuman relationships as imagined in science fiction films? When evaluating SF film history, we can see that normal coexistence between humans and AI was rarely possible, that it almost always ended in*

hostility or becoming human. Риторический вопрос служит средством повышения диалогичности текстов.

Тексты экспертных кинокритических рецензий насыщены различными типами отсылок к прецедентным феноменам, которые функционируют как единицы дискурса, поддерживаемые механизмами интертекстуальности. В соответствии с наиболее авторитетной на сегодняшний день концепцией прецедентности, разработанной В.В. Красных и Д.Б. Гудковым, по отнесенности к источнику прецедентности прецедентные феномены делятся на прецедентные тексты, прецедентные высказывания, прецедентные имена, прецедентные ситуации и события [Красных, 2002: 47-48]. По степени распространенности В.В. Красных выделяет социумно-прецедентные, национально-прецедентные и универсально-прецедентные феномены. К социумно-прецедентным феноменам относят такие феномены, которые известны любому среднему представителю того или иного социума (конфессионального, профессионального и т.д.); национально-прецедентные феномены известны любому среднему представителю того или иного лингвокультурного сообщества и входят в национальную концептосферу; универсально-прецедентные феномены – это такие феномены, которые считаются известными любому среднему современному человеку и входят в универсальное когнитивное пространство [Красных, 2002: 50-51].

Анализ текстового материала показал, что в экспертных кинокритических рецензиях используются в первую очередь апелляции к прецедентным текстам (цитаты), прецедентные высказывания и прецедентные имена (имена учёных, известных режиссёров и деятелей культуры и пр.). В среднем в каждой рецензии встречается 40 цитат из научных работ по киноискусству, семиотике кино, культурологии и философии.

Ср.: (31) *However, it is an ambiguous undertaking, balancing seclusion and social contact, as **Patrick French** observes: “On the one hand, therefore, the fantasy involves departure and exile [...]. On the other hand, in order not to fall*

into the status of exclusion, [...], the life fantasized needs an affective connection.”[21]

(32) The question of the socio-political is especially interesting in regard to idiorrhythmy and French ties it explicitly to the figure of utopia, which “Barthes reconfigures [...] as domestic rather than political.”[24]

В приведённых выше фрагментах помимо цитат используются прецедентные для сообщества специалистов в области семиотики кино имена британского историка и писателя Патрика Френча (*Patrick French*) и известного структуралиста, специалиста в области семиотики кино Ролана Барта (*Barthes*). Апелляции к социумно-прецедентным (известным профессиональному сообществу) феноменам количественно превосходят репрезентации национально- и универсально-прецедентных феноменов в исследуемом жанровом формате кинокритики.

Анализ языковых и жанрово-стилистических характеристик экспертных англоязычных сетевых кинокритик позволил заключить, что исследуемые тексты, во-первых, характеризуются принадлежностью к текстам *публицистического стиля*, отличительными особенностями которого является, с одной стороны, «логическая последовательность в изложении фактов» и «развёрнутость высказывания» [Гальперин, 1958: 406], с другой – использование средств эмоционального воздействия на адресата, а, во-вторых, обладают традиционными для *научного стиля чертами*, к основным свойствам которого принадлежит «отвлечённость (обобщённость), подчеркнутая логичность, терминологичность, смысловая точность, объективность изложения, безличность и некатегоричность» [Колесникова, 2010: 133-135].

2.3.2. Лингвостилистические характеристики медийной англоязычной сетевой кинокритики

Исследование лексического состава медийных кинокритик позволило заключить, что рассматриваемая категория текстов обладает

традиционными для публицистического стиля характеристиками: логической последовательностью, развёрнутостью высказываний, диалогичностью и экспрессивностью, достигаемой при помощи разнообразных средств выразительности.

Лексический состав медийных кинокритических рецензий характеризуется стилевой неоднородностью: в нём присутствуют элементы неформального, разговорного стиля, в том числе жаргонизмы, книжная лексика, включающая общегуманитарные (*narrative, context, dichotomy*) и специальные кинематографические (*first shot, docudrama, close-up, soundscape*) термины, что в целом соответствует критериям публицистического стиля (См. Таб.4). Использование единиц разговорного стиля служит стратегии солидаризации, позволяющей апеллировать к массовому адресату. В числе прилагательных и наречий доминируют эмоционально-оценочные и общеоценочные единицы, позволяющие эффективно повышать эмоциональное содержание текста.

Разговорная лексика	Сленг	Книжная лексика	Жаргон кинематографистов	Терминологическая лексика		Оценочная лексика
				Общенаучная терминология	Терминология киноведения	
<i>to cry one's eyes out, weird, pretty stupid, pull off a feat, an old-school fellow, blah blah blah, mid-20th, stay-at-home wife, soak up the sun, to pinpoint, to shut down</i>	<i>underdog lad, cool, aka, trolling, a kickoff tongue-in-cheek</i>	<i>aestheticize, to articulate, transparency immediacy, illuminating, stirring, treacherous, embattled, absorbing, fastidiously, verbal cadences, wariness, superfluous, euphoric, agonize, excruciating, naturalism</i>	<i>first shot, fadeout, a docudrama, a widescreen frame, close-ups, soundscape, romcom</i>	<i>narrative, concept, method, dichotomy, discursive, to contextualize, context</i>	<i>screen time, supporting cast, soliloquy, tracking shot</i>	<i>pleasurable, happy, heartbreakingly good, tear-jerking-iest, ravishing, depressing, perfect, wonderful, magnificent, remarkable, good, great, picturesque, brilliant, brilliantly, terrific, thrillingly</i>

Таблица 4. Стилистическая стратификация лексики корпуса медийных сетевых кинокритических рецензий

Категорию общенаучной терминологии составляют единицы, употребление которых в последние годы значительно расширилось: такие термины, как *discursive*, *dichotomy*, *representation*, *narrative* всё чаще используются в научно-популярных и массмедийных текстах с целью придания высказыванию большей стилистической выразительности, точности и серьёзности, что приводит к постепенной детерминологизации единиц и превращению их в средство оказания на читателя дополнительного эмоционального и стилистического воздействия. Примечательным в рассматриваемом корпусе является сознательное использование авторами лексем как разговорного, так и научного стиля – на наш взгляд, сочетание данных единиц позволяет, с одной стороны, интеллектуализировать текст, сделав его привлекательнее для более взыскательной аудитории, с другой стороны, регулярное добавление разговорных клише и эмоционально окрашенной разговорной лексики повышает доступность текста для широкой аудитории, увеличивая потенциальную сферу его воздействия.

Подсчёт абсолютной встречаемости частей речи в корпусе медийных сетевых кинокритик (77.051 слов), проведенный при помощи частеречной разметки TagAnt [Anthony, 2019], позволил выделить существительное (17.738 единиц, 23%) в качестве наиболее репрезентативной части речи, что характерно для публицистического стиля, которому свойственна повышенная номинализация (См.Таб.5).

Как и в корпусе экспертных сетевых кинокритик, существительные наиболее часто употребляются в сочетании с прилагательными в атрибутивной функции (*intimate friendship*, *gentle film*, *beaver-fur industry*, *provocative messages*, *minor inconvenience* и др.), что говорит о высокой оценочности текста.

В категории прилагательных (9,8%, 7594 единицы) отмечается доминирование положительной формы, что указывает на стремление авторов описывать объекты без сопоставления с другими объектами. Категория имени прилагательного в рассматриваемом корпусе характеризуется

высоким процентом оценочных единиц: так, сопоставление количества эмоционально-оценочных прилагательных и наречий в корпусе экспертных (74 ед.) и медийных (401 ед.) сетевых кинокритических рецензий позволяет прийти к заключению, что рассматриваемая жанровая разновидность сетевых кинокритических рецензий характеризуется более высокой оценочностью и эмотивностью.

Частеречная принадлежность слов в корпусе медийных сетевых кинокритических рецензий	Кол-во единиц	(%)
Общее количество слов	77 051	100
Существительные	17 738	23
Полнозначные глаголы	6 915	8,9
Личные формы настоящего времени и инфинитивы	4 355	5,6
Причастия настоящего времени и герундиальные формы	1 645	2,1
Причастия прошедшего времени	915	1,1
Наречия	4 299	5,5
Прилагательные	7 594	9,8
Положительная форма прилагательного	7 348	9,5
Сравнительная форма прилагательного	160	0,2
Превосходная форма прилагательного	86	0,1
Личные местоимения	1 281	1,6
Притяжательные местоимения	1 376	1,7
Личные местоимения в объектном падеже	300	0,3
Другие слова	37 548	48,7

Таблица 5. Частеречные характеристики корпуса медийных сетевых кинокритических рецензий

Необходимо отметить также существенное количественное преобладание положительно-оценочных прилагательных над отрицательно-оценочными. Для данного жанрового формата кинокритических рецензий характерно использование окказиональных сложных и многокомпонентных оценочных прилагательных, повышающих экспрессивность и суггестивность текста:

(33) *“Soul” perhaps includes the **tear-jerking-iest** of the lot of them in the form of a terse montage recalling Joe’s most vivid memories.*

(34) *As Hoffa, Pacino is a **spittle-spewing** beast, stomping over everything and everyone to get his way, the volume turned as high as the creature can muster.*

(35) *The story is a deeply strange and complicated one: a **where-are-we-going-with-this** journey that occasionally messes with the rules of narrative and character consistency.*

Были выделены также окказиональные прилагательные, созданные посредством аффиксации с использованием как нейтральных, так и книжных суффиксов (*-esque*, *-ian* и пр.):

(36) *Of course, this is precisely what happens and, as if squeezed out of the condiment bottle that is his real-world body, Joe's soul – a cute little ectoplasmesque thing, complete with his signature trilby and stache – awakens on the conveyor belt to The Great Beyond, a gigantic, amorphous light ball that zaps up souls like mosquitos.*

(36) *Had the previous year's mercurial, quasi-Trumpian mood receded into embarrassment or hardened further still?*

(37) *There's a twist, of Sixth Sense-ian hallucinogenic potency, and that's just the first 10 minutes.*

К морфологическим характеристикам медийных сетевых кинорецензий можно отнести частотное употребление местоимения *you* (168 ед.) в обобщённо-личном значении, что говорит о том, что данному жанровому формату свойственна более высокая степень обращенности к читателю и диалогичности, чем экспертным кинорецензиям. Данное местоимение создаёт иллюзию обращения к каждому индивидуальному читателю в контекстах, призванных наиболее точно отразить мысли или действия среднестатистического зрителя (Ср.: (38) *Great, **you** think. This time of year, I barely have time to see a movie once let alone twice, even with all the infernal quality currently on screens making demands of my bandwidth.*), способствуя установлению доверительных, неформальных взаимоотношений с потенциальным адресатом посредством сокращения дистанции, что указывает на близость медийных кинорецензий рекламному дискурсу.

Апелляция к адресату актуализируется также местоимением *we* в инклюзивном значении. Ср.: (39) *Well, now **we** have Spike Lee's mesmerizing film version of David Byrne's terrific Broadway concert "American Utopia," which feels so thrillingly alive, **you** may actually forget **you**'re not in a theater.*

В медийных кинокритиках преобладают формы настоящего времени *Present Simple* (1930 употреблений (60,4%) на 3194 предложений корпуса). Ср.: (40) *How immediately it engrosses us in lives like ours and lives we rarely stop to consider. How generous is its gaze, enfolding cruelty and kindness in its embrace, seeing the rich, busy daily life that overflows the foreground and the political realities that hang behind the scenes like a background hum. Like all the best films, "Roma" is achingly specific while constantly opening up to the universal.* Данный факт указывает на то, что жанровому формату отзыва, так же, как и экспертным кинокритикам, свойственны атемпоральность и временная нелокализованность. В данном случае атемпоральность позволяет создать впечатление актуально переживаемых эмоций субъекта дискурса. Активный залог (1640 употреблений на 3194 предложений корпуса) преобладает над пассивным (1554 употреблений) (См. Таб.6). Активный залог придаёт тексту динамичность, усиливая иммерсивность дискурса. Ср.: (41) *But it makes its own kind of sense when the film arrives at a mysteriously moving epiphany.*

Тип залога	(%)	Контексты
Активный залог	51%	1) Opening "Roma" on a single, non-Dolby Atmos screen is a pretty stupid thing to do. 2) Cleo suffers a personal crisis around the same time Dr. Antonio leaves his wife for another woman. 3) Noah Baumbach's "Marriage Story" pulls us inside the cyclone of a disintegrating marriage, letting us see the shrapnel flying and the devastated landscape left behind.
Пассивный залог	49%	1) At press time, "Roma" is scheduled to play an exclusive run at the Landmark Century Centre. 2) The background of the movie's pointillistic soundscape is filled with distant marching bands and fireworks that may be gunshots, or vice versa. 3) The story of a marriage is told through the lens of divorce in this meticulously made drama by writer/director Noah Baumbach 4) But life is going forward at full speed and the rift is being managed as best as possible.

Таблица 6. Залоговые формы в корпусе медийных сетевых кинокритик

Синтаксический анализ медийных сетевых кинокритик даёт основание заключить, что медийные англоязычные сетевые кинокритики обладают логической и композиционной последовательностью изложения,

структурной завершённостью, когезия обеспечивается использованием простых подчинительных (*that, when, if, before, while*) и сочинительных (*and, or, but*) союзов, что соответствует литературной норме. Использование обособленных конструкций и парентез для выделения авторских комментариев, обращённых к читателю, обеспечивает тематически-смысловую целостность текста, не нарушая его логической последовательности (Ср.: (42) *All veterans from either one of Scorsese's HBO series Boardwalk Empire and Vinyl, bounce off the walls, clearly having the time of their lives. (Yes, you read that right: Ray Romano, Master Thespian.)*). Среднее количество слов в предложении составляет 24 единицы, что немного превышает показатели экспертных кинокритических рецензий. Данный факт может быть обусловлен более высокой степенью экспрессивности рассматриваемых текстов, стремлением авторов использовать широкий спектр средств выразительности, увеличивающих объём предложений и повышающих суггестивность рецензии.

В текстах медийных сетевых кинокритических рецензий присутствует ряд средств лексической и синтаксической выразительности. Лексические образные средства включают: метафору (*the backdrop of tumultuous social strife; the cyclone of a disintegrating marriage; through the lens of divorce; to draw battle lines and allegiances; to tie oneself into all manner of unnecessary cultural knots*), различные структурно-семантические типы эпитетов (*vivid memories; timeless democratic experiment; life-altering events; dazzling movie; attention-getting camerawork; street-tough suitor; smooth-talking suitor; wall-punching anger; voices-raised anger; barracuda-like Jay; to-hell-with-all-of-you fire of an artist; mesmerizingly clear*), перифраз (*the little ones; animated adventure; the lady of the house; the country's gathering political powder keg; to play Taps on one's marriage; the master director; crowd-pleaser; the Oscars*), гиперболу (*to fill a frame to bursting; the pop with gorgeous silvers and charcoals and grays and so many other shades; the best movie a man has ever made about his nanny; a family torn apart; the finest performance of one's career; a four-star triumph;*

Hollywood's greatest modern foe; to devour enough onscreen sundaes; the Hong Kong fight choreography genius; the «wire work» flying that lifts the movie into the stratosphere), сравнение (the hurt that hangs in the air like a fog that won't lift; divorce severing a marriage like the dull blade of a knife cutting through the tiers of a wedding cake; satellites orbiting around each other, held in place by the gravity of their love for their son), олицетворение ("Roma" casts a spell; to watch age masquerading as youth; 'Tiger' crouches atop the movie mountain).

Данному жанровому формату кинорецензии свойственна языковая игра, реализуемая в первую очередь каламбурами: (43) *However, the keen observations and sharp wit of Marriage Story are likely to wed the audience to the film until death do us part; If there is still any doubt as to Scorsese's artistry, The Irishman will put skeptics to bed. Or six feet under).*

Авторы медийных кинорецензий часто прибегают к приёму антитезы, во-первых, с целью представить свои идеи яснее для читателя посредством создания контраста, а также для поддержания эффекта языковой игры: (44) *Many of these have been good, some great. Yet none have truly matched the visceral experience many of us crave so profoundly: live performance, in a theater.*

К ведущим синтаксическим приёмам выразительности относятся: риторический вопрос (Ср.: (45) *But how can a system investigate itself if the system itself is rotten?*), риторическое восклицание (Ср.: (46) *My goodness; ah; oh, how gentle, wide, wise, and true this movie is!*), синтаксический параллелизм (Ср.: (47) *We go to the movies for so many reasons. We go to the movies to laugh.*), лексико-синтаксический повтор, в первую очередь анафорический (Ср.: (48) *There's young love, and then there's love that blooms too young.*), градация (Ср.: (49) *Oh, and O'Sullivan also wrote the smart, layered, sometimes hilariously spot-on script.*).

В корпусе медийных сетевых кинорецензий репертуар средств лексической и синтаксической выразительности характеризуется большей вариативностью, что позволяет проводить сравнение с экспертными сетевыми кинорецензиями, в текстах которых авторы реже склонны

употреблять рассматриваемые средства. Данный вывод указывает на повышенную экспрессивность и эмотивность медийных кинокритических рецензий.

Отмечается тенденция авторов к использованию стилистических графических средств выразительности, таких, как тире (Ср.: (50) *Ср.: It is a performance so good that it stings – maybe none of us, not even Scorsese, knew just what a gift Pesci is until this moment.*), курсив (Ср.: (51) *Great, you think. This time of year, I barely have time to see a movie once let alone twice, even with all the infernal quality currently on screens.*), гиперссылки с подчёркиванием (Ср.: (52) *Of course, “David Byrne’s American Utopia,” a major Broadway happening that was due to return to the Hudson Theatre this fall, feels like far more than a concert.*), что позволяет акцентировать внимание адресата на отдельных фрагментах текста.

В текстах медийных сетевых кинокритических рецензий присутствует значительное количество апелляций к национально-прецедентным и универсально-прецедентным феноменам, в первую очередь прецедентным именам (преимущественно названиям кинофильмов, именам известных актёров, режиссёров и киногероев, наименованиям широко известных стриминговых компаний, в меньшей степени – к библейским и мифологическим именам).

Ср.: (53) *“Roma” is a welcome corrective to a film like “**The Help**”.*

(54) *And, like a new-generation “**Kramer vs. Kramer**,” they battle for custody of Henry.*

(55) *It is stirring and daring work that will be remembered long after, say, **Guardians of the Galaxy Vol. 2** (sorry, Groot).*

(56) *And in another corner, there is Martin Scorsese, Industry Disruptor, partnering up with **Netflix**, Hollywood’s greatest modern foe, in half a bid to change the way movies are made, half a bid to burn easy cash in order to achieve what was previously an impossible-to-realize vision.*

(57) *The Jamaican proverb — from which Steve McQueen’s new five-part Amazon anthology series, **Small Axe**, takes its name — is a bold statement of defiance. The phrase, which was popularized by Bob Marley in 1973, echoes a*

biblical story in which John the Baptist sees the oppressive religious leaders of his time approaching and calls them a “brood of vipers” who refuse to repent.

В представленных выше фрагментах приведены примеры универсально-прецедентных имен: названия известных фильмов (The Help, Kramer vs. Kramer, Guardians of the Galaxy Vol.2), компаний (Netflix), имена кинематографических персонажей (Groot) и святых (John the Baptist, Иоанн Креститель).

Исследование корпуса медийных англоязычных сетевых кинокритик даёт основания полагать, что рассматриваемая категория текстов обладает традиционными для публицистического стиля характеристиками: логической последовательностью, развёрнутостью высказываний, диалогичностью и экспрессивностью, достигаемой при помощи широкого спектра средств лексической, синтаксической и графической выразительности.

Высокая эмотивность и образность текстов медийных кинокритик, использование разнообразных средств выразительности позволяют авторам сделать акцент на **положительных** качествах фильма и побудить зрителя к его просмотру, что свидетельствует о сближении рассматриваемого жанрового формата кинокритик с рекламным дискурсом, основной целью которого является «привлечение внимание потенциального потребителя к рекламируемому товару при помощи широкого спектра стилистических приёмов» [Оломская, 2009: 95]. Использование синтаксических, лексических и графических средств выразительности, с одной стороны, повышает динамичность, образность и экспрессивности текстов, с другой стороны, позволяет авторам акцентировать внимание на наиболее выгодных характеристиках рецензируемого фильма.

2.3.3. Лингвостилистические характеристики англоязычного пользовательского сетевого отзыва о кино

Анализ словарного состава текста пользовательских кинокритик позволяет сделать вывод о том, что в нём преобладают как

общеупотребительные, стилистически нейтральные слова, так и единицы разговорного стиля речи, в меньшей степени присутствует инвективная лексика, эмоционально-оценочные и общеоценочные единицы, представленные прилагательными и наречиями, а также, в незначительной степени, термины кинематографического дискурса (См. Таб.7). Сопоставление с корпусами медийных и экспертных кинорецензий показало, что авторам пользовательских отзывов свойственно нарушать речевые нормы, употреблять сниженную лексику (просторечие, инвективы).

Разговорная лексика	Сленг	Жаргон кинематографистов	Инвективная лексика	Терминология кинематографа	Оценочная лексика
<i>moods, pretty out there, way too preachy, skipping, talkfest, dumb, fake, HITS and big misses, WW¹, rewatch, like, folks, a mess, raise the bar, catch someone off guard, slap something on, pull in</i>	<i>the stakes don't matter, cringe inducing, another low tier movie, the bailout, cringe-worthy, idk, ok, gal</i>	<i>plot hole, cgi, biopic, slice-of-life</i>	<i>bollocks, hell, turd</i>	<i>script, storyline, camera work</i>	<i>Infuriating, amusing, terrifying, inspiring, calmly, ridiculous, great, remarkable, outstanding, good, bad, amazing, cartoonish</i>

Таблица 7. Стилистическая стратификация лексики корпуса пользовательских сетевых кинорецензий

Подсчет абсолютной встречаемости частей речи в корпусе пользовательских англоязычных сетевых кинорецензий (**8.562 слова**) позволил определить, что существительное является доминирующей частью речи (19,2%, 1644 единицы) (См. Таб.8).

Частеречная принадлежность слов в корпусе медийных сетевых кинорецензий	Кол-во единиц	(%)
Общее количество слов	8 562	100
Существительные	1644	19,2
Полнозначные глаголы	761	8,8
Личные формы настоящего времени и инфинитивы	502	5,8
Причастия настоящего времени и герундиальные формы	155	1,8

¹ WW – World War

Причастия прошедшего времени	104	1,2
Наречия	721	8,4
Прилагательные	833	9,7
Положительная форма прилагательного	805	9,4
Сравнительная форма прилагательного	26	0,3
Превосходная форма прилагательного	2	0,02
Личные местоимения	163	1,9
Притяжательные местоимения	85	0,9
Личные местоимения в объектном падеже	28	0,3
Другие слова	4 327	50,5

Таблица 8. Частеречные характеристики корпуса пользовательских сетевых кинорецензий

В категории прилагательного (9,7%, 833 единицы) преобладают единицы положительной формы (9,4%, 805 единиц). Данная тенденция свидетельствует о сниженной потребности в сопоставлении характеристик объектов. В рассматриваемом корпусе имя прилагательное характеризуется преобладанием относительных прилагательных, используемых в контекстах без выражения большей или меньшей степени признаков предметов (*final, specific, social, personal, conservative, democratic, Australian* и др.), однако использование эмоционально-оценочных (*boring, enjoyable, amazing, laughable, thrilling* и др.) и общеоценочных прилагательных (*remarkable, fascinating, excellent, good, poor* и др.) позволяет авторам оказывать суггестивное воздействие на адресата, эмоционализируя дискурс. Отмечается более высокий, чем в медийных кинорецензиях, процент прилагательных в сравнительной форме (0,3%, 26 ед.), что указывает на более ярко выраженную тенденцию к сопоставлению свойств предметов и явлений (*in a much more personal feel, more liberal, an obviously more up-to-date story*).

Пользовательские сетевые отзывы о кино характеризуются диалогичным стилем повествования с прямым обращением к адресату, реализуемым в семантике местоимения *you* в обобщённо-личном значении (48 ед.) (Ср.: (58) *If you don't mind that, I hope you are prepared to lose like 2 hours of your time*), свидетельствующим о высокой интерактивности рассматриваемой жанровой разновидности кинорецензии. Наблюдается

использование разговорных форм (ср.: *This ain't no 84/8.3. This is a 50/5.0 at best; There's obviously a lobby going on not to like this movie*).

В данном жанровом формате также наблюдается частотное использование личного местоимения *I* (97 ед.), используемого с целью введения в текст личного мнения, оценки, предположений и чувств, что указывает на высокую степень субъективности, эгоцентричности данной дискурсивной практики и ее близость жанру интернет-комментария.

Отмечается преобладание форм настоящего времени (Present Simple, Present Continuous, Present Perfect) (355 употреблений (73%) на 485 предложений), что указывает на приоритетность настоящего времени как доминирующей временной формы. Использование форм настоящего времени позволяет выражать личное мнение, констатировать факты, убеждать читателя в правоте собственного суждения. Ср.: (59) *Aside from the photography that looks great, there are a lot of issues within this movie, the passing, the plot, is pretentious and unfocused*. Формы активного залога (326 употреблений на 485 предложений) в значительной степени преобладают над пассивным (159 употреблений), что является характеристикой разговорного стиля, в котором действительный залог используется чаще, поскольку позволяет придавать речи динамичность (См. Таб.9). На наш взгляд, данная тенденция указывает на влияние разговорного стиля речи на тексты пользовательских отзывов.

Тексты характеризуются краткостью (отзывы могут состоять из нескольких предложений), стремлением к тезисной манере изложения и структурной незавершённости: отдельные отзывы могут состоять из двух предложений. Ср.: (60) *If you can't appreciate the music and surrender to the experience then you probably won't like the movie. Could have been a few minutes shorter*.

Тип залога	(%)	Контексты
Активный залог	67%	<p>1) I guess it depends why you go to the movies.</p> <p>2) If we are going sentimental, there are better movies out there that portray that emotion.</p> <p>3) This one doesn't seem to give it enough... impact.</p> <p>4) I like movies that have a story.</p>
Пассивный залог	33%	<p>1) The flimsy story is constructed around beautiful images, that more rightful belong in a photo album and not on a movie screen.</p> <p>2) I was appalled at the lack of reality in the substance of the characters.</p> <p>3) I enjoyed the slice-of-life aspect of it, but was distracted by the fact that the lead actress can't act.</p> <p>4) It's a completely wooden performance, and it really stretches credulity that she was nominated for an Oscar!</p>

Таблица 9. Залоговые формы в корпусе пользовательских сетевых кинокритик

Среднее количество слов в предложении составляет 14 – значительно более низкий показатель в сопоставлении с корпусами экспертных и медийных кинокритик. Подчинительная связь развита в меньшей степени, в основном синтаксическая связь обеспечивается посредством сочинительных союзов (*and, or, but*), что указывает на превалирование черт разговорных жанров в данном типе рецензий. Ср.: (61) *It's a small and intimate film with a simple premise, but it's still very effective thanks largely in part by the two lead performances and chemistry of John Magaro and Orion Lee as fur trapper Cookie and humble immigrant King-Lu respectively.*

Средства выразительности, используемые авторами в текстах пользовательских сетевых кинокритик, также свойственны разговорному стилю речи.

К ведущим средствам лексической выразительности относятся: эпитет (*oh-so-arty memoir; wooden performance; pretentious plot; prosperous life; meaningless imagery* и др.), метафора (*to chase a dream; melodramatic overload; moments of genuine talent that are mere breadcrumbs in an otherwise wilted soufflé* и др.), олицетворение (ср: *Spike's movies jump off the screen; the movie will break its own rules* и др.).

Пользовательские сетевые отзывы характеризуются распространённостью иронии и сарказма (ср.: (63) *All I came away from the*

screening of this thing was **#MaidsLivesMatter** and... so what; (64) *I enjoyed the slice-of-life aspect of it, but was distracted by the fact that the lead actress can't act*).

К средствам синтаксической выразительности относятся: различные типы повторов, включающие рамочный повтор, анадиплосис и анафору (ср.: (65) *First of all, some reviews called this film a **refreshing concept**. Let me say that again: A **refreshing original concept***; (66) *But when **he is off, he's really off***; (67) *The **best, GREATEST** thrilling gangster movie ever portrayed! With the **best** movie character ever portrayed*), эллипсис (ср.: *Not my favourite Film Noir; Baffled by the positive reviews; Speaks real truth to what actually happened; Unwatcheably bad, an incoherent mess.*), градация (ср.: *It's overlong, disjointed, muddled, unfocused; Beautiful, visually stunning, incredibly acted*; (68) *The best film I've seen this year, last year, probably the year before that, and probably next year too.*), риторические восклицания (ср.: *WHAT A DISASTER; Wow; Holy Groundhog Day Batman!; A rare commodity these days!*), риторический вопрос (ср.: (69) *What else do u need 2 know?*), парцелляция (ср.: (70) *I enjoyed the slice-of-life aspect of it, but was distracted by the fact that the lead actress can't act. At all*; (71) *But it's a good movie. Told modestly, acted naturally*).

Авторы пользовательских кинокритик применяют различные графические средства выразительности: многоточие (Ср.: (72) *I'm a Spike Lee fan...but I also understand he has HITS and big misses.*), выделение жирным шрифтом (Ср.: (73) ***This review contains spoilers. Absurd plot points – paying off a hill tribe with gold bullion?***), капитализацию (Ср.: (74) *LOVED EVERY MINUTE OF IT. WATCH IT ASAP*), графические средства цензурирования инвективной лексики (Ср.: (75) *Now I ask: "Are you **** kidding me?" There's tons of films about time loops!!!*), позволяющие, с одной стороны, более точно передать эмоциональное состояние адресанта, с другой стороны – привлечь внимание потенциального читателя к наиболее важным, с авторской точки зрения, смысловым компонентам сообщения.

Специфика интертекстуальных включений пользовательских сетевых кинокритик состоит в тенденции к апелляции к универсально- и национально-прецедентным ситуациям (всемирно известным общественным кампаниям, ситуациям общественных конфликтов) и именам (наименованиям всемирно известных сериалов, именам актёров и киногероев). Ср.:

(76) *Maybe it has been a long time since critics/people have seen such films that reflect life between the classes or maybe "Downton Abbey" has given them a false picture of the same.*

(77) *All I came away from the screening of this thing was #MaidLivesMatter and... so what.*

(78) *Feminist propaganda about how you can be a strong independent woman but not really because you will always be oppressed by the white cis male patriarchy.*

(79) *I have watched the "movie", its more like black propaganda trying to push a narrative that is false.*

В приведённых выше примерах отсылки к универсально-прецедентным ситуациям включает упоминание движения #MeToo и известных социальных движений, связанных с борьбой против систематического нарушения прав темнокожих людей (*Black Lives Matter*), противоборством сторонников патриархальной и феминистской идеологии (*feminism, patriarchy*).

В отличие от экспертных сетевых кинокритик, в которых преобладают социумно-прецедентные феномены, известные лишь узкому кругу специалистов, тексты пользовательских отзывов характеризуются отсылками к национально- и универсально-прецедентным феноменам. Специфической чертой данного жанрового формата является апелляция к *прецедентным ситуациям и событиям*, в отличие от экспертных рецензий, где доминируют отсылки к прецедентным текстам (научным работам в области киноведения и семиотики кино), а также медийных, характеризующихся преобладанием прецедентных имен.

Анализ корпуса пользовательских англоязычных сетевых кинокритических рецензий даёт возможность заключить, что в текстах данной категории кинокритических рецензий доминирует разговорный стиль речи, основными чертами которого является неполнота или усечение предложений, преобладание простых предложений, использование разговорной лексики (оценочных единиц, просторечий, сокращений, сленгизмов). К ведущим средствам лексической выразительности в рассматриваемом корпусе принадлежит эпитет, метафора, олицетворение и сарказм, к синтаксическим – лексико-синтаксический повтор, эллипсис, риторическое восклицание и риторический вопрос, а также парцелляция.

2.4. Типы модальных категорий и средства их объективации в жанре англоязычной сетевой кинокритической рецензии

Одной из основных задач настоящего исследования является выделение ведущих модальных категорий в каждой из жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинокритической рецензии. В соответствии с нашей гипотезой, специфика модуса – ведущие модальные смыслы и средства их объективации – во многом определяет *специфику категории автора* в каждом из выделенных нами жанровых форматов.

Идентификация модальных единиц осуществлялась нами в рамках настоящего исследования с учётом *параметра* прямой/косвенной оценки, обоснованность выделения которого продиктована разнообразием способов вербализации значений модального субъекта и предиката [Аверина, 2011]. Разноплановость модальных слов объясняется принадлежностью категории оценочности к ингерентным квалификативным компонентам внутренней структуры модуса [Кобрина, 2006: 92], в силу этого единицами выражения модальных значений могут выступать адвербиальные и адъективные лексемы, эксплицирующие общие и частные оценочные признаки.

В настоящем исследовании мы выделяем модели с эксплицитно и имплицитно выраженной фигурой субъекта (автора).

К моделям с *эксплицитно выраженной фигурой субъекта* мы относим в первую очередь конструкции типа (S(m)) + P(m)) с личными местоимениями в именительном и объектном падежах, а также атрибутивные словосочетания с притяжательными местоимениями в позиции определения:

1. Субъект (представленный местоимениями *I, we, you*) + глагольный модусный предикат — (S(m)) + P(m)) (например, *I think*);

2. Субъект (представленный местоимениями *I, we, you*) + составное именное сказуемое, где именная часть выражена прилагательным или причастием прошедшего времени (например, *I am convinced*);

3. Притяжательное местоимение (являющееся средством авторизации) + существительное, номинирующее эмоции, ментальные состояния и пр. (например, *In my opinion*).

К моделям с *имплицитно (косвенно) выраженной фигурой субъекта* относятся основные конструкции с ментальным модусом, деперсонализирующие автора как субъекта оценки:

1. Подлежащее + предикат + наречие-интенсификатор, маркирующее имплицитно выраженную авторскую оценку (например, *Melancholy song does indeed contain a sense of morning*);

2. Безличное местоимение *it* + глагольный модусный предикат (например, *It seems that*);

3. Подлежащее + глагольный модусный предикат, маркирующий имплицитно выраженную авторскую оценку (например, *This article argues*);

4. Неопределённо-личное местоимение *one* + глагольный модусный предикат (например, *One could easily posit that...*);

5. Подлежащее (выраженное указательным местоимением) + составное именное сказуемое, где именная часть выражена прилагательным, имплицитно маркирующим авторскую оценку (например, *This is especially true for science fiction films*).

Квантификации в дальнейшем исследовании подвергались модели с *эксплицитным субъектом* для всех модусных смыслов.

Конструкции с *имплицитно выраженным адресантом* наиболее полно охватывают значения категории *ментального модуса* и его типов, что позволяет производить их количественный подсчёт. Значения эмотивного, перцептивного и волитивного модуса, выраженные в корпусах кинокритических рецензий *имплицитно*, не поддаются полной квантификации, поскольку для их выражения существует большое количество разнообразных лексико-синтаксических средств (см. ниже). В соответствии с этим, мы производим *количественный подсчёт* контекстов, актуализирующих значения эмотивного, перцептивного и волитивного модусов, выделяя *модели с эксплицитно выраженным субъектом*, а также в модели с *эксплицитно выраженным реципиентом (адресантом)*.

I. Типы модусных категорий и средства их объективации в экспертной сетевой кинокритической рецензии.

Количественный подсчет позволил выявить 88 контекстов с *эксплицитно выраженным адресантом* в корпусе экспертных кинокритических рецензий. В рассматриваемом корпусе наблюдается доминирование ментального модуса (46), в то время как перцептивные (37 ед.), эмотивные (3 ед.) и волитивные (2 ед.) значения обладают меньшей релевантностью. Реализации данных модусных категорий на языковом уровне способствуют преимущественно модели с *имплицитно выраженной фигурой адресанта (субъекта)*.

Проведенное исследование, основанное на количественном подсчете контекстов, содержащих модели с *эксплицитно и имплицитно выраженным ментальным модусом* позволило выявить в корпусе экспертных сетевых кинокритических рецензий 155 контекстов, выражающих ментальные модусные значения, представленные модусами полагания, знания, сомнения и допущения.

В структуре ментального модуса наблюдается преобладание предикатов модуса полагания (81%), в то время как модусы сомнения/допущения (13%) и знания (6%) представлены в меньшей степени (см. Рис.6).

Ментальный модус служит средством связи суждения с авторской оценкой. Рассматриваемая модусная категория способна функционировать в качестве универсального типа модуса, который может быть предпослан практически любой пропозиции даже при наличествующем модусе [Арутюнова, 1988: 119]. Данный тип модуса, таким образом, можно сопоставить с авторизационным значением, выполняющим роль средства идентификации фигуры субъекта в структуре высказывания.



Рисунок 6. Распределение значений ментального модуса в корпусе экспертных кинокритических рецензий

Количественный подсчёт позволил выявить, что в корпусе экспертных кинокритических рецензий доминируют конструкции с имплицитно выраженным субъектом и ментальным модальным предикатом (109). Ср.: (80) *The in-between of the medial transfer could indeed be defined as lack or supplement, yet it brings the two of them together, each in their own rhythm.*

С целью определения степени частеречной вариативности модусных предикатов нами также была осуществлена разметка единиц, проведённая при помощи корпус-менеджера AntConc и программы TagAnt [Anthony, 2019]. Рассмотрение специфики частеречной принадлежности модусных предикатов было предпринято нами с намерением исследовать структурную организацию внутримодусных категорий и сформировать более чёткое представление о степени лексико-грамматического варьирования.

Использование программы TagAnt позволило присвоить каждой из единиц специфический индекс (JJ – прилагательные, VV – глаголы, RB – наречия), позволяющий эффективно идентифицировать её частеречную принадлежность. Как показали результаты, распространёнными средствами выражения значений ментального модуса *в контекстах с имплицитно выраженной фигурой субъекта* являются глаголы (60 единиц) и наречия (22 единицы).

К основным средствам реализации значений модуса полагания в моделях с имплицитно выраженным адресантом (92) относятся глаголы (*seem, to argue*), модальные глаголы, выражающие возможность (*can, may*), наречия-интенсификаторы (*perhaps, seemingly, certainly, surely, indeed*), демонстрирующие отношение субъекта к содержанию пропозиции, предполагающее различную степень категоричности: от неуверенного до уверенного предположения.

Ср.: (81) *In light of recent technological innovations in robotics, **it seems increasingly likely** that artificially intelligent devices will enter homes of the Global North on a mass scale in the foreseeable future.*

(82) ***Surely**, this is on display in *Her*, the financial system is not at stake and the society envisioned in the film **seems to fit** neatly into the framework.*

Так, использование предиката *seem* в структуре безличных предложений способствует внешней элиминации субъекта оценки из структуры высказывания, что придаёт субъективному суждению вид фактуальной информации. Тенденция к элиминации субъекта оценки, свойственная экспертным рецензиям, демонстрирует их близость к жанрам научного дискурса, для которых характерна институциональность и преобладание бессубъектных высказываний.

Дистинктивной чертой предикатов модуса полагания является процессуальность, эксплицирующая значение неоконченного акта рефлексии, приглашение потенциального собеседника к обмену мнениями и вступлению в дискуссию, что указывает на диалогический характер рассматриваемых

типов текстов. Так, в приведённых ниже примерах адресант использует модус полагания для экспликации субъективного мнения:

Ср.: (83) *This article argues that Kogonada embodies a neorealist filmmaking method and in doing so defies traditional boundaries on multiple levels, prioritizing marginality through a preoccupation with visual lingering.*

Одним из доминирующих признаков предикатов модуса полагания является способность вводить в структуру пропозиции гипотетическую возможность осуществления альтернативной ситуации.

Анализ конструкций с модусом полагания и *эксплицитно выраженным субъектом* (37 ед.) позволяет сделать вывод о преобладающей роли авторизующей единицы «I», указывающей на эгоцентризм как один из важных принципов смысло-речевой организации рассматриваемого корпуса текстов. Эксплицитное указание на себя как на субъекта речи, мысли и оценки, а также противопоставление своей точки зрения мнению возможных оппонентов является одной из ведущих черт экспертных кинорецензий (см. Таб. 10). Ср.:

(84) *I argue, first and foremost, that Kogonada finds inspiration in a neorealist filmmaking style.*

(85) *I would contend that Her, along with other examples in recent years, depicts the subjectivity of AI.*

(86) *Even though Barthes originally states that there are no idiorrhythmic couples, I would argue that the completely novel form of a relationship between a human and AI negates his initial objections and, as will hopefully become clear, makes the concept valuable to apply here.*

Эксплицитной реализации модуса полагания служат глагольные предикаты (*to consider, to contend, to believe, to see, to argue, to think* и др.). Следует отметить, что в данной группе модусный предикат «see» интерпретируется нами в соответствии с его переносным значением «полагать, считать».

Ср.: (87) *To pursue this angle, the film will be set against Roland Barthes' theory of idiorrhythmy, as it tries to imagine a form of togetherness that emphasizes the personal over the public and political, **which I see consistent** with many of the film's themes.*

We consider ...
We may be ...
I would contend ...
I contend ...
I believe ...
I see ...
I would argue ...
I argue ...
I argued ...
I have argued ...
I am arguing ...
I think ...
I suggest ...
I consider ...

Таблица 10. Конструкции «субъект-предикат» со значением модуса полагания (экспертные кинокритики)

Модус сомнения и допущения (17 ед.) наблюдается в высказываниях, выражающих скептическое отношение к содержанию пропозиции, что позволяет идентифицировать содержащуюся в ней информацию как неправдоподобную. Иными словами, автор рецензии склонен оценивать суждение как ложное. Рассматриваемая модусная категория реализуется преимущественно имплицитно, её выражению на языковом уровне способствует ряд различных средств: модальные глаголы (*can, may*), союзы (*while, although*), осложняющие структуру предложения вводным уступительным оборотом (Ср.: (88) *Although the “good mother” has always been presented as happy, critics of postfeminism point out that the traditional affective dimensions of motherhood have intensified in the contemporary moment*), риторические вопросы в сочетании с модальным глаголом *could* (Ср.: (89) *Could a new wave of AI in film exhibit instances of posthuman forms of living together?*), прилагательные (*ambiguous, (not) possible, impossible*).

В приведенном ниже примере прилагательное *impossible* выражает мнение автора, согласно которому даже революционная сила женского смеха,

служащего оружием в системе патриархального мира, не может избавить героинь фильмов Хичкока от губительных последствий Морального Закона, превращающего их в жертв.

Ср.: (90) *If we return to the films by Hitchcock, laughter itself is a revolutionary act. The violence (of mocking, strangulation, or death) is often the result of “unspoken” moral law. This law that exists but is not spoken smacks of melodrama, which imposes order and punishment in the post-sacred world. But despite female laughter’s revolutionary power outside of patriarchy, it is impossible to ignore the consequences in these films.*

В следующем контексте прилагательное *ambiguous* служит средством описания двойственности роли «постчеловека» и изменения его морального статуса, выражая мнение автора о фигуре постчеловека – личности, представляющей собой идеализированный синтез двух миров и часто подаваемой в утопических кинокартинах в качестве следующей ступени эволюции человечества: (91) *Even later, posthumans became ambiguous in terms of their status as moral creatures, like the Terminator played by Arnold Schwarzenegger in Terminator 2: Judgment Day or the Cylons in Battlestar Galactica.*

Одним из характерных признаков предикатов модуса сомнения и допущения является не противоречащая содержанию пропозиции способность вводить противоположную точку зрения.

Ср.: (92) *Barthes’ notion of idiorrhythmy, developed in his first seminar at the Collège de France in a series of “Novelistic Simulations of Some Everyday Spaces,” was only recently published (and translated) and while it has garnered some attention, still constitutes one of his lesser known works.* В рассматриваемом примере уступительный оборот с союзом *while* вводит в предложение определённое позитивное истинностное значение, реализуемое в признании конкретных обстоятельств ситуации (работа автора привлекла некоторое внимание публики), дальнейшее содержание ограничивает позитивный эффект данного утверждения посредством указания на

альтернативное развитие ситуации (книга является одной из наименее известных работ автора).

Введение в первичный коммуникативный фокус точки зрения говорящего, указывающей на возможность реализации предполагаемого сценария является преамбулой к дальнейшей качественной переоценке суждения, переориентации, частично нивелирующей первоначальное значение.

В ряде случаев реализации модуса сомнения и допущения в конструкциях с эксплицитно выраженным субъектом способствует прилагательное *unsure*, употребленное в предикативной позиции: (93) *We are momentarily **unsure** whether it is a freeze-frame or whether the characters are simply frozen to the spot.*

Модус знания реализуется в экспертных кинокритических отзывах главным образом в конструкциях с эксплицитно выраженным субъектом и глаголами *realize, see, know, pick up on the fact* (см. Таб. 11). Дистинктивной чертой данной категории является элиминация из структуры предикатов семы процессуальности и амбивалентности оценки, характеризующей единицы модуса полагания (*to believe, to think, to consider* и др.). Предикаты модуса знания выражают уже завершённый акт рефлексии. Ср.: (94) *Only we **know** that Somnath's "deep and abiding shame" stems from his crisis of manhood which he has finally learned to acknowledge.*

We know ...
I know ...
I knew ...
We pick up on the fact ...
We realize ...
We will see ...

Таблица 11. Конструкции «субъект-предикат» со значением модуса знания (экспертные кинокритические отзывы)

Нереализованными в корпусе экспертных кинокритических отзывов оказались значения модуса общей оценки (*good/bad*), что объясняется, на наш взгляд, коммуникативной установкой адресантов экспертной сетевой кинокритики

на предоставление детальной оценки содержания кинофильма, подразумевающей спецификацию оснований оценки.

Анализ предикатов ментального модуса позволяет обнаружить, что рассматриваемой категории рецензий свойственна высокая репрезентативность единиц модуса полагания (155), что указывает на высокую степень аргументативности дискурса, акцент на рефлексии субъекта, стремлении выразить отношение к диктумной пропозиции. Преобладание конструкций с имплицитно выраженным субъектом (109) над конструкциями с эксплицитно выраженным субъектом (46) свидетельствует о тенденции авторов к вуалированию, эвфемизации выносимой оценки.

Категория перцептивного модуса является одной из наиболее репрезентативных в экспертных сетевых кинокритиках наряду с ментальными модусными смыслами. В конструкциях с имплицитным субъектом реализации данной категории служат глаголы, наречия и прилагательные семантики визуального и общего чувственного восприятия (*to visualize, to see, to feel, to immerse, to take shape, visually, visibly, beautiful* и др.), что указывает на преобладание глагола как основного перцептивного предиката. Ср.: (95) *Such a stylistic borrowing is felt most keenly in a famous moment early in the film in which clever editing animates one of Van Gogh's elderly peasant figures.*

Лексемы визуальной семантики являются наиболее репрезентативным средством реализации перцептивных модусных смыслов, что объясняется важностью зрительного канала как примарного способа фиксации явлений окружающей действительности и ориентированностью кинодискурса на визуальный тип восприятия. Ср.: (96) *Just when the song slows down again after a crescendo, we see Theo in medium long, watching a dancer whose "body [is] twisting and contorting like a strand of DNA" [44] in shot/reverse shot, visibly moved.*

В конструкциях с эксплицитно выраженным субъектом (37 контекстов) перцептивные модусные смыслы наиболее часто реализуются глаголами

визуальной и аудиальной перцепции, а также глаголами общего чувственного восприятия (*to hear, to see, to witness, to watch, to get a sense, to observe* и др.).

I will show ...
We will see ...
We (always) see ...
We hear ...
We (do) observe ...
We get a sense ...
We don't hear ...
We watch ...

Таблица 12. Конструкции «субъект-предикат» со значением перцептивного модуса (экспертные кинокритики)

Преобладание *we* со значением инклюзивности в конструкциях с эксплицитно выраженным субъектом свидетельствует о тенденции к слиянию фигуры адресанта и адресата в единого субъекта перцепции, фиксирующего происходящее на экране, а также о стремлении солидаризироваться с потенциальным адресатом. Ср.: (97) *Although we do not see the actual transaction, we hear Somnath offering the watch over a shot of the pawnbroker's wall which is covered with a jumble of pin-ups and film posters featuring women.* Солидаризация с реципиентом способствует усилению суггестивного воздействия текста и повышению уровня иммерсивности авторского нарратива.

Реализации перцептивных модусных значений служат также контексты с эксплицитным указанием на фигуру адресата-экспериенцера – пассивного субъекта познания, на чьё умонастроение оказывается воздействие: (98) *Viewers hear, near verbatim, the very language that the tour guides—the city's official urban mythologists, story keepers, and applied historians—who lead design pilgrims and architecture buffs around the city, offering commentary on buildings designed by Saarinen, Peis, Venturis, Meiers, or Fletchers.*

Волитивный модус представлен в экспертных кинокритиках модусами *волеизъявления* и *долженствования*. Модус необходимости и *долженствования* реализует деонтическое значение необходимости

(принудительности) в текстах, актуализируемое в семантике глаголов (*to demand, ought to, should* и др.), наречий (*necessarilly*), прилагательных (*necessary, essential* и пр.). Основным средством выражения рассматриваемой категории являются глагольные предикаты, передающие значение принудительности, необходимости: (99) *The other piece of historical context necessary for understanding The Tree of Life is the development of American spirituality in the early Cold War era.*

Выражению модальности долженствования в моделях с эксплицитно выраженным субъектом служит глагол *must*: (100) *However, in order to strengthen this analysis, we must contextualize both films within the post-war art-documentary boom in which they were made.* Модальные значения волеизъявления реализуются также глаголом *want*, передающим намерение адресанта: (101) *First, I want to situate these cinematic mothers within the framework of postfeminism and what Tisha Dejmanee calls postfeminism's "turn to interiority."* В целом экспертные кинокритические рецензии характеризуются низкой репрезентативностью категории воликативного модуса.

Категория эмотивного модуса обладает высокой репрезентативностью в текстах данной жанровой разновидности кинокритических рецензий, реализуясь как в имплицитных, так и в эксплицитных контекстах. Выражению эмотивных смыслов в моделях с имплицитно выраженным субъектом служат оценочные прилагательные (*disturbing, unsettling, irritating, hopefully* и пр.), передающие эмоциональную оценку содержания кинофильма: (102) *In both cases, what is disturbing is their construction of women often in sexist and degrading terms. This stems not merely from their legacy as men in a patriarchal culture but from an inherent powerlessness based in their failure to act on the promptings of their desires.* Так, в рассматриваемом примере автор негативно оценивает конструирование персонажами фильма женских образов в уничижительных и дискриминационных выражениях, подчёркивая тем самым тревожность подобной тенденции.

Эксплицитной реализации эмотивного модуса служат адъективные предикаты (*to be impressed, to be surprised, to be bewildered* и др.). Так, в приводимом ниже контексте автор сообщает об опыте, полученном при посещении центра города и имеющем отношение к содержанию рецензируемого кинофильма.

Ср.: (103) Walking around on foot I was duly impressed and bewildered by the concentration of rectilinear, modern, avant garde, and glass-façade buildings I had spied in a matter of mere blocks.

Низкая репрезентативность средств объективации категории эмотивного модуса в конструкциях с эксплицитно выраженным субъектом свидетельствует о тенденции авторов к рационализации производимой оценки, склонности акцентировать внимание на выражении объективного профессионального мнения о кинофильме.

Наиболее распространёнными типами модусных категорий в экспертных кинокритических рецензиях являются ментальный и перцептивный модусы. Преобладание ментальных предикатов (155) объясняется аналитической направленностью рецензии, в рамках которой адресант ставит целью выразить свое профессиональное мнение о кинофильме. Важно отметить при этом, что ментальные модусные смыслы чаще выражаются конструкциями с имплицитно выраженным адресантом (109), чем моделями с эксплицитным субъектом (46). Доминирующим типом ментального модуса является модус полагания, актуализируемый главным образом высказываниями с имплицитно выраженным адресантом (92), что указывает на сниженную степень проявления личной позиции автора. Данная тенденция обусловлена близостью рассматриваемой жанровой разновидности кинокритических рецензий научному дискурсу.

II. Типы модусных категорий и средства их объективации в медийной сетевой кинокритике.

Квантитативный анализ конструкций с *эксплицитно выраженной фигурой адресанта* показал, что в данном жанровом формате преобладают

эксплицитные модели, актуализирующие значения перцептивного модуса (68 ед.), в то время как эмотивные (15 ед.), ментальные (15 ед.) и волитивные (9 ед.) модусные смыслы реализуются высказываниями с эксплицитным субъектом значительно реже и выражаются преимущественно имплицитно.

Отдельно нами рассматривались контексты с модусными значениями, актуализирующими фигуру реципиента (42 контекста). Данный тип конструкций выражает преимущественно значения перцептивного (22 ед.), волитивного (9 ед.) и ментального (8 ед.) модусов (см. Рис.7):

(104) *You know that feeling when you're watching a particular scene in a movie, and everything just clicks?*

(105) *Pixar has always had a real aptitude for montages that leave you feeling as though you've been wrung out and tossed into the kitchen sink.*



Рисунок 7. Распределение модусных значений, выражаемых конструкциями с эксплицитным реципиентом, в корпусе медийных кинокритик

Проведенный подсчет конструкций с эксплицитно и имплицитно выраженной фигурой адресанта, выражающих значения ментального модуса (273 ед.), показал преобладание категорий модуса общей оценки (183 ед.) и модуса полагания (78 ед.) в их составе, а также низкую репрезентативность модуса сомнения и допущения (7 ед.) и модуса незнания (5 ед.). См. Рис. 8.



Рисунок 8. Распределение значений ментального модуса в корпусе медийных кинорецензий

Значения **модуса общей оценки** реализуются в медийных кинорецензиях преимущественно конструкциями с имплицитно выраженным субъектом и выражаются в семантике общеоценочных прилагательных и наречий (*wonderful, perfect, brilliant, okay, remarkable, perfectly, brilliantly, wonderfully*), что позволяет субъекту дискурса производить оценку объекта без указания оснований оценки. Ср.: (106) *Lee has put together a series of perfectly paced emotional climaxes, leading to a beautifully prepared ending at a monastery aerie.*

Модус полагания реализуется в текстах данного жанрового формата также преимущественно высказываниями с имплицитным субъектом. Имплицитной реализации модуса полагания способствуют наречия, передающие значения предположения различной степени категоричности (*likely, perhaps, seemingly, maybe, arguably, possibly, indeed, surely* и др.), глаголы (*may, might, can, could, seem* и пр.) и прилагательные (*possible, right u* пр.). Наиболее частотным средством актуализации значений полагания в моделях с имплицитным адресантом являются глагольные предикаты (35 ед.), позволяющие вводить в структуру пропозиции значения рефлексии субъекта.

Ср.: (107) *Together, they peer over the edge, titillated by the oblivion that seems to be the only escape from the frustration that defines their lives.*

В высказываниях с *эксплицитно выраженным адресантом* модус полагания (9 ед.) чаще выражается глагольными предикатами *think, believe, see, mean, suspect* (см. Таб.13). Ср.: (108) *«Roma» casts a spell and re-creates a specific time, place and collection of personal memories in ways that will connect, I suspect, with millions.*

I suspect ...
I believe ...
I think ...
I've been thinking ...
We believe ...

Таблица 13. Конструкции «*субъект-предикат*» со значением модуса полагания (медийные кинокритики)

Реализации рассматриваемой категории в контекстах с актуализированным адресантом способствует глагол *to think*. Ср.: (109) *Great, you think; «Roma» casts a spell and re-creates a specific time, place and collection of personal memories in ways that will connect, I suspect, with millions.*

Модус сомнения и допущения (7 ед.) принадлежит к специфической категории предикатов эпистемической модальности. Данный тип модуса реализует отрицательную оценку, производимую адресантом над содержанием пропозиции, что предполагает высокую степень категоричности. В текстах медийных рецензий данные модусные смыслы реализуются преимущественно при помощи наречия *hardly*, глагол *doubt*, модальные глагольный предикат *can (not)*, местоимение *few*. Ср.: (110) *It was an intriguing idea that fast vanished down a rabbit's hole of deeply embedded corruption — and judging from the oil-and-water incompatibility of surviving participants decades later, one doubts any such venture attempted today would turn out much differently.*

Выражению модуса сомнения и допущения в моделях с *эксплицитно выраженным адресантом* служат глаголы *think* и *see* в отрицательных конструкциях. Ср.:

(111) *I don't think I can recommend checking Divine Love out especially if you're on the far side of being religious or the polar opposite. I enjoyed it despite*

its flaws, but I feel like it's going to either annoy or offend most who wind up seeing it.

(112) I don't see it appealing to a broad audience.

Спектр средств эксплицитной реализации модуса незнания (4 ед.) охватывает отрицательные конструкции с глаголом *know*. Ср.: *(113) Many people will see this film as a portrayal of real issues facing people – not silly old Brexit, which only worries people in the London bubble. Does the director himself feel like this? I don't know.*

Анализ предикатов ментального модуса в медийных кинокритических рецензиях позволяет заключить, что авторы данных рецензий чаще прибегают к актуализации модуса общей оценки в конструкциях с имплицитно выраженным субъектом, что позволяет минимизировать степень выраженности фигуры автора при вынесении суждения о фильме и избегать уточнений оснований оценки.

Одним из релевантных типов модусных категорий в корпусе медийных сетевых кинокритических рецензий является **перцептивный модус**. Выражению данной модусной категории в контекстах с имплицитно выраженной фигурой субъекта служат глаголы (*to feel* (в значении «чувствовать»), *to portray*, *to watch*, *to hear*, *to look back* и др.), прилагательные (*beautiful*, *pleasurable*, *quiet*, *wall-punching*, *voices-raised*, *palpable* и др.), существительные (*beauty*, *feel*, *sense*, *feeling*, *splashes of red and vivid green*) и наречия (*beautifully*, *quietly*) перцептивной семантики. В числе предикатов отмечается преобладание единиц визуальной семантики и семантики общего чувственного восприятия, где последние выступают в качестве универсального способа передачи общих перцептивных впечатлений, испытываемых субъектом при просмотре фильма. Ср.: *(114) He served as his own cinematographer, and the filmmaking is made of deep, stately long-shots and camera pans rather than hectically-cut "realism" — the movie has the feel of an epic tableau that at times enters the surreal through the back door of the hyperreal.*

Квантитативный анализ модальных перцептивных конструкций с эксплицитно выраженным адресантом позволил определить частотность реализованной в системе корпуса медийных кинорецензий схемы «субъект-предикат» (68 контекстов, см. таб.14).

We see ...
We've seen ...
We saw ...
We have glimpsed in ...
We hear ...
We listen to ...
We feel like ...
We witness ...
We look ...
We are watching ...
I screened ...

Таблица 14. Конструкции «субъект-предикат» со значением перцептивного модуса (медийные кинорецензии)

Отличительным признаком текстов *медийных сетевых кинорецензий* является высокая степень солидаризации адресанта с адресатом текста благодаря использованию местоимения *we* в инклюзивном значении.

Ср.: (115) *“Roma” glides from momentous incident to incident. Huge events are shown to us by way of peculiar small details.* Преобладание в числе эксплицитных модусных конструкций моделей с местоимением *we* со значением инклюзивности свидетельствует о тенденции к объединению субъектов перцепции и децентрализации главного дискурсопорождающего субъекта – автора, что объясняется тем, что данный жанровый формат рецензии является прототипичным для системы жанров публицистического дискурса, основной задачей которого является актуализация дискурсивных стратегий и тактик, влияющих на формирование мнения аудитории. Предикаты перцептивного модуса способствуют усилению инклюзивной семантики местоимения, имитируя просмотр кинокартины в настоящем времени, что не нарушает целостности восприятия адресата. Ср.: (116) *We hear the gut-wrenching details of her accusation.*

Перцептивный модус также является доминирующей категорией в контекстах с актуализированной фигурой реципиента (22 ед.). Реализация

значений перцептивной модальности способствует иммерсивной интеграции реципиента высказывания, позволяя автору манипулировать его восприятием и, соответственно, оказывать на него суггестивное воздействие. Ср.: (117) *You'll feel like the stage has somehow been lifted from its moorings.*

Ведущим средством актуализации перцептивных модусных смыслов в корпусе медийных кинокритических рецензий являются глагольные предикаты, что говорит о тенденции к передаче перцептивных впечатлений в форме процесса или события. Введение перцептивных значений в предикативную структуру высказывания имитирует просмотр кинофильма в реальном времени, повышая иммерсивность текста. Ср.: (118) *And in the reflection of the water we see a distant plane crossing the sky above the courtyard.*

Выбор **эмотивных модусных значений** повышает экспрессивный потенциал и смысловую содержательность текстов медийных кинокритических рецензий, раскрывая перед реципиентом специфику психоэмоциональной структуры нарратива, воздействующей на воображение и восприятие зрителя.

В моделях с имплицитно выраженным субъектом эмотивный модус выражается в семантике эмоционально-оценочных прилагательных (*devastating, astonishing, heartbreaking, exciting, charming, heartwarming* и др.), существительных (ср.: *great joy, frail melancholy, terrible sadness* и др.) и наречий (*achingly, chillingly, painfully, regrettably, fearfully*).

Ср.: (119) *Pixar has always had a real aptitude for montages that leave you feeling as though you've been wrung out and tossed into the kitchen sink, the most obvious example being that flashback sequence in "Up"; "Soul" perhaps includes the tear-jerking-iest of the lot of them in the form of a terse montage recalling Joe's most vivid memories.* Так, в рассматриваемом примере автор использует эмотивно-оценочный окказионализм, передающий значения эмоциональной оценки содержания фильма.

В числе оценочных единиц корпуса медийных рецензий высока доля двухкомпонентных имён прилагательных, интенсифицирующих эмотивные значения (*heartbreaking, jaw-dropping, heart-stopping, headspinning,*

heartwarming, gut-wrenching, anxiety-amplifying, anxiety-cranking и др.): (120) *The I, Daniel Blake director raises his game yet further with this **gut-wrenching** tale of a delivery worker.*

Контексты с эксплицитно выраженным адресантом (15 ед.) включают преимущественно глагольные предикаты с положительной эмотивной семантикой (исключение из которых составляют *cringe* и *worry*): *to be worried, to be glad, to enjoy*.

Ср.: (121) *One of the best compliments I could give Palm Springs was, even with bleak news, **I was glad** I went.*

В конструкциях с актуализированным адресатом (реципиентом) эмотивные значения реализуются преимущественно глагольными предикатами положительной семантики в будущем времени, что объясняется пресуппозиционной установкой адресанта на положительную эмоциональную реакцию читателя. Ср.: (122) *“Soul,” **you’ll be glad to know**, is a mesmerizing return to form.*

Волитивный модус реализуется в медийных сетевых кинокритиках в меньшем количестве контекстов, чем рассмотренные выше модусные категории. Актуализация волитивного модуса осуществляется в рамках двух субкатегорий: модуса необходимости и долженствования и модуса желания.

Выражению значений модусного смысла необходимости и долженствования способствуют единицы деонтической семантики: модальные глаголы (*should, need, must, have to* и др.), отглагольные существительные (*need, necessity*), наречия (*necessary* и др.).

Ср.: (123) *It is **necessary** to list these influences only to point out that Costa’s films, while sometimes impenetrable in terms of narrative and audience identification, have always had obvious heroes.*

(124) *The Film That You Might Not Hear About but **Have to See**.*

Актуализации значений модуса долженствования (необходимости) в моделях с эксплицитным адресантом (3 ед.) способствуют глаголы *must* и *need*. Ср.: (125) *This is exactly what **we needed** in the current moment: A reminder*

of the joys of life's minutiae, of warm cuddles with our moms, and the rush of lofty conversations with friends.

Эксплицитной реализации модуса желания (6 ед.) служат конструкции с глаголами *want* и *desire*. Ср.: (125) *We want him to grow out of that bad haircut, overcome his siege of acne, emerge intact from the heartbreak of first love.*

Анализ модусных предикатов корпуса медийных кинокритик позволяет сделать вывод, что в текстах данного жанрового формата в числе моделей с эксплицитно выраженным адресатом доминируют значения перцептивного модуса (68). В данных контекстах отмечается преобладание единиц визуальной семантики и семантики общего чувственного восприятия. Подобная тенденция отличает медийные сетевые рецензии от экспертных рецензий, где преобладают ментальные модусные предикаты. Ведущий характер перцептивных значений в медийных кинокритиках объясняется стремлением авторов повысить иммерсивность текста посредством воссоздания атмосферы просмотра кинофильма в режиме реального времени, тем самым оказывая суггестивное воздействие на адресата. Подобная тенденция является результатом сближения рассматриваемого жанрового формата рецензии с рекламным жанром.

В числе ментальных предикатов доминирует категория общей оценки (183), выражаемая преимущественно моделями с имплицитно актуализованным адресантом, что указывает на тенденцию авторов не специфицировать основания оценочных суждений.

Количество контекстов с эксплицитно выраженной фигурой адресата (42), выражающих перцептивные модусные смыслы, указывает на диалогичность, присущую медийным сетевым кинокритикам, тенденции к активному вовлечению читателя в процесс просмотра фильма. Отличительной особенностью эмотивных предикатов в медийных кинокритиках является преобладание двухкомпонентных оценочных эпитетов, маркирующих эмоциональную реакцию адресанта на происходящие в фильме события (*jaw-dropping, shiver-inducing*).

III. Типы модусных категорий и средства их объективации в пользовательской сетевой кинорецензии.

Количественный подсчет контекстов с *эксплицитно выраженной фигурой адресанта* в корпусе пользовательских отзывов показал, что в их числе доминируют значения ментального модуса (31 ед.), меньшей репрезентативностью обладают значения перцептивного (16 ед.) и эмотивного (15 ед.) модусов.

Анализ высказываний с *эксплицитно выраженным реципиентом* показал, что в них реализуется главным образом *перцептивный* (6 ед., ср.: *you see, you notice* и др.) и *ментальный* (3 ед., ср.: *you think, you know, you never know*) модусы. Ср.:

(111) *I also believe that the 977 positive reviews on here are actual bots, click on the names and **you** notice they only reviewed this movie.*

(112) ***You** never know what **you'll** get with spike lee, it could be a masterpiece like "Blackkklansman" or a dumpster like "Old Boy".*

Проведенное исследование, основанное на количественном подсчете контекстов, содержащих модели с *эксплицитно и имплицитно выраженным ментальным модусом* позволило выявить в корпусе пользовательских сетевых кинорецензий 56 контекстов, выражающих ментальные модусные значения, представленные модусами полагания, знания, сомнения и допущения (См. Рис.9).



Рисунок 9. Распределение значений ментального модуса в корпусе медийных кинорецензий

Ведущей категорией **ментального модуса** в любительских отзывах о кино является модус полагания (39 ед.). Реализации модуса полагания в конструкциях с имплицитно выраженной фигурой адресанта (21) служат наречия (*maybe, seemingly, apparently, perhaps, probably*), глагол полагания (*seem*), модальные глаголы (*can/could*).

Ср.: (113) *You probably won't like the movie. **Could have been** a few minutes shorter.*

(114) *This one doesn't seem to give it enough... impact. **It could be** the black and white scheme it went for, **it could be** something else.*

Сопоставление с корпусом экспертных и медийных рецензий позволяет сделать вывод, что доминирующей интенцией авторов любительских отзывов является не поддержание дискуссии и отстаивание своей позиции, характерной для научной коммуникации. Авторы пользовательских отзывов склонны акцентировать внимание на выражении личного мнения и оценке таких характеристик фильма, как актёрская игра, качество саундтрека и логичность сюжетной линии.

Реализации модуса полагания в конструкциях с эксплицитно выраженным адресантом (18) способствуют глаголы *think, suppose, believe, be sure, find, mean* (см. Таб.15).

I think ...
I thought ...
I believe ...
I guess ...
I suppose ...
I am sure ...
In my view ...
My opinion ...
I have found ...
I mean ...

Таблица 15. Конструкции «субъект-предикат» со значением модуса полагания (пользовательские отзывы)

Выражению модуса сомнения и допущения в конструкциях с имплицитно выраженной фигурой адресанта (4 ед.) способствуют единицы

unable, impossible, not necessarily. Ср.: (115) *It's impossible not to love Andy Samberg*.

В конструкциях с эксплицитно выраженным адресантом (4) модус сомнения и допущения выражается в семантике лексем *to believe* и *to think* в функции отрицания, эксплицирующей сомнение и неуверенность. Ср.:

(116) *I do not believe that the ending is in any way plausible*

(117) *I don't think that it was intentional*.

Реализации модуса знания в конструкциях с эксплицитно выраженным субъектом (4) способствуют глаголы *to learn, to see, to be familiar with* (см. Таб. 16).

I can see ...
I learned ...
We are familiar with ...
We (both, all) know ...

Таблица 16. Конструкции «субъект-предикат» со значением модуса знания (пользовательские отзывы)

Актуализации модуса незнания (5 ед.) в дискурсе пользовательских отзывов служат преимущественно глагольные предикаты с эксплицитно выраженной фигурой адресанта, указывающие на невозможность автора составить мнение по обсуждаемой теме (см. Таб.17).

I have (had) no idea ...
I can not see ...
I do not know ...
I fail to see ...

Таблица 17. Конструкции «субъект-предикат» со значением модуса незнания (пользовательские отзывы)

Эксплицитному выражению фигуры адресанта в контекстах с предикатами модуса желания и волеизъявления способствует глагольный предикат *to want*, маркирующий интенцию адресата. Ср.: (119) *It has everything I'd want in a movie*.

К основным языковым средствам реализации значений **ЭМОТИВНОГО МОДУСА** относятся прилагательные в предикативной и атрибутивной позициях, а также (реже) наречия и глаголы.

Ср.: (120) *And it's that what comes next is nothing more than an empty effort to try to show that this story is more than it really is and more than anything, it's **irritating** with its **annoying** edgy humor that's telling you that this is story is for "adults" but all their adults behave like people unable to leave behind their adolescence.*

(121) *It is so **disheartening** to have to sit with the experience of these Black women who've been abused.*

(122) Ср.: **Boring** movie wouldn't recommend.

(123) **Painfully** slow-paced, **Needlessly** long (clocks in a little over 2 and a half hours long) and features too many sub-plots that don't necessarily work well together nor get the full resolution they deserve.

Значительное количество эмотивных прилагательных в пользовательских отзывах передают негативные оценочные смыслы (*cringe-inducing, gruesome, boring, disgusting, infuriating, terrifying, tedious, confusing, frustrating, heartbreaking, annoying, disappointing* и пр.), что свидетельствует о критическом восприятии пользователями сайтов содержания кинофильмов, а также говорит о важности стратегии дискредитации в данной жанровой разновидности кинорецензий.

Ср.: (124) **Cringe-inducing** moments that include horrible cgi², **terrible** story elements, and **unbelievable** action sequences that make the first movie look perfect by comparison. Так, прилагательное-неологизм *cringe-inducing* передаёт недовольство автора низким качеством фильма, в том числе, актёрской игрой и элементами сюжета.

В конструкциях с эксплицитно выраженной фигурой адресанта (14) эмотивные модусные смыслы представлены семантикой глагольных предикатов *to enjoy, to be shocked, to be appalled, to be bored, to love, to admire, to like* в структурах с выраженной фигурой субъекта эмоциональной оценки. (См. Таб. 18).

² CGI – Computer-generated imagery.

I am shocked ...
I was appalled ...
I enjoyed ...
I was bored ...
I am not disappointed ...
I like (liked)...
I loved (love) it ...
My fascination ...
I have admired ...
We didn't enjoy ...

Таблица 18. Конструкции «субъект-предикат» со значением эмотивного модуса (пользовательские отзывы)

Значения **перцептивного модуса** выражены преимущественно в семантике лексем визуальной перцепции (*to watch, to see, to show, to appear, to look like, beautiful* и пр.) общего чувственного восприятия (*to feel, feel like, feeling*) и аудиальной семантики (*to hear, loud*).

Ведущим средством выражения перцептивных модусных смыслов являются глаголы.

Ср.: (125) *This documentary really succeeds in portraying these young kids and how divided the USA really is. Their election felt so real. Some parts of this felt like the USA is beyond repair, and 2 minutes later you see kids that speak with so much passion about issues who real politicians try to ignore.*

В контекстах с эксплицитно выраженным субъектом (16 ед.) перцептивные модусные смыслы выражаются глаголами *to see, to watch, to hear* и пр. (см. Таб.19).

I will watch ...
I've seen ...
I don't watch ...
I have watched ...
We're seeing ...
I saw ...

Таблица 19. Конструкции «субъект-предикат» со значением перцептивного модуса (пользовательские отзывы)

Реализации значений перцептивного модуса в контекстах с эксплицитным адресатом служат в первую очередь глагольные предикаты визуальной семантики:

(126) *I also believe that the 977 positive reviews on here are actual bots, click on the names and **you notice** they only reviewed this movie.*

(127) *By the time **you've seen** it for the 60th time it stops being entertaining.*

(128) *2 minutes later **you see** kids that speak with so much passion.*

Доминирование предикатов визуальной семантики в сочетании с местоимением **you**, используемого в обобщенно-личном значении («ты и я») повышает интерактивность, иммерсивность и, в конечном итоге, персуазивность текста.

Сопоставительный анализ модусных значений корпуса экспертных, медийных и пользовательских кинокритических рецензий позволяет сделать следующие выводы:

- В *экспертных сетевых кинокритических рецензиях* доминируют значения **ментального модуса**, актуализируемые в конструкциях с имплицитно выраженным субъектом. Доминирующим типом ментального модуса является модус полагания, который выражается преимущественно конструкциями с имплицитно актуализированным адресантом, что является чертой сближающей данную жанровую разновидность кинокритических рецензий с искусствоведческой научной статьей. Отмечается отсутствие эксплицитных средств маркирования адресата, за исключением личных местоимений инклюзивной семантики *we*, что указывает на тенденцию авторов избегать прямого обращения к реципиенту и более низкую в сравнении с другими жанровыми форматами рецензий степень диалогичности дискурса.

- В *медийных кинокритических рецензиях* в контекстах с эксплицитно выраженной фигурой автора доминируют значения **перцептивного модуса**. Актуализации автора в данных конструкциях служат глагольные предикаты, способствующие непосредственному введению перцептивных значений в предикативную структуру высказывания и сосредоточению внимания реципиента на сенсорном содержании пропозиции, усиливаемому использованием личного местоимения инклюзивной семантики *we*, которое реализует стремление автора солидаризироваться с потенциальной

аудиторией. Доминирование перцептивных значений в контекстах с *эксплицитно выраженной фигурой автора* говорит о стремлении авторов повысить иммерсивность текстов путём имитации просмотра фильма в режиме реального времени, что объясняется близостью данного жанрового формата кинорецензии рекламному дискурсу. В сфере ментальных модусных смыслов отмечается преобладание модуса полагания и модуса общей оценки, выражаемого преимущественно имплицитно, что указывает на сознательный отказ авторов от спецификации оценки, стремление «размыть» ее основание. Значительно более высокое в сопоставлении с экспертными кинорецензиями количество контекстов с *эксплицитно выраженной фигурой реципиента* указывает на высокую диалогичность, присущую медийным сетевым кинорецензиям, активному вовлечению читателя в процесс обсуждения и анализа фильма.

- Проведённый анализ позволил сделать вывод о том, что ведущей модусной категорией в *пользовательских сетевых отзывах о кино* является ментальный модус, наиболее часто реализуемый в семантике глагольных предикатов модуса полагания в конструкциях с имплицитным субъектом. Преобладающей модусной категорией в контекстах с *эксплицитно выраженной фигурой адресата* также является перцептивный модус, реализации последнего служат глаголы перцептивной семантики. В контекстах с *эксплицитно выраженной фигурой реципиента* также доминируют перцептивные модусные смыслы. В конструкциях с *имплицитно выраженной фигурой адресанта* преобладает категория эмотивного модуса, выражению которой способствуют прилагательные, наречия и глаголы отрицательной оценки, эксплицирующие негативные субъективные эмоциональные переживания адресанта, что свидетельствует об установке на критический анализ кинофильма.

Анализ степени репрезентации фигуры реципиента позволяет заключить, что авторы пользовательских отзывов в меньшей степени

склонны прямо обращаться к потенциальному читателю в сопоставлении с авторами медийных кинорецензий.

2.5. Специфика реализации оценки в жанровых разновидностях англоязычной сетевой кинорецензии

Основной характеристикой *рецензии* как жанра является её принадлежность к сфере оценочного дискурса [Шильникова, 2017: 66]. По мнению Т.И. Синдеевой, в основу структурного ядра рецензии входят четыре коммуникативные стратегии: информирование, оценка, обоснование оценки и оказание требуемого суггестивного воздействия на читателя [Синдеева, 1984: 7], однако именно оценка выступает первичной коммуникативной интенцией рецензента, позволяя ему интерпретировать произведение с критической позиции стороннего наблюдателя. Описание средств реализации оценочных значений в сетевых кинорецензиях предполагает анализ *аспектов объекта оценки*, соотносимых с конкретными *типами оценок*. *Основания оценок*, составляющие неотъемлемый элемент оценочной модели, дифференцируются в зависимости от того, какие именно признаки актуализируются в акте оценивания (например, при актуализации значения нормативных оценок субъект оценки учитывает признак соответствия или несоответствия объекта конкретным стандартам или нормам), что позволяет определять *общий* или *частный* характер оценки. Общеоценочные единицы служат реализации общей, неконкретизированной оценки (*wonderful, great, good, bad*), основывающейся на дифференциации «хорошо/плохо», в то время как частнооценочные единицы предполагают оценивание специфического признака (удобство, внешний вид, этика, комфорт, эмоции, интеллект и т.д.). Частная оценка включает следующие типы: 1) сенсорные оценки, отражающие чувственно-перцептивный опыт субъекта; 2) психологические оценки, состоящие из интеллектуально- и эмоционально-психологических типов, где первые используются для экспликации мнения субъекта, а вторые служат для отражения его эмоционального отклика; 3) сублимированные

оценки, состоящие из эстетических и этических типов; 4) рационалистические оценки, включающие утилитарные (используемые для передачи таких характеристик предметов, как удобство, комфорт, польза), нормативные (отражающие соответствие или несоответствие установленным нормам) и телеологические (эксплицирующие значения эффективности или неэффективности объекта) [Арутюнова, 1988: 75].

С использованием интерпретативного метода, методов контекстуального анализа и количественного подсчета нами были выявлены основные аспекты объекта оценки и ведущие типы оценки в каждой жанровой разновидности англоязычной сетевой кинорецензии. Опираясь на положение, что оценочные смыслы передаются в тексте в первую очередь словами признаковой семантики, эксплицирующими *качества* оцениваемого предмета [Вольф, 2002: 29; Кукля, Соловьёва, 2017: 64], мы исследовали способы реализации оценки в рассматриваемых жанровых форматах сетевой кинорецензии *на основе анализа контекстов, содержащих оценочные прилагательные и наречия*. Оценка выражается в тестах кинорецензий целым рядом других лингвостилистических средств, однако, в соответствии с утверждением о том, что основным средством ее экспликации являются прилагательные слова, мы полагаем, что их квантификация с последующей интерпретацией контекстов их употребления позволит сделать выводы об основных тенденциях в выражении оценочных смыслов в исследуемых жанровых форматах рецензии.

В результате анализа корпуса текстов экспертных кинорецензий на основе подсчета оценочных прилагательных и наречий было установлено, что к ведущим аспектам объекта оценки в данном жанровом формате относятся: 1) выразительность средств режиссуры (159 контекстов, 68%), что подразумевает оценку режиссёрской работы; 2) способность режиссёра раскрывать конфликтные социальные темы (45 контекстов, 19%), что позволяет авторам осуществлять анализ проблем, лежащих в основе сюжета; 3) использование инновационных подходов к режиссуре (30 контекстов,

13%), что подразумевает оценку степени новизны используемых режиссёром средств визуализации (См. Рис.10).



Рисунок 10. Распределение аспектов объекта оценки в корпусе экспертных кинокритических отзывов

В корпусе экспертных кинокритических отзывов было выявлено 234 оценочных прилагательных и наречий. Ведущими в экспертных сетевых кинокритических отзывах являются интеллектуальная (36%, 85 ед.), нормативная (24%, 56 ед.), эмоциональная (19%, 45 ед.) и эстетическая (10%, 24 ед.) типы оценки. К менее репрезентативным типам принадлежат общие (6%, 13 ед.), телеологические (3%, 6 ед.) и этические (2%, 5 ед.) оценочные значения.

Единицы **интеллектуальной оценки** характеризуют объект оценки в отношении аспектов «выразительность средств режиссуры», «использование инновационных подходов к режиссуре», номинируя оценочные признаки, связанные со сферой интеллектуально-когнитивного восприятия (*conflicting, interesting, complex, contradictory, critically, nuanced, profound, consequential, paradoxical, unsubtly, unique, imaginative, pivotal, relevant, provocative, weighty, uniquely, compelling* и пр.).

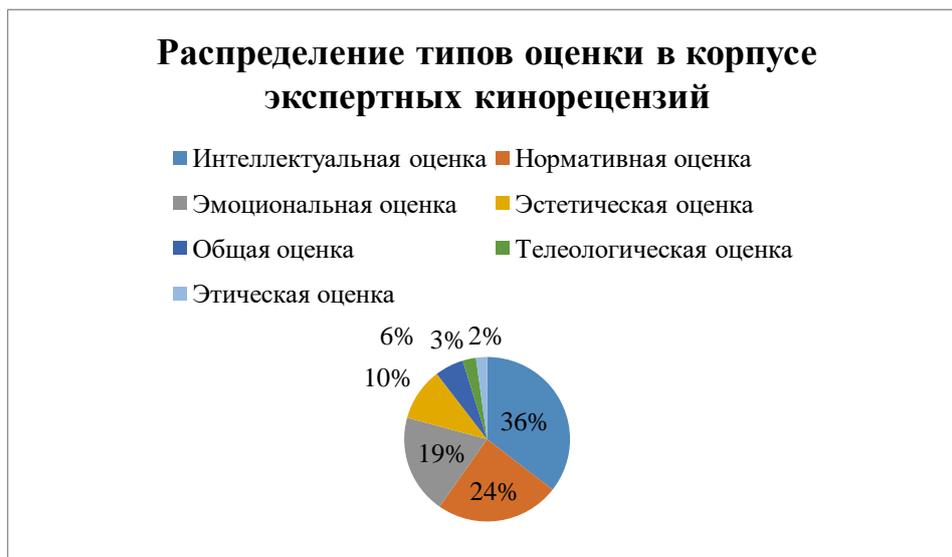


Рисунок 11. Распределение типов оценки в корпусе экспертных кинокритических рецензий

Ср.: (129) «*Her*» opens up a **complex** nexus that culminates in a brief *idiorrhythmic* period of the couple. With the help of two highly **interesting** comments on medium specificity, first the usage of a black screen and other decidedly affective images; second, the metaphor of a song as a photograph, the film also positions its own medium in regard to the posthuman.

Объектом оценки в данном случае могут становиться также отдельные элементы фильма, например, качество монтирования кадров. Ср.: (130) *Such a stylistic borrowing is felt most keenly in a famous moment early in the film in which clever editing animates one of Van Gogh's elderly peasant figures.*

Значения интеллектуальной оценки также используются для репрезентации оценочного аспекта «способность режиссёра раскрывать конфликтные социальные темы» (*relevant, provocative, weighty, critically*).

Ср.: (131) *For example, one key factor largely overlooked by prior academic work on The Tree of Life is the degree to which the film's primary tension is explicitly gendered. Furthermore, scholars have generally neglected to discuss the film as the period piece it is—possibly because the themes at its heart are implicitly rendered as timeless. However, The Tree of Life makes those eternal questions all the more provocative because its central narrative thrust is historically-bounded.*

В рассматриваемом примере единица интеллектуальной оценки *provocative* используется автором с целью подчеркнуть провокационность анализируемого фильма благодаря исследуемым в нём актуальным темам, вызывающим интерес зрителей.

В следующем примере автор также акцентирует внимание адресата на актуальности вопросов, раскрываемых режиссёром в фильме, являющемся попыткой представить совместную жизнь человека и искусственного интеллекта.

Ср.: (132) *Is life with an AI possible, is this slew of synapses and flesh capable of idiorrhythmic life with a disembodied posthuman? It is this strategy that lends renewed urgency to Her and its representation of the posthuman, making it highly **relevant** for contemporary questions of life with AI.*

В представленном ниже контексте описывается аспект объекта оценки «использование инновационных подходов к режиссуре», соотносимый с единицами категории интеллектуальной оценки (*uniquely*). Так, автор отмечает, что уникальная заслуга создателей фильма состоит не только в выборе «достойной» главной героини, но и в том, что режиссёру удалось раскрыть её независимость как персонажа.

Ср.: (133) *There is nothing so abstract or diagnostic in these movies, and Vitalina Varela ('VV'), in particular, represents a crowning achievement of this series not only because it takes up the perspective of a woman as exemplary as Mrs. Varela, but, **uniquely** in this series, VV celebrates the autonomy of its protagonist.*

Прилагательные и наречия **эмоциональной оценки** (*happy, surprising, aggressive, overwhelming, melancholic, nauseating, ecstatic, hopeful, painstakingly, repulsive* и др.) служат в экспертных рецензиях главным образом для характеристики аспекта «выразительность средств режиссуры», под которым помимо эмоционального фона кинокартины (пример 134) часто понимается эстетическая ценность фильма (качество монтажа, визуально-

декорационные решения, работа художников по костюмам). См. примеры 135, 136.

(134) *Daylight Moon's mise-en-scène of childlike wonder and melancholic sentimentality becomes increasingly legible through Hunter's maternal lullaby.*

(135) *...but his aggressive montage stamps correspondences onto the surface of mise-en-scène that stifle some of Hunter's imaginative play.*

(136) *The movie has the feel of an epic tableau that at times enters the surreal through the back door of the hyperreal.*

Значения эмоциональной оценки характеризуются диффузностью и нередко сочетают в своей семантике как эмоциональные, так и эстетические компоненты (как это можно наблюдать в контекстах 135, 136, 137), что затрудняет дифференциацию данных типов оценки.

Ср.: (137) *This liminal tension is emphasized by a kind of anti-animation; the negation of movement when it is most expected, a dilution of the ecstatic fluidity of the on-screen graphic contour.*

Прилагательные и наречия **нормативной оценки** описывают преимущественно аспекты объекта оценки «способность режиссёра раскрывать конфликтные социальные темы» и «использование инновационных подходов к режиссуре и операторской работе». Единицы нормативной оценки ориентированы на передачу значений, связанных с установлением соответствия или несоответствия объекта оценки установленным стандартам (*usual, acceptable, normal, normally, conventional, typical, entrenched, orthodox, traditional, extraordinary, atypical, respectable, adequately* и др.).

К единицам, маркирующим несоответствие объекта оценки (кинофильма) существующим в кинематографе нормам и представлениям, принадлежат лексемы с реализующимся в рамках данной семантической оппозиции негативным коннотативным значением: *extraordinarily* и *atypical*.

Отмечается, однако, что несоответствие объекта оценки конвенциональным нормам не всегда получает в тексте рецензий негативную оценку.

Ср.: (138) *The film, after all, involves an **extraordinary** and **atypical** experience of mothering, which is perhaps beyond the realm of **normative** mothering experienced by most women and represented primarily in media culture.*

Так, в данном примере неординарность опыта материнства (аспект объекта оценки «способность режиссёра раскрывать конфликтные темы»), описываемая прилагательным *atypical*, несмотря на негативную коннотацию оценочного прилагательного, приобретает в тексте положительную оценку. Оценочная единица указывает на способность режиссёра показывать зрителю амбивалентность и проблематичность человеческих взаимоотношений. При этом прилагательное *normative*, используемое автором для описания «нормального опыта материнства», в данном контексте приобретает негативную коннотацию.

В приведенном ниже примере прилагательное *orthodox* приобретает негативную коннотацию, так как используется автором для противопоставления принятых, стандартных подходов к визуализации процессов сознания инновационным подходам к режиссуре.

Ср.: (139) *It is his later feature work that will develop this notion, that will defy **orthodox** means of visualising consciousness.*

Соответствие давно установленным стандартам и техникам часто оценивается автором отрицательно в противопоставление новым подходам к режиссуре и техникам операторской работы: (140) *To further unpack this philosophy, one might describe neorealism as a form of methodological and stylistic resistance against the **standard** filmmaking techniques.*

Таким образом, в экспертных кинокритических рецензиях маркирование объектов как не соответствующих давно установленным стандартам не всегда подразумевает их негативную оценку автором рецензии, а, напротив, оценивается положительно как желательное отступление от кинематографических норм и практик, указывающее на креативность

режиссёра, стремление к новаторству и открытость инновационным решениям.

Как отмечалось выше, **эстетическая оценка** в экспертных кинокритических в подавляющем большинстве контекстов неотделима от эмоциональной. Так, в приведённых ниже примерах значения эстетической оценки используются в составе аспекта «выразительность средств режиссуры» для характеристики захватывающих пейзажей ночного города (141), поразительных сцен, передающих опыт главной героини (142), звукового сопровождения (143).

*Ср.: (141) These images appear as a montage sequence, set to Samantha's song: The couple (or in actuality, Theo with the earpiece), are out and about in the city, shopping groceries, in front of a **spectacular** nighttime cityscape, playing videogames, and in a bar with Theo's friend Amy, her actively engaged with the camera lens that acts as Samantha's eyes.*

*(142) But Costa's movie is no documentary, though it contains correspondences with the experiences of Mrs. Varela, and it presents **visually stunning** moments that span beyond her narrative and connect VV with the earlier films.*

*(143) The cicadas' persistent ringing—**both beautiful and irritating** in its own way—is the lyrical drone that serves as the soundtrack to many of these everyday visuals.*

Подводя итог, необходимо отметить, что в экспертных англоязычных кинокритических преобладание интеллектуально-нормативных значений свидетельствует об аналитической направленности текстов, ориентированности на выражение мнения, основанного на профессиональных знаниях, а не чувствах. Тем не менее, значения эмоциональной и эстетической оценок обладают в экспертных рецензиях достаточно высокой выраженностью в сравнении с научным дискурсом, что объясняется гибридность данной жанровой разновидности кинокритики, ее принадлежностью публицистическому дискурсу, несмотря на

выраженность черт научных жанров, в частности, жанра научно-исследовательской статьи гуманитарной (искусствоведческой) направленности. Отмечается трудность дифференциации эмоциональных и эстетических оценочных значений, позволяющая сделать вывод о диффузности данных категорий, свойственной экспертным кинокритикам.

Интерпретативный и контекстуальный анализ корпуса текстов **медийных сетевых кинокритик**, проведенный на основе подсчета оценочных прилагательных и наречий, позволил установить, что к ведущим аспектам объекта оценки в данном жанровом формате относятся: 1) способность режиссёра формировать эмоциональный фон кинокартины (25%, 63 контекста); 2) способность режиссёра раскрывать конфликтные темы (25%, 62 контекста); 3) эстетика кадра (18%, 44 контекста); 4) качество сценария (14%, 34 контекстов); 5) качество актёрской игры (11%, 27 контекстов); 5) инновационный подход к представлению затрагиваемых в кинокартине проблем (5%, 12 контекстов); 6) качество музыкального сопровождения (2%, 6 контекстов) (См. Рис.12).

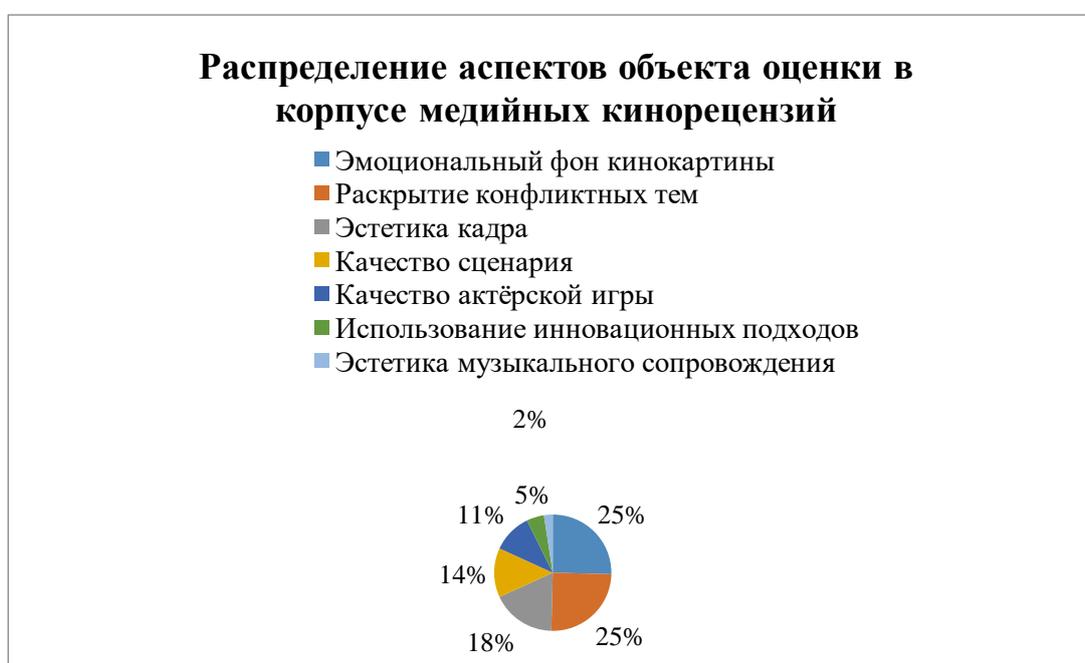


Рисунок 12. Распределение аспектов объекта оценки в корпусе медийных кинокритик

В корпусе медийных кинокритик было выявлено 847 оценочных прилагательных и наречий. К ключевым группам частнооценочных значений

относятся значения эмоциональной (47%, 401 ед.) и эстетической (8%, 67 ед.) оценки. Категория общеоценочных значений, являющаяся одной из доминирующих групп, составляет 22% корпуса (183 ед.), что существенно превышает показатели экспертных кинорецензий.



Рисунок 13. Распределение типов оценки в корпусе медийных кинорецензий

Прилагательные и наречия **эмоциональной оценки** (например, *depressing, infuriating, uncomfortable, enraged, amazed, shocking, bewildering, lovable, cringey, heartbreakingly, woefully* и др.) используются авторами медийных кинорецензий для актуализации таких аспектов объекта оценки (кинофильма), как: «эмоциональный фон кинокартины» (пример 144), «способность раскрывать конфликтные темы» (145, 146), «качество сценария» (147), «качество музыкального сопровождения» (148).

Ср.: (144) *Sound designer Myung-hwan Han (known for his work for renowned auteurs like Park Chan-wook and Hong Sang-soo) audibly seizes this **heartbreaking** episode in all its aching weight.*

(145) *Charming, hardworking, committed, compassionate, and earnest, she and this haunting, **depressing, infuriating** film are reminders that every time a politician slings mud at the "lamestream press" or talks about "fake news," what they're really doing is declaring war on facts – and on the people who still believe in the truth.*

(146) *The I, Daniel Blake director raises his game yet further with this **gut-wrenching** tale of a delivery worker driven to the brink.*

(147) *The ending implies a lot of **shocking things**, but I think it ends way too abruptly.*

(148) *Iltzigsohn and Yudell's once jumping **soundtrack gradually fuses into a frightening arrangement** as Dixon shares, for the first time publicly in 20+ years (as also detailed in a 2017 New York Times article), her devastating account of when, she said, Simmons raped her in his bedroom.*

Единицы **общей оценки** используются авторами для описания каждого из перечисленных выше аспектов объекта оценки, выступая в качестве универсального средства передачи авторского восприятия. В корпусе медийных кинокритических обобщающих оценок реализуется в семантике прилагательных *good, bad* и их экспрессивно-стилистических синонимов *perfect, brilliant, okay, remarkable, great* и др. Более высокий, в сравнении с экспертным корпусом, процент единиц общей оценки указывает на тенденцию к унификации, генерализации оценочных значений и значимости дихотомии *good/bad*.

Так, лексемы данной группы могут использоваться в качестве способа оценивания качества актёрской игры (Ср.: (149) *Nicole hires Nora (Laura Dern, **wonderful** as always)*), эмоционального фона кинокартины (Ср.: (150) *When she eventually decides to leave, her relief is subtly communicated in the smallest movement. It's **great***), эстетики кадра (Ср.: (151) *The stunningly **gorgeous** black-and-white visuals*), музыкального сопровождения (Ср.: (152) *Cuaron created his film's **brilliantly** dense sound design*), умения режиссёра раскрывать конфликтные темы (Ср.: (153) *It also **brilliantly** crystallizes how black women like Dixon, allies of black men and lovers of hip-hop, can so easily be taken advantage of by the same people they passionately want to celebrate*) и др.

Важно отметить, что в данной категории значительно преобладают положительные общеоценочные единицы.

Единицы **эстетической оценки**, составляющей одну из приоритетных категорий рассматриваемого типа дискурса (8%), направлены на реализацию аспектов объекта оценки «актёрская игра» и «эстетика кадра», а также на

экспликацию ценностно-оценочных представлений о красоте, определяемой посредством визуально воспринимаемых признаков, таких, как грациозность (*gracefully*), элегантность (*elegantly, elegant*), пленительность (*charming*), вульгарность (*vulgar*), внешняя красота (*beautifully, ugly, handsome, attractive, beautiful*), соответствие моде (*well-dressed*).

Ср.: (154) *The movie is also, intermittently, startlingly beautiful, with shots that echo old master paintings.* Так, в рассматриваемом примере высоко оценивается способность создателей фильма передавать эстетику визуальных образов, автор сравнивает кинофильм с живописью старых мастеров.

Примечательна тенденция авторов к переносу и семантической переориентации значений негативной эстетической оценки и применения её с целью экспликации негативной этической оценки. Ср.: (155) *The ugly fact of black women's erasure from the largely white, privileged narrative of #MeToo.*

Таким образом, медийным кинокритикам, так же, как и экспертным, свойственна *диффузность эстетической и этической оценок.*

Оценочный жанр медийной кинокритики характеризуется высокой репрезентативностью эмоционально-эстетических оценок, ориентированных на экспликацию традиционно связываемых с искусством сфер – эмоций и эстетики, в то время как интеллектуально-нормативные оценки представлены в рассматриваемом типе дискурса в меньшей степени. Относительно невысокая представленность интеллектуально-нормативных оценок указывает на то, что, в отличие от авторов-экспертов, авторы медийных кинокритик в меньшей степени ориентированы на выражение профессионально обоснованных мнений и суждений о фильме, предпочитая фокусироваться на описании положительного эмоционального опыта просмотра фильма.

Превалирование в корпусе общеоценочных единиц указывает на отказ от конкретизации оценочных признаков, невысоком в сравнении с экспертными рецензиями уровне детализации оснований оценки. Восприятие авторов медийных кинокритик в меньшей степени

ориентировано на анализ дополнительных контекстуальных нюансов, требуемых для полноценной оценки кинокартины. В коммуникативный фокус высказывания чаще попадают обобщённо-положительные характеристики фильма. Подобное снижение степени конкретизации оценочных признаков и гиперболизация положительных характеристик объясняется, во-первых, более низким уровнем компетенции авторов в сопоставлении с уровнем профессиональной осведомленности авторов экспертных рецензий, и, во-вторых, их намерением не только оценить фильм, но и прорекламирровать его с наиболее выгодной позиции для побуждения читателя к его просмотру, что свидетельствует о чертах рекламных жанров, свойственных данной жанровой разновидности кинорецензии.



Рисунок 14. Распределение объектов оценки в корпусе пользовательских отзывов о кино

В результате анализа корпуса текстов **пользовательских сетевых отзывов о кино** на основе подсчета оценочных прилагательных и наречий (более 240 единиц) было установлено, что к ведущим *аспектам объекта оценки* в данном жанровом формате относятся: 1) качество сценария (29%, 56 контекстов); 2) качество актёрской игры (18%, 34 контекста); 3) способность режиссёра формировать эмоциональный фон кинокартины (17%, 33 контекста); 4) способность режиссёра раскрывать конфликтные темы (17%, 33 контекста); 5) эстетика кадра (16%, 31 контекст) (См. Рис.14).

Отмечается, что в пользовательских отзывах о кино авторы часто оценивают кинофильм целиком, не выделяя конкретные аспекты объекта оценки, что находит отражение в единицах общей оценки.

К ведущим типам оценки в данной жанровой разновидности кинорецензий относятся: общая (39%, 94 ед.), эмоциональная (32%, 79 ед.) и интеллектуальная (10%, 23 ед.) оценка. К менее репрезентативным категориям принадлежат этическая (11 ед.), эстетическая (10 ед.) нормативная (8 ед), телеологическая (6 ед.), утилитарная (5 ед.) и гедонистическая (4 ед.) типы оценки.



Рисунок 15. Распределение типов оценки в корпусе любительских кинорецензий

Единицы **общей оценки** используются авторами для формирования оценочного суждения в отношении любого из аспектов объекта оценки.

Так, рассматриваемая категория единиц часто используется авторами для: 1) оценки качества актёрской игры (Ср.: (156) *Despite the **good** acting (not amazing!) The movie is very **poor***); 2) оценки эстетики кадра (Ср.: (157) *Most of the good work is done by cinematography and editing*; (158) ***Good** cinematography*); 3) способности режиссёра раскрывать конфликтные темы (Ср.: (159) *As raising a topic this is good*); 4) способности режиссёра формировать эмоциональный фон кинокартины (Ср.: (160) *Solid above average comedy that does elicit several good laughs*).

Категория эмоциональной оценки коррелирует с аспектом объекта оценки «способность режиссёра создавать эмоциональный фон кинокартины». Ср.: (161) *It's irritating with its annoying edgy humor that's telling you that this is story is for "adults".*

В пользовательских отзывах количественно преобладают отрицательно-оценочные единицы, что указывает на стремление авторов критически воспринимать содержание фильма и тенденцию к провокации потенциальных читателей для вступления в спор. Подобное коммуникативное поведение авторов характерно для жанра сетевого комментария, характеризующегося высокой степенью диалогичности, провокационности и эмоциональности. Ср.:

(162) ***Baffled** by the positive reviews. This was one of the **MOST BORING** films I've ever seen!*

(163) *I am **shocked** at the reviews of this thing called Roma.*

(164) *Any mexican people could tell me that this was the story of any Mexican soup opera and I would believe it with absolute certainty and that's **devastatingly alarming** coming from Alfonso Cuarón.*

(165) *Roma is quite **underwhelming**. Its not for everyone, those in the comments below who raves about this movie probably saw something in it that i couldn't see.*

Интеллектуальная оценка служит в первую очередь реализации следующих аспектов объекта оценки: 1) качество сценария (Ср.: (166) ***Meaningless** imagery and stream of consciousness ideas slung together into a deluded fever dream*); 2) способность режиссёра раскрывать конфликтные темы (Ср.: (167) *The passion of these young men for their (largely conservative) beliefs and the decision of, say, personal pro life/choice or gun control belief candidates to either stand their ground on their values vs alter them for political popularity is very **interesting***).

Благодаря высокой интерактивности и диалогичности любительская кинорецензия часто может являться формой реагирования на чужое

восприятие фильма, вследствие чего вторичным объектом оценки выступает не сам фильм, а положительная или негативная реакция авторов отзывов на содержание и качество фильма, что придаёт текстам данного жанрового формата характер контраргумента. Данная особенность свойственна сетевому комментарию, являющемуся частью сетевой дискуссии. Ср.:

(168) There's obviously a lobby going on not to like this movie. But it's a good movie.

(169) What's with the fake reviews, are they bots or paid by Beyonce.

Полученные данные позволяет сделать вывод, что в корпусе пользовательских сетевых кинокритиком доминируют значения общей оценки. Данная тенденция свидетельствует о стремлении избегать детальных обсуждений, требующих раскрытия оснований и содержания оценки, что, на наш взгляд, объясняется прагматической направленностью данной категории отзывов – их целью является не анализ содержания кинокартины или рекламирование кинопродукта, а выражение субъективного мнения и личностной оценки, обсуждение злободневных тем, стремление убедить адресата в правильности собственной позиции, поиск единомышленников и самопрезентация, что соответствует жанру сетевого комментария.

Доминирование эмоциональной оценки, в особенности эмоционально-оценочных единиц негативной семантики, свидетельствует о повышенной эмоциональности и оценочности дискурса, стремлении критически воспринимать содержание фильма и побуждать потенциальных читателей к вступлению в спор, что позволяет выявить различия с корпусом медийных кинокритиком, в котором превалирует положительная эмоциональная оценка. Возможность использования отзывов других пользователей в качестве вторичного объекта оценки также указывает на эмоционализацию дискурса.

Сопоставительный анализ идентифицированных в текстах жанровых разновидностей жанров сетевой кинокритиком типов оценки и аспектов объекта оценки позволяет сделать выводы о специфике реализации категории

оценочности в рассматриваемых жанровых разновидностях сетевой кинорецензии.

К доминирующим в корпусе экспертных сетевых кинорецензий аспектам объекта оценки принадлежат аспекты *выразительность средств режиссуры, способность режиссёра раскрывать конфликтные темы и использование инновационных подходов к режиссуре*, соотносимые с единицам интеллектуальной, эмоциональной, нормативной и эстетической оценки, что свидетельствует об установке авторов на проведение объективного анализа кинокартины с опорой на концепции и подходы к анализу объекта киноискусства, сложившиеся в теории кино, семиотике и культурологии. Интеллектуальная оценка позволяет осуществлять рациональную оценку элементов фильма, предполагающую экспликацию таких характеристик, как инновационность, структурная сложность/комплексность, сила воздействия. Нормативная оценка позволяет авторам категоризировать происходящие в фильме события как отвечающие или не отвечающие специфическим нормам (например, стандартам режиссуры или общественным стандартам, если автор исследует конфликтные отношения героев, составляющие сюжетную основу фильма), и способствует систематизации оцениваемых объектов, причём отклонение от нормы не всегда оценивается негативно, а трактуется как проявление инновационного подхода к киноискусству и оценивается положительно. Повышенное внимание, уделяемое критиками-экспертами категории нормативной оценки, указывает на приверженность рациональным основаниями ценностных норм, ориентации на установление и осмысление типовой, стандартизированной картины мира и структурного содержания нормы, что связывается с необходимостью осуществления детального концептуального анализа кинокартины.

Трудность дифференциации эмоциональных и эстетических значений данного корпуса указывает на диффузность рассматриваемых типов оценок и достаточно высокую степень эмоциональности дискурса. Отмечается, что в

корпусе экспертных кинокритических рецензий было идентифицировано наименьшее количество оценочных единиц в сравнении с двумя другими жанровыми форматами, что объясняется преобладанием дескриптивных и относительных прилагательных и наречий, намеренной рационализацией дискурса, требующей информирования аудитории и проведения содержательного теоретического анализа фильма.

В корпусе медийных сетевых кинокритических рецензий структура объекта оценки сформирована главным образом такими аспектами, как *способность режиссёра формировать эмоциональный фон кинокартины, способность режиссёра раскрывать конфликтные темы и эстетика кадра*, соотносимыми с преобладающими единицами эмоциональной, общей и эстетической оценки, что, в сопоставлении с экспертными кинокритическими рецензиями, позволяет сделать вывод о стремлении авторов медийных рецензий повысить экспрессивность текстов и сосредоточить внимание адресата на эмоциональных переживаниях, вызываемых просмотром фильма. Данное положение подтверждается более низкой в сравнении с экспертными кинокритическими рецензиями представленностью интеллектуально-нормативных оценочных значений в корпусе медийных кинокритических рецензий. Значимость эстетической оценки в экспертных и медийных кинокритических рецензиях вызвана необходимостью учёта визуальных характеристик фильма, его эстетико-художественной ценности.

Доминирование общеоценочных значений свидетельствует о высокой степени «размытости» оценки, усиливаемой авторами с целью избежать уточнения оснований выносимой фильму положительной оценки и убедить потенциального адресата в необходимости посмотреть фильм. Повышенная приоритетность общей оценки в медийных кинокритических рецензиях в сопоставлении с экспертными сетевыми кинокритическими рецензиями даёт основание заключить, что восприятие авторов медийных кинокритических рецензий в меньшей степени ориентировано на анализ дополнительных контекстуальных нюансов, требуемых для полноценной оценки кинокартины. Более высокое в

сопоставлении с экспертными кинокритиками количество выявленных оценочных единиц позволяет говорить о повышенной оценочности и экспрессивности рассматриваемой жанровой разновидности. Отказ от уточнения оснований оценки и усиление общих положительных характеристик фильма в медийных рецензиях демонстрирует намерение авторов представить фильм с наиболее выгодно, что указывает на то, что данному формату кинокритики свойственны черты рекламных жанров.

В структуре объекта оценки пользовательских сетевых кинокритик доминируют такие аспекты, как *качество сценария, качество актёрской игры, способность режиссёра формировать эмоциональный фон кинокартины, способность режиссёра раскрывать конфликтные темы и эстетика кадра*, соотносимые с единицами общей, эмоциональной и интеллектуальной оценки. Доминирование общей оценки позволяет говорить о стремлении пользователей избегать раскрытия содержания оценки, что объясняется близостью рассматриваемой жанровой разновидности жанру сетевого комментария, в рамках которого основной коммуникативной целью является выражение личностной оценки и самопрезентация.

В отличие от корпуса медийных кинокритик в пользовательских отзывах о кино преобладают преимущественно отрицательно-оценочные единицы, что указывает на желание авторов побудить потенциальных читателей вступить в спор, что также характерно для жанра сетевого комментария.

Доминирование интеллектуальной оценки раскрывает прагматичность пользовательских сетевых кинокритик, ориентацию пользователей на оценку логичности сюжета, релевантности фильма, анализ качества визуализации значимых для общественности тем, что отличается от целей авторов-экспертов, использующих интеллектуальную оценку для проведения комплексного анализа структуры и содержания фильма.

Эмоциональная оценка принадлежит к одному из наиболее репрезентативных типов оценочных смыслов в жанровых разновидностях

сетевой кинорецензии, обладая высокими показателями в каждой из представленных жанровых разновидностей. Высокая репрезентативность эмоциональной оценки подтверждает, что эмоциональность (экспрессивность) принадлежит к ингерентным компонентам жанро-смысловой структуры кинорецензии. Наибольшую репрезентативность категория эмоциональной оценки приобретает в корпусе медийных рецензий, который, по нашему мнению, обладает наибольшей степенью экспрессивности.

Примечателен особый характер эмоционально-эстетических значений, последние обладают релевантностью в экспертных и медийных кинорецензиях: так, в частности, отмечается диффузность эмоциональных и эстетических оценок, что затрудняет их дифференциацию.

Категория общеоценочных предикатов обладает наибольшей репрезентативностью в текстах медийных и пользовательских кинорецензий, характеризуемых стилистической неоднородностью, наличием элементов разговорного (неформального) стиля, снижением уровня детализации и компетентности авторов-рецензентов, повышением диалогичности. В наименьшей степени категория общеоценочных значений представлена в экспертных кинорецензиях, которой свойственна высокая степень конкретизации оценочных признаков.

Особую важность для всех жанровых разновидностей кинорецензии представляет аспект объекта оценки *способность режиссёра раскрывать конфликтные темы*, позволяющий авторам оценивать социальную релевантность кинокартины и являющийся наиболее репрезентативным в медийных и любительских кинорецензиях.

2.6. Коммуникативно-прагматические характеристики жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинорецензии

Исследование коммуникативно-прагматических средств организации дискурса предполагает анализ доминирующих стратегий и конституирующих

их структуру тактик, используемых адресантом с целью оказания воздействия на потенциального читателя.

В научной литературе существует несколько способов интерпретации понятия «коммуникативная стратегия»: так, к примеру, в рамках прагмалингвистического подхода стратегия определяется как «совокупность речевых действий» или «цепочка решений говорящего» [Труфанова, 2001: 56], в контексте когнитивного подхода – как «комплекс речевых действий, направленных на достижение коммуникативных целей», что предполагает «планирование процесса речевой коммуникации в зависимости от конкретных условий общения и личностей коммуникантов» [Иссерс, 2008: 56]. Согласно О.Н. Паршиной, под стратегией следует понимать «направленность речевого поведения в данной ситуации в интересах достижения цели коммуникации» [Паршина, 2005: 28], под тактикой – реализацию способов достижения конкретной цели, «выбор и последовательность речевых действий, характеризующихся своей задачей в рамках реализуемой коммуникативной стратегии» [Там же].

Коммуникативные тактики представляется возможным охарактеризовать как воплощение определённых речевых действий (коммуникативных приёмов), направленных на решение задач, формулируемых коммуникантом в рамках реализуемой коммуникативной ситуации.

Исследования стратагемно-тактической организации дискурса проводилось в первую очередь на материале политической коммуникации, что объясняется ее высокой агональностью и манипулятивностью, обусловленными потребностями борьбы за власть [См.: Larson, 1995; Шейгал, 2000; Паршина, 2005; Иссерс, 2008; Акопова, 2013; ван Дейк, 2013; Суханова, 2017]. Однако в фокусе исследовательского интереса лингвистов оказывались и другие дискурсивные форматы и практики: от рекламного [Кочетова, 2013] и медицинского [Дзараева, Олина, 2016; Вахтерова, 2023] дискурсов до литературно-критической рецензии [Паняхина, 2012], речевого

жанра фельетона [Захарова, 2023] и сетевого отзыва о компьютерной игре [Кленова, 2020].

Как известно, выявление коммуникативных тактик, свойственных той или иной дискурсивной практике, осложнено тем, что они с трудом поддаются квантификации, а также тем, что одни и те же языковые средства могут актуализировать сразу несколько стратегий и тактик.

Поэтому выявление ведущих для жанровых форматов сетевой англоязычной кинорецензии коммуникативных стратегий и тактик проводилось в данном исследовании не только с применением методов интерпретативного и контекстуального анализа, но также на основе установления абсолютной частоты употребления личных местоимений в аспекте их референциальной отнесенности.

2.6.1. Коммуникативно-прагматические характеристики англоязычной экспертной сетевой кинорецензии

Квантитативный и интерпретативный анализ текстов экспертных рецензий позволил заключить, что ведущей для данной жанровой разновидности кинорецензий коммуникативной стратегией является *убеждение*. Данное заключение в целом соответствует представлению о том, что убеждение является основной коммуникативной целью публицистики. Суть убеждения, как считает Ч. Ларсен, состоит в совместной идентификации, происходящей при использовании символов говорящим, причём в процессе участвуют оба – говорящий и слушающий [Larson, 1995: 146]. Убеждение (или персуазивность) представляет собой форму речевого воздействия автора устного или письменного сообщения на адресата с целью убеждения в чём-либо, призыва к совершению или несовершению им конкретных действий [Чернявская, 2006: 25].

Целью данного раздела диссертации является выявление набора коммуникативных тактик и приёмов, реализующих стратегию убеждения в англоязычных сетевых экспертных кинорецензиях. Было установлено, что

актуализации стратегии убеждения в данной жанровой разновидности кинорецензий служат следующие коммуникативные тактики: 1) *тактика информирования* (реализуемая коммуникативными приёмами *апелляции к авторитету, аргументации, использования специальной терминологии и предоставления фактуальной информации*); 2) *тактика солидаризации*; 3) *тактика самопрезентации* (актуализируемая коммуникативными приёмами *демонстрации компетентности и дистанцирования от идейных оппонентов*) и 4) *тактика эмоционального воздействия*.

Тактика информирования используется авторами с целью рационализации сообщаемой информации и убеждения адресата в достоверности приводимых сведений, что характерно для научного дискурса [Нужнова, Бабаева, Жуковская, 2019]. В экспертной кинорецензии тактика информирования служат убеждению адресата в достоверности сообщаемой информации и, соответственно, в обоснованности профессионального мнения автора о кинофильме.

Интерпретативный анализ текстов корпуса экспертных кинорецензий показал, что тактика информирования реализуется в данном жанровом формате преимущественно приёмами *апелляции к авторитету, аргументирования, использования специальной терминологии и предоставления фактуальной информации*.

Основным средством актуализации *приёма апелляции к авторитету* в экспертных рецензиях является цитирование, способствующее актуализации интертекстуальных связей. Ср.:

(170) I think of Song of Styrene because it is emblematic of Resnais's concern with tracking the processual nature of figuration. In its treatment of the figure, it aligns with Gilles Deleuze's definition of the "cartoon film": "if it belongs fully to the cinema, this is because the drawing no longer constitutes a pose or completed figure, but the description of a figure which is always in the process of being formed, or dissolving through the movement of lines and points"[58].

(171) Discourses about women and laughter have varied, from the absence of mention, to the emphasis on narcissism as the link between humorists, women, and, oddly, cats. And that's just coming from Sigmund Freud.[5]

(172) According to a short video essay created by the director for Sight & Sound, neorealism breaks with traditional Hollywood cinematography in its focus on moments deemed narratively "excessive." [5]

Цитация реализуется в тексте тремя способами: 1) при помощи кавычек (имитация прямой речи), 2) посредством передачи незначительных фрагментов чужого текста (отдельных слов, словосочетаний), 3) использованием текстовых реминисценций (преимущественно из прецедентных текстов) [Ломов, 2012: 34-35]. В среднем каждая экспертная кинокритика, отобранная нами для анализа, содержит 40 цитат из научных работ по киноведению и семиотике кино, которые служат средством реализации интертекстуальных отношений, свойственных научному дискурсу.

Приём апелляции к авторитету также может реализовываться посредством упоминаний прецедентных имён философов и культурологов (*Gilles Deleuze (Жиль Делёз), Michael Hauskeller (Михаэль Хаускеллер), Elaine Graham (Элейн Грэм), Jean-Paul Sartre (Жан-Поль Сартр), Matthew Flisfeder (Мэттью Флисфедер), Mark Fisher (Марк Фишер)* и др.), специалистов в области теории кино (*Laura Mulvey (Лора Малви), Thomas Elsaesser (Томас Эльзессер), Holly Willis (Холли Уиллис)* и др.) и семиотики (*Roland Barthes (Ролан Барт)* и др.), профессиональных литературных и кино- критиков (*Tania Modleski (Таня Модлески), Katherine Hayles (Кэтрин Хейлс)* и др.), а также режиссёров «Новой волны» и артхауса (*Eric Rohmer (Эрик Ромер), Claude Chabrol (Клод Шаброль), Alfred Hitchcock (Альфред Хичкок), Quentin Tarantino (Квентин Тарантино)* и др.), хорошо известных экспертному сообществу киноведа.

Ср.: (173) *Following N. Katherine Hayles' idea of an embodied posthumanism, this does not mean that one should blindly dismiss the human body in order to attain a virtual one.*

В частности, в приведенном выше контексте приводится мнение известного американского литературного критика *Кэтрин Хейлс* о концепции «воплощенного постгуманизма», суть которой состоит в том, что эволюция человека не завершена и может быть продолжена в будущем.

Приём апелляции к авторитету регулярно проявляется в данном жанровом формате кинокритики в виде *апелляции к авторитетной научной концепции*, широко известной экспертам-киноведам. В частности, концепция «постгуманизма» наряду с прецедентным именем известного американского киноведа *Холли Уиллис* упоминается в следующем примере:

(174) *Meanwhile, as **Holly Willis** has recently pointed out, film in general, in the era of 'post-cinema', pivots towards **posthumanism**.*[29]

В ряде случаев апелляция к авторитетному имени сопровождается упоминанием авторитетного научного труда (книги, эссе, статьи). В частности, в приведенном ниже контексте упоминаются не только имена культурного критика *Тани Модлески* и известного британского специалиста в области теории и истории кино *Лоры Малви*, но и названия их научных работ – «*The Women Who Knew Too Much*» и «*Visual Pleasure and Narrative Cinema*».

Ср.: (175) *Tania Modleski contextualizes feminist criticism surrounding the work of Alfred Hitchcock in her book «The Women Who Knew Too Much». Modleski begins with Laura Mulvey's seminal essay «Visual Pleasure and Narrative Cinema» and its breakthrough claim that women in classical Hollywood cinema are represented as instruments for both male voyeurism and sadism to fulfill the desires and anxieties of the dominant heterosexual male perspective.*

Приём использования специальной терминологии позволяет авторам придать содержанию рецензии характерные черты научного дискурса – строгость, лаконичность и официальность, а также убедить адресата в

компетентности рецензента. Реализации данного приёма служат термины, номинирующие специальные понятия социологии, философии, психоанализа искусствоведения, филологии и теории кинематографа.

Ср.: (176) *As discussed in the following pages, **neorealism** is the philosophy, medium, and **paradigm** through which Columbus blurs documentary and fiction, engages architectural theory via narrative, dialogue, and visuality, casts buildings as veritable actors, leverages an implicit feminist critique, attends to everyday life, and rejects the monumental and the heroic, in both architectural and cinematic senses.*

Употребление терминологических единиц из различных областей гуманитарного знания позволяет автору более точно аргументировать высказываемые им идеи: так, в данном контексте автор поясняет, что неореализм является особой философией, форматом и парадигмой, позволяющей фильму как эффективно размывать границу между документалистикой и вымыслом (достоверным-недостоверным), так и раскрывать теорию архитектуры в истории, диалогах и визуальном сопровождении, превращая здания в действующих актёров фильма.

Реализации тактики информирования в значительной степени способствует коммуникативный приём *аргументации*. Актуализация приёма аргументации подразумевает приведение логически обоснованных доводов или иных доказательств, способных в достаточной степени убедить адресата в достоверности излагаемых автором тезисов. Использование коннекторных слов (*first, second* и пр.) позволяет обеспечивать логическую и грамматическую когезию. Отмечается, что в рассматриваемом жанровом формате преобладают коннекторные слова, свойственные научному дискурсу (*albeit, hereby, whereas, herewith, thus, herein, therefore, accordingly* и пр.).

Ср.: (177) *The scene is an important marker for Theo's aversion to physical contact and connects to several other scenes and themes throughout the movie. **First, it obviously harkens back to the set-up of the blind date and his hesitance towards Samantha's cheerful suggestion of a possible kiss.***

(178) *With the help of two highly interesting comments on medium specificity, **first** the usage of a black screen and other decidedly affective images; **second**, the metaphor of a song as a photograph, the film also positions its own medium in regard to the posthuman.*

(179) *The dream logic that has held for so long permeates, not only the perceptible world, but memory as well. The first stage of counter-dreaming, **therefore**, involves loosening the hold of the memories that render the perceptible world recognizable.*

Тактика предоставления фактуальной информации позволяет авторам предоставлять необходимую историческую справку, информирующую читателя о разворачивающихся в фильме событиях, косвенно или явно влияющих на сюжет.

*Ср.: (180) **Sonorous or sticky**, the film's narrative core unfolds during one of the most complex, paradoxical moments in American history. The immediate postwar era represented a unique confluence of opportunity and uncertainty in the United States. Despite the nation's victory in World War II, the end of the conflict thrust American society into a period of instability. The international threat presented by the Axis powers disappeared, but another from the Soviet Union rose to take its place. The mobilization necessitated by World War II had significantly altered the way Americans lived and worked, and a return to peacetime footing required a similar upheaval.*

Автор подчёркивает, что сюжет фильма разворачивается в один из самых сложных и парадоксальных моментов Американской истории, омрачённый постоянной тревогой, нестабильностью и угрозой новой войны с Советским Союзом.

*Ср.: (181) **In light of recent technological innovations in robotics**, it seems increasingly likely that artificially intelligent devices will enter homes of the Global North on a mass scale in the foreseeable future. Even now, **home assistants like Amazon Echo or self-regulating devices that are part of the "Internet of***

Things” are beginning to blur the boundaries between devices that are simply smart, and artificial intelligence (AI).

Рассуждая об эстетической и этической ценности известного кинофильма «Она» («Her»), автор рецензии говорит о недавних технологических инновациях в сфере робототехники и устройств, оснащённых функцией искусственного интеллекта.

Необходимо отметить, что проанализированные коммуникативные приёмы, используемые с целью информирования адресата, также способствуют реализации *тактики самопрезентации*, поскольку ведущей целью авторов является *создание положительного образа* компетентного эксперта.

Важной тактикой, поддерживающей стратегию убеждения в экспертных кинокритических рецензиях, является *солидаризация*. Тактика солидаризации является позитивно окрашенной манипуляцией. Исследователи отмечают, что сущность солидаризации состоит не только в поддержке, участии и одобрении, но и в выражении полного согласия в мыслях [Светличная, Сысоева, 2020: 66]. Тем не менее, солидаризацию нельзя приравнивать к отождествлению, используемому с целью демонстрации принадлежности к той или иной социальной группе, поскольку она рассчитана на создание впечатления единства взглядов и интересов. Актуализации тактики солидаризации могут служить коммуникативные приёмы согласия, создания «мы-общности», присоединения к мнению коммуникативного партнёра, призыва к совместным действиям, интимизации [Ланских, 2008: 16].

В исследуемых текстах ведущими средствами актуализации тактики солидаризации является личное местоимение 1 л. мн.ч. *we* в инклюзивном значении, маркирующее стремление объединить рецензента и читателя посредством сокращения эмоциональной и коммуникативной дистанции.

Ср.: (182) *As we will see, especially Her is very conscious of these differences and pays special attention to affective forces that presumably only stimulate human bodies.*

Частеречный анализ местоимений корпуса экспертных рецензий позволяет заключить, что личное местоимение *we* (См. Таб.20) является одним из ключевых средств авторизации в данном типе дискурса, что свидетельствует о приоритетности солидаризации для авторов-экспертов.

I	My	Me	Myself	We		Us		Our		You	Your
				Экс	Инкл	Экс	Инкл	Экс	Инкл		
93	17	2	-	-	109	-	23	-	25	-	-

Таблица 20. Распределение личных местоимений, маркирующих адресанта дискурса, в экспертных кинорецензиях

Употребление данного местоимения указывает на желание автора солидаризироваться с реципиентом в качестве общего субъекта восприятия. Используя кинематографическую лексику (*a shot, in medium shots, point of view, camera, perspective*), аудиовизуальные глаголы (*see, hear*), симулирующие ситуацию совместного просмотра кинофильма в контекстах с инклюзивным местоимением *we*, автор стремится объединить читателей и себя в единую группу кинозрителей, что способствует интенсификации тактики солидаризации. Ср.:

(183) *Although we do not see the actual transaction, we hear Somnath offering the watch over a shot of the pawnbroker's wall which is covered with a jumble of pin-ups and film posters featuring women.*

(184) *As she puts her head around the curtain, in medium shot, we see her unsmiling, inscrutable visage.*

(185) *As the scene plays out, from Somnath's point of view, we become conscious of an underlying subtext.*

Тактика самопрезентации является инструментом создания позитивного имиджа с целью убеждения адресата в компетентности и обоснованности высказываемых суждений. Основу тактики самопрезентации составляет проявление демонстративного поведения в межличностном общении [Садыкова, 2012: 1346], создания впечатления о себе и формирование особого речеповеденческого образа-маски для управления впечатлением о себе [Чеботникова, 2012: 14]. Специфической особенностью

самопрезентации также является желание косвенно или явно противопоставить себя остальным.

Как было отмечено выше, в экспертных кинокритических отзывах одним из ведущих средств актуализации тактики самопрезентации является *информирование*, которое позволяет адресантам создавать положительный образ компетентного рецензента, обладающего широкими познаниями в сфере кинематографа, семиотики кино, психоанализа, социологии, что реализуется при помощи приёмов использования специальной терминологии, предоставления фактуальной информации и апелляции к авторитету. Данные средства используются для актуализации коммуникативного приёма *демонстрации компетентности*, который может выражаться как имплицитно (при помощи вышеупомянутых средств), косвенно указывая на уровень эрудиции автора, и эксплицитно, если автор открыто заявляет о собственных научных интересах и устремлениях. Ср.:

(186) *In short, my ongoing project attempts to gain a first-hand understanding of the city as a progressive architectural, social, economic, industrial, religious, and political experiment. Like my own academic interests, Kogonada's Columbus delves deeply into these and other inquiries into the ontology of modernism and the influential (if implicit) influence of the built environment on everyday life.*

(187) *My case studies of both narrative and avant-garde films demonstrate this theory's wide-ranging applications.*

В данной жанровой разновидности одним из ведущих коммуникативных приёмов тактики самопрезентации является *дистанцирование от идейных оппонентов*, выражающее стремление говорящего абстрагироваться от мнения других экспертов (например, других рецензентов или представителей иных научных направлений и концепций) и поддерживающее бинарную оппозицию «я-они». Тактика дистанцирования реализуется на языковом уровне в использовании личного местоимения *I* (93 ед.), *my* (17 ед.) и оценочных единиц негативной семантики (*mainstream*

filmmakers, pratfalls, misleading), а также противительных союзов и наречий (ср.: *by contrast, but, while*). Ср.:

(188) *Critics have described Columbus as a “cinematic love story” about its urban namesake, [2] but my own ethnographic research suggests that this description is somewhat misleading.*

(189) *Kogonada’s neorealism, like that of his Italian predecessors, challenges the boundaries of mainstream filmmaking and defies the predictability of Hollywood cinema.*

(190) *Here, the authors position the relationships of the film (including Theo and Samantha’s) as intimately tied to (im)material labor and the human voice. While these aspects are certainly important for the film, I will rather move my analysis into a new, perhaps more hopeful, direction that re-reads Theo and Samantha’s relationship not in regard to the “pairing of work or labor with the libidinal in the digital present,” [16] but as a vehicle to envision new forms of living together with AI.*

Тактика эмоционального воздействия, также поддерживающая стратегию убеждения в экспертных рецензиях, реализуется посредством использования оценочной книжной лексики, образных лексических средств (эпитетов, книжных метафор и сравнений), экспрессивных синтаксических моделей.

Проведенный анализ показал, что с целью реализации стратегии убеждения авторы экспертных рецензий чаще всего прибегают к тактике информирования, которая актуализируется рядом коммуникативных приёмов, свойственных научному дискурсу. Коммуникативные приёмы, реализующие тактику информирования, косвенно актуализируют в данной жанровой разновидности кинорецензии также тактики самопрезентации, позволяющие создавать образ компетентного эксперта и противопоставить свою позицию мнениям идейных и научных оппонентов.

2.6.2. Коммуникативно-прагматические характеристики англоязычной медийной сетевой кинорецензии

Исследование коммуникативно-прагматических характеристик англоязычных медийных сетевых кинорецензий позволило заключить, что в данной жанровой разновидности также доминирует *стратегия убеждения*, актуализируемая следующим репертуаром коммуникативных тактик: 1) *тактика эмоционального воздействия*; 2) *тактика солидаризации*; 3) *тактика самопрезентации* (реализуемая коммуникативными приёмами *дистанцирования, эпатирования и языковой игры*); 4) *тактика информирования* (реализуемая коммуникативными приёмом *предоставления фактуальной информации*); 5) *тактика общей оценки*.

Тактика эмоционального воздействия обладает широким спектром средств языковой реализации в рассматриваемом корпусе. В сравнении с экспертными кинорецензиями медийные сетевые кинорецензии характеризуются более высокой степенью эмотивности, выражению которой служит значительно более широкий спектр языковых средств, направленных на актуализацию стратегии убеждения.

В данном жанровом формате текстов эмоционально-оценочная лексика представлена более обширным набором единиц, преимущественно положительно-оценочных. Повышенная частотность позитивно-оценочной лексики способствует утрированию положительных характеристик объекта, что наиболее часто используется в рекламных текстах с целью наиболее выгодной презентации товара.

Отмечается, что тексты медийных кинорецензий также насыщены положительно-оценочными единицами, что, на наш взгляд, является результатом взаимодействия дискурсов кинорецензии и рекламы и служит убеждению адресата в необходимости просмотра фильма. Ср.:

(191) *Lee's cameras constantly find new and **exciting** angles on the action (the cinematography is by Ellen Kuras) — overhead, underneath, behind the performers or half an inch from their faces.*

(192) *You're assured, however, that it will all be executed in a way that's **thrilling** and charming in a way that very few comedies ever are.*

В приведённых примерах оценочные прилагательные *exciting* и *thrilling* используются для описания особенностей режиссёрской работы, что позволяет усиливать положительную оценку, выносимую фильму.

Данный жанровый формат кинокритики характеризуется использованием широкого набора разнообразных лексических образных средств (метафор, образных сравнений, олицетворений, гипербол), повышающих общую эмотивность и, соответственно, персуазивность текста.

Ср.: (193) *Soul, "you'll be glad to know, is a mesmerizing return to form; it's a veritable **smorgasbord for the senses**, vividly recapturing the joys hidden in life's most banal moments, just as excited about a grease-soaked slice of pizza as it is a leaf floating in the autumn breeze.*

В приведённом отрывке автор использует метафору «шведского стола ощущений» для описания эмоциональной составляющей мультфильма, являющегося объектом оценки.

Несмотря на то, что употребление средств синтаксической выразительности не служит прямой актуализации тактики эмоционального воздействия, их присутствие в тексте повышает экспрессивность кинокритик: при помощи парцелляции, разных видов повтора, параллельных конструкций, градаций, риторического восклицания и несобственно-риторического вопроса автор увеличивает степень эмоционального воздействия на адресата с целью его убеждения в правоте своего мнения о кинопродукте.

Ср.: (194) *They are lying. They are covering something up. They are not to be trusted.*

В данном контексте использование градации, синтаксического параллелизма, анафорического повтора служит усилению тактики эмоционального воздействия.

(195) *We go to the movies to laugh. To escape. To keep the little ones occupied for 90 minutes of animated adventure. To be frightened. To root for an underdog. To Marvel at a superhero.*

Парцелляция и синтаксический параллелизм, обнаруживаемые в рассматриваемом примере, увеличивают выразительность авторского комментария.

Регулярным средством усиления экспрессивности текста, с одной стороны, и повышения его диалогичности с другой является риторический вопрос: (196) *Many of these have been good, some great. Yet none have truly matched the visceral experience many of us crave so profoundly: live performance, in a theater. And honestly, **how could anything come close?***

В данном контексте используется несобственно-риторический вопрос, задавая который, автор не предполагает получить от аудитории ответ: он либо сам отвечает на вопрос, предоставляя собственную оценку предмета с манипулятивной целью, либо позволяет аудитории сформулировать ответ на вопрос самостоятельно.

В наборе тактик убеждения важную роль играет *солидаризация*. К средствам реализации *тактики солидаризации* в медийных сетевых кинорецензиях относятся местоимения инклюзивной семантики *we* (155 ед.), *us* (82 ед.), *our* (50 ед.), местоимение *you* (168 ед.) (См. Таб.21), маркирующие многочисленных потенциальных адресатов кинорецензии, неопределенно-личное местоимения *one*, а также существительные, подчёркивающие принадлежность читателя и адресанта к единой группе на основании возрастных или ситуативных критериев (*grown-ups, viewer, cinephile*).

I	My	Me	Myself	We		Us		Our		You	Your
				Экс	Инкл	Экс	Инкл	Экс	Инкл		
72	14	11	1	-	155	-	82	-	50	168	30

Таблица 21. Распределение личных местоимений, маркирующих адресанта дискурса, в медийных кинорецензиях

В приведённых ниже контекстах эффективность солидаризации обеспечивается объединением автора и читателя в единую категорию

субъекта перцепции при помощи местоимения *you* и существительного *viewers*:

(197) *Well, now we have Spike Lee's mesmerizing film version of David Byrne's terrific Broadway concert "American Utopia," which feels so thrillingly alive, you may actually forget you're not in a theater. Or perhaps you'll feel like the stage has somehow been lifted from its moorings and delivered straight to your living room — or, as Byrne might prefer, right into your brain.*

(198) *Most moving of all to viewers of a certain cast of mind, we see his encyclopedic knowledge of his own tradition as in an archival interview where he describes "Little Shop of Horrors," the musical for which he wrote the book and lyrics, as "the 'Dames at Sea' of horror movies."*

Объединяя читателей и себя в единую группу «взрослых» и солидаризируясь тем самым со всеми представителями данной группы, автор убеждает читателя, что просмотр мультфильма вызовет у них сильный эмоциональный отклик.

Ср.: (199) *... but "Soul," with its ruminations on what it means to have purpose in a world driven by capital, or to lead a life one can be proud of as one approaches The Great Beyond, will resonate with most-all grownups.*

В рассматриваемом ниже примере объединение читателя и автора в группу людей, испытывающих ностальгию, позволяет адресанту вызывать у потенциальных адресатов коллективное эмоциональное переживание при помощи безличного местоимения *one*, существительного, маркирующего принадлежность к группе кинолюбителей (*cinophile*) и существительного *nostalgia*.

Ср.: (200) *When Colossal Youth had its brief run in Manhattan more than a year after Cannes, it was already considered a cinophile must-see; by the beginning of the next decade, it had been enshrined in a Criterion box set along with Ossos and In Vanda's Room, the preceding features in Costa's Fontainhas cycle. One inevitably looks back on those years with a degree of nostalgia.*

В сравнении с экспертными кинокритическими тактика солидаризации в рассматриваемой жанровой разновидности кинокритических реализуются при помощи более широкого репертуара коммуникативных приёмов, каждый из которых служит сокращению эмоциональной и психологической дистанции между автором и целевой аудиторией, что даёт возможность говорить о высокой диалогичности дискурса. К таким приёмам солидаризации и интимизации можно отнести использование разговорной лексики (*wriggly-waggly noodle, boxy, to be on the move, root for someone*), в том числе жаргонизмов (*chilly, cringe, mood, to know the drill*), а также собирательных существительных (*grown-ups, cinephile, viewers of a certain cast of mind, audience*). Ср.:

(201) *In McDormand's hands, however, Fern is a fascinating, head-strong woman that **you can't help but root for**, even if you don't always understand her rationale.*

(202) *But that sense of destabilization feels just as true to life as the pure pleasure that McQueen luxuriates in and invites the **audience** to share, whether in the perfectly curated clothes, furnishings and textures that form the movie's gorgeous backdrop, or a stunning moment, midway through the proceedings, when a popular song comes on and the partygoers break into their own rapturous a cappella version.*

(203) *I could go on, but **you know the drill**: Glue this, unscrew that, spy-drone this, until Ed is hanging by his fingertips from a drainpipe.*

В медийных кинокритических особой релевантностью обладает *тактика самопрезентации*, способствующая созданию *положительного имиджа* рецензента и убеждающая читателя в обоснованности и авторитетности высказываемого автором мнения. Актуализации данной тактики в корпусе медийных кинокритических способствуют коммуникативные приёмы *эпатирования, дистанцирования и языковой игры*.

В лингвистической науке под *эпатированием* подразумевается процесс поиска идентичности посредством демонстрации девиантного поведения и

отказа от соответствия нормативным требованиям общества [Дубских, 2012]. Особенностью эпатажных техник является стремление использовать провокативные образы, нарушать нормы и правила речевого поведения с целью привлечь внимание адресата к обсуждаемому объекту и одновременно с этим создать представление о себе как о креативной и неординарной личности. Достижению данной цели способствует языковая игра, являющаяся проявлением лингвокреативности, использование сниженной лексики, стилистическая неоднородность, проявляющаяся в сочетании различных стилей речи с целью демонстрации речевой свободы.

К основным языковым способам реализации коммуникативного приёма эпатирования в медийных кинокритиках относится использование разговорной лексики, в том числе просторечных (диалектных) морфологических форм (*ain't, nuthin', gotcha*), сленговых единиц (*pull off a feat, old-school fellow, weird*), жаргонизмов (*aka, underdog, kickoff, cringey, dudes*), инвективных и обценных единиц (*damn, to-hell-with-all-of-you, pigheaded, hell, whole-ass*), что позволяет придавать текстам кинокритикой непосредственный, открытый характер и устанавливать связь с широким кругом потенциальных адресатов. Ср.:

(204) *An argument can be made that no one went above and beyond more, as co-star, than Ken Davitian, who played producer Azamat in the first film, and literally ran around a hotel with Cohen while they were both **whole-ass** naked, but Bakalova is able to be hilarious while also carrying some of the **cringey** weight.*

(205) *In one corner, there is Martin Scorsese, Cinema Champion, raging against the emptiness of the comic-book movie and doing so with the determination and vigour and **to-hell-with-all-of-you** fire of an artist who knows he is absolutely right.*

(206) *'Palm Springs' Is Silly, Stylish, Profound, And **Damn** Near Perfect.*

Так, использование инвективной (*damn, to-hell-with-all-of-you*) и жаргонной (*cringey*) лексики позволяет авторам поддерживать имидж открытой, независимой и свободной в оценке личности.

Ср.: (207) *Satirically, the film tackles many of the things the original Borat movie did 14 years ago — from racism to sexism to just plain **pigheaded** ignorance — and we know, firsthand, that exposing liars and lechers and hate-mongers and QAnon pushers doesn't really do all that much.*

Употребление инвективы *pigheaded* также служит показателем, что автор не боится доносить до аудитории правду о политической ситуации в стране.

Дистанцирование позволяет автору усиливать оппозицию «я-другие», поддерживая имидж независимого эксперта. Реализации дистанцирования способствует личное местоимение *I* (72 ед.), глаголы ментальной семантики *think* и *question*. Ср.:

(208) *It's the kind of scene that **made me question Fukunaga's judgment** — **I think** you have to question the judgment of something that explicit — before deciding that both his aims and his methods are moral.*

(209) *Like I, Daniel Blake, it is substantially researched through many off-the-record interviews, and rich in detail. **But I think** this film is better: it is more dramatically varied and digested, with more light and shade in its narrative progress and more for the cast to do collectively. I was hit in the solar plexus by this movie, wiped out by the simple honesty and integrity of the performances.*

Коммуникативный приём языковой игры ориентирован на проявление лингвокреативности и отход от предсказуемости текста. При помощи неологизмов (*underachiever, indies, dramedy, man-child, selfies, meet-cute, whinger, kleptocracy, adulating, toxic, to stream*) и окказионализмов (*nannyng, hedo-nihilistic, tear-jerking-iest, thirtysomething-hood, Bowfinger'd, priming-the-audience-for-holiday-cheer movie, feel-good megaplex pabulum, re-ranking, whodunwhat*) автор демонстрирует такие качества как лингвокреативность и акцентирует внимание на близости целевой аудитории, убеждая читателей в том, что он понимает современные тенденции разговорной речи.

Ср.: (210) *Kelly O'Sullivan delivers an utterly authentic and real, funny and lovely, nomination-level performance in the lead role, and director Alex Thompson*

*displays a fine gift for pacing and shot-framing and storytelling in this small masterpiece about a floundering 34-year-old **underachiever** (неудачнике) who lands a summer job as a nanny to a precocious 6-year-old — and finds herself in over her head and yet born to the role at the same time.*

*(211) You can trace the script's characters and situations back to shaggy Sundance-promoted **indies**, or glossy studio comedies, and yet “The Climb” has Covino making his own mark with cinematic ambitions that promise a career worth keeping a close eye on.*

*(212) It's less of a whodunit than a **whodunwhat** that's easier to spoil than egg salad at a picnic, so we'll tread lightly.*

В последнем контексте окказионализм *hodunwhat* является производным образованием от *whodunit* – термина, используемого для обозначения жанра детективных романов.

Следующий пример демонстрирует одновременное употребление семантического неологизма *toxic*, означающего «токсичную», враждебную, нездоровую демонстрацию мужественности (сексизма), и голофрастической окказиональной единицы *not-so-borderline*.

*(213) How sexism, **toxic** masculinity, complicity, and **not-so-borderline** criminal behavior is baked into the music business gets pecked at but never fully unpacked.*

Ведущими способами создания окказионализмов в данном жанровом формате кинокритики являются голофразис (*priming-the-audience-for-holiday-cheer movie, not-so-borderline criminal behavior*) и словосложение в сочетании с суффиксацией (*hedo-nihilistic, Bowfinger'd, thirtysomething-hood, tear-jerking-iest*). Ср.:

Ср.: *(214) Rey's humor is dry and humane, shining a light on the foibles of **thirtysomething-hood** (возраст «тридцать с хвостиком») without scorching those suffering in it.*

Окказиональные единицы, обнаруживаемые в текстах медийных кинокритиков, многие из которых принадлежат к категории композитных

единиц, характеризуются высокой оценочностью и экспрессивностью и выполняют функцию эпитетов (*to-hell-with-all-of-you* artist, *larger-than-life* faces, *street-tough* boyfriend, *not-so-subtle* class differences, *often-absentee* husband, *eye-popping* choreography, *mock-government* program, *small-minded* men, *nerve-shredding* election, *hard-faced* boys, *soul-crushing* disappointment, *gun-blazing* flashbacks). Регулярное употребление лексических инноваций в текстах медийных кинорецензий свидетельствует о высокой степени лингвокреативности текста, сознательном отходе от его предсказуемости и намерении автора увлечь читателя. Фокусируя внимание адресата на совершающемся действии адресант намеренно повышает информативность и событийность дискурса. Ср.:

(215) *They add a great deal of energy and beauty to the film — through lyrical delivery, **eye-popping** and sharp choreography, and bright and elegant costumes — bringing the songs from “The Lion King: The Gift” to life.*

(216) *The tension is unbearable. And so is the great imponderable question: is the **soul-crushing** disappointment of defeat the rocket-fuel for future victory — like Nietzsche’s maxim about strength through not being destroyed, or One Direction conquering the world after coming third in The X Factor?*

Тактика информирования, также поддерживающая в дискурсе медийных кинорецензий персуазивную стратегию, сводится к предоставлению адресату дополнительных сведений о культурно-социальном контексте, имеющем значение для содержания кинокартины, и актуализируется в первую очередь при помощи приёма предоставления фактуальной информации. Ср.:

(217) *Cuarón has displayed great versatility and vision with films such as “Y Tu Mama Tambien” (2001), “Children of Men” (2006) and “Gravity” (2013), for which he won the Oscar for best director. With “Roma,” he gives us a deeply personal 1970s period piece inspired by his own childhood in Mexico.*

(218) *The story revolves around a fire that occurred on October 30, 2015 at the Collectiv rock club in Bucharest. It left 27 dead and more than 180 injured.*

В перечисленных примерах авторы предоставляют читателям сведения как о блестящей фильмографии режиссёра, удостоившегося нескольких Оскаров, так и о трагедии, постигшей десятки людей, погибших в пожаре, который охватил здание рок-клуба «Коллектив».

Реализации *тактики общей оценки* служат общеоценочные прилагательные **мелиоративной** семантики, позволяющие автору производить обобщённо-положительную, генерализованную оценку фильма, не прибегая к спецификации и объяснению конкретных аспектов оценки с целью убеждения читателя в необходимости просмотра фильма.

Исследование стратегий и тактик, реализуемых в дискурсе сетевых медийных кинорецензий, указывает на то, что актуализация стратегии убеждения в рамках данной жанровой разновидности осуществляется с учётом тактик, направленных в первую очередь на оказание эмоционального воздействия на потенциального адресата (*тактика эмоционального воздействия*) при помощи лингвостилистических средств, характерных для публицистического дискурса (положительные эмоционально-оценочные единицы, средства создания образности (различные типы эпитетов, метафоры, образные сравнения и пр.), синтаксические средства выразительности, усиливающие экспрессивность дискурса), а также *тактики самопрезентации*, позволяющей создавать образ свободного, независимого и эпатажного рецензента, сочетающего стилистически сниженную, инвективную, жаргонную, разговорную, окказиональную и неологичную лексику, что существенно отличается от средств реализации тактики самопрезентации в корпусе экспертных кинорецензий. *Тактика солидаризации* способствует сокращению эмоциональной и физической дистанции между автором и адресатом, её приоритетность указывает на диалогичность данной жанровой разновидности. Использование *тактики общей оценки* позволяет заключить, что оценка, выносимая авторами медийных кинорецензий, носит более обобщённый, размытый,

преимущественно положительный характер для выгодной презентации фильма.

2.6.3. Коммуникативно-прагматические характеристики англоязычной любительской сетевой кинорецензии

Квантитативный и интерпретативный анализ текстов отзывов о кино, отобранных на сайтах, посвященных обсуждению новинок кино, позволил заключить, что ведущей для данной жанровой разновидности кинорецензий коммуникативной стратегией является персуазивная стратегия, актуализируемая следующим набором коммуникативных тактик: 1) *тактика эмоционального воздействия*; 2) *тактика солидаризации*; 3) *тактика самопрезентации* (реализуемая коммуникативными приёмами отсылки к личному опыту и эпатирования); 4) *тактика апелляции к мнению большинства*; 5) *тактика общей оценки*. В пользовательских отзывах в отличие от двух предыдущих жанровых разновидностей сетевой кинорецензии была выявлена *стратегия дискредитации*, актуализируемая следующими тактиками: 1) *тактика критики*; 2) *тактика издёвки*; 3) *тактика обвинения*. Также отмечается использование авторами любительских отзывов о кино средств реализации *стратегии побуждения*.

Реализации *тактики эмоционального воздействия* в пользовательских отзывах способствуют отрицательно-оценочные единицы (*painful, infuriating, disheartening* и др.), что указывает на критическое восприятие авторов-пользователей, стремление обращать внимание на негативные качества кинофильмов. В этом отношении пользовательские отзывы отличаются от медийных кинорецензий, направленных в первую очередь на положительную оценку кинопродукта. Ср.:

(219) *Unbelievably **tedious** and **boring** and I kept wanting the movie to end, as I'll never get back the time I wasted watching it.*

(220) *I was **appalled** at the lack of reality in the substance of the characters.*

Ведущими приёмами, косвенно усиливающими эффект тактики эмоционального воздействия на синтаксическом уровне, является эллипсис, несобственные и собственные риторические вопросы, риторическое восклицание. Эллипсис принадлежит к распространённым синтаксическим приёмам разговорной речи, в которой доминирует принцип экономии речевых усилий, что также позволяет авторам эффективнее заострять внимание читателя на наиболее важных элементах текста, содержащих субъективную оценку, при использовании меньшего количества речевых средств. Ср.:

(221) *The best film I've seen this year, last year, probably the year before that, and probably next year too.*

(222) *Simply flawless.*

В числе риторических вопросов, выявленных в анализируемом корпусе пользовательских сетевых отзывов, выделяются собственно-риторические и несобственно-риторические вопросительные предложения.

Несобственно-риторические вопросы задаются автором с целью манипулировать аудиторией, либо отвечая на вопрос самостоятельно (примеры 223 и 224), либо предоставляя читателям возможность прийти к личному заключению (пример 225). Ср.:

(223) *Where Groundhog Day was purposeful - the Bill Murray character couldn't escape his endless cycle until he learned to stop being selfish and think of others, what exactly is the point of this story? If the girl you love wants to blow herself up in a science experiment you should join her? Sure it's fun to watch the characters drink, do drugs and find creative ways to kill themselves, but by the time you've seen it for the 60th time it stops being entertaining.*

(224) *Is this movie really finished? It looks like it's either half done or rushed...or both.*

(225) *Where, by the way, is there a film about the genocide of Russians who originally lived on the territory of Chechnya or films about the poor soldiers who were tortured there?*

Риторическое восклицание служит усилению экспрессивности речи, придавая высказыванию патетическую интонацию. Ср.:

(226) *This was one of the MOST BORING films I've ever seen!*

(227) *I really loved it, and I will watch again in cinemas!*

Актуализации *тактики общей оценки* служит употребление общеоценочных прилагательных, что указывает на тенденцию к унификации и генерализации оценочных признаков и служит усилению ведущих дискурсивных тактик.

Важную роль в поддержании стратегии убеждения в данном жанровом формате сетевого отзыва о кино играет *тактика апелляции к мнению большинства*, которая, как правило, используется адресантами с целью создания и поддержания бинарной оппозиции «свои-чужие», дистанцирования и противопоставления своего мнения позиции других, что на языковом уровне реализуется при помощи указательного местоимения *those*, используемого для маркирования группы «чужих», мнение которых автор противопоставляет своему. Ср.:

(228) *Roma is quite underwhelming. Its not for everyone, **those** in the comments below who raves about this movie probably saw something in it that i couldn't see.*

(229) *Even though it is made well professionally, I would not recommend it. For **those** who love slow movies, it is available on Amazon Prime.*

Актуализации *тактик солидаризации и самопрезентации* способствует использование личных местоимений первого и второго лица. Распределение частотности местоимений в корпусе любительских отзывов можно видеть в Таблице 22.

I	My	Me	Myself	We		Us		Our		You	Your
				Экс	Инкл	Экс	Инкл	Экс	Инкл		
97	13	10	2	-	20	-	4	-	1	48	6

Таблица 22. Распределение личных местоимений, маркирующих адресанта дискурса, в пользовательских отзывах о кино

Использование местоимения *we* в инклюзивном значении способствует интимизации коммуникации, позволяя сокращать дистанцию между автором и потенциальной целевой аудиторией отзыва.

Ср.: (230) *If we are going sentimental, there are better movies out there that portrays that emotion. This one doesn't seem to give it enough... impact.*

(231) *When we start, we don't really have any idea of what we're seeing. Although we soon get a certain direction, but about 20 minutes pass and suddenly we understand that we're in a time loop.*

(232) *Even more important: a convincing film that shows the importance of good journalism and how we should always be aware of political propaganda.*

Несмотря на то, что местоимение *you* является менее распространённым средством обращения к читателям в данных текстах в сопоставлен с корпусом медийных кинокритик, его использование повышает диалогичность пользовательских отзывов, подчёркивая намерение авторов объединяться с другими читателями в том числе и с целью дискредитации кинофильма, как видно в приведённом ниже примере.

(233) *If you can't appreciate the music and surrender to the experience then you probably won't like the movie.*

Употребление жаргонизмов (*low tier movie, the bailout, cringe-worthy*) позволяет продемонстрировать близость предполагаемой аудитории, искренность и непредубеждённость. Ср.:

(234) *Low standard, cringe-worthy dialogue.*

(235) *This is another low tier movie who the only triest to succeed on the factor that there are gays in there this movie isn't only disrespectful for cristians its also disrespectful for gays cause it tries only to work on them there aren't any interesting or good moments in this movie it's another worthless.*

Тактика самопрезентации реализуется в рассматриваемом корпусе посредством коммуникативных приёмов апелляции к личному опыту и эпатирования. Приём апелляции к личному опыту подразумевает использование личного опыта в качестве достоверного способа аргументации,

позволяющего убедить читателя в обоснованности положительной или отрицательной оценки кинокартины. Актуализации рассматриваемого приёма служит в первую очередь личное местоимение *I* (97 ед.). Ср.:

(236) *I don't watch many of these types of films, but some that i do watch has etched an impression on me. This doesn't seem to have.*

(237) *With the exception of maybe 15 minutes, I was bored during most of the 2-hour 18-minute "Roma".*

(238) *I guess it depends why you go to the movies. I like movies that have a story. Apparently critics and the self-important art-house crowd only care how a film is shot. I even read one review that called it a "masterpiece" but also said it had "not much of a story."*

(239) *Good cinematography but bland protagonist and a story ive definitely seen or heard before a hundred times.*

Авторы пользовательских отзывов чаще используют личный опыт в качестве средства убеждения читателя в нецелесообразности просмотра фильма: так, пользователи могут отмечать, что просмотренный фильм оказался скучным, бессодержательным или неоригинальным. Сопоставление с корпусами экспертных и медийных кинокритических рецензий также показывает, что в данном жанровом формате кинокритической рецензии местоимение *I* является *основным средством* маркирования адресанта, что позволяет делать вывод об эгоцентрической ориентированности дискурса сетевых пользовательских отзывов и стремлении авторов апеллировать к личному опыту и впечатлениям для оказания персуазивного воздействия на адресата.

Основным средством актуализации приёма *эпатирования* в корпусе пользовательских кинокритических рецензий является грубая просторечная лексика, в том числе инвективы и обценные единицы (*hell, bollocks*), которые служат не только самопрезентации, но и *дискредитации кинофильма* и *убеждению читателей* отзывов в нецелесообразности его просмотра.

(240) *Hell, they had to keep Gal showing a lot of skin during the entire movie to keep any interest and distract attention from things like the lasso dissapearing*

from both her hands and suddenly being coiled on her him in 1/10th of a second, or being normally dressed to being in WW costume in same amount of time (after she hops out of the car mid movie).

(241) The character who was the weakest suddenly becomes superhuman and stronger than a riptide. I call bollocks.

Одной из доминирующих стратегий рассматриваемого корпуса является стратегия дискредитации, реализуемая в первую очередь тактиками критики, обвинения и издёвки.

Тактика критики предполагает вынесение отрицательного суждения о фильме с целью выявления его возможных недостатков. Реализации рассматриваемой тактики служит отрицательно-оценочная лексика, в том числе сленговые единицы (*disrespectful, rip off, disaster, cheap, meaningless, ambiguous* и др.). Ср.:

*(242) The film is **ambiguous**, at least for the fact that Russia is ultimately shown guilty, although what does Russia have to do with it, when Kadyrov personally chooses the rules and so on.*

*(243) Fine enough as these things go, but a complete **rip off** of Groundhog Day.*

Тактика издёвки реализуется при помощи средств лексической выразительности: оценочных прилагательных (*laughable, terrible, wooden* и пр.) и разнообразных тропов (уничижительных сравнений, метафор, иронии, сарказма). Ср.:

*(244) All I came away from the screening of this thing was **#MaidsLivesMatter** and... so what.*

Так, в данном примере автор использует ироническую аллюзию к движению «Black Lives Matter», издевательски отмечая ограниченность сюжета, сосредоточенного на проблемах главной героини, работающей прислугой.

(245) It is as engaging as watching paint dry.

(246) *I enjoyed the slice-of-life aspect of it, but was distracted by **the fact that the lead actress can't act**. At all. It's a completely **wooden** performance, and it really stretches credulity that she was nominated for an Oscar!*

В примере 246 адресант прибегает к использованию сарказма для фокусирования внимания читателя на плохой актёрской игре главной героини, придавая субъективному суждению вид фактуальной информации. Использование прилагательного с негативной оценочной коннотацией *wooden* позволяет автору создавать невыгодные ассоциации. Риторическое восклицание, которым автор завершает отзыв, служит усилению тактики издёвки.

Прагматический эффект лексических средств выразительности поддерживается синтаксическими средствами, в частности риторическим вопросом: (247) *First off, I have no idea what ROMA actually is. **Is ROMA a person? A place? A terrible film? All of the above?***

Парцеллированная конструкция, содержащая цепочку риторических вопросов, позволяет автору выразить отрицательное отношение к фильму.

В отличие от критики, *тактика обвинения* направлена на уличение конкретных лиц в совершении неблагоприятного поступка и не ставит целью выявление возможных недостатков фильма. Реализации тактики обвинения служат оценочные единицы негативной коннотации (*racist, tedious, self-important, amateur, hateful, misandrist, bad*), средства эпистемической модальности, в частности, модальные слова (*apparently, can, can not, of course*), выражающие категорическую степень уверенности говорящего в содержании пропозиции. Обвинение может быть направлено на режиссёров, создателей фильма или других рецензентов.

Ср.: (248) *Apparently critics and the **self-important art-house crowd** only care how a film is shot.*

В приведённом примере автор обвиняет «самодовольных» рецензентов в том, что заинтересованы исключительно в визуальном качестве съёмки, забывая уделять внимание содержанию и послы фильма.

*Ср.: (249) Men **bad**, women **good**. No responsibility for women: it's always their choice, unlike for men, who have no means of escaping a life of indentured servitude after an unintended pregnancy that follows consensual sex. **Of course** women are always represented in the most sympathetic way possible, while men are **evil, harassing, controlling**. I **can** see why women love this movie, **cannot** see a single reason why a man would.*

В рассматриваемом контексте адресант направляет обвинение в адрес режиссёров, обвиняя их в мизандрии. Усилению тактики обвинения служит использование прилагательных с негативной оценочной коннотацией (*evil, harassing, controlling*) и общеоценочных прилагательных, что позволяет создать противопоставление между отношением режиссёров к женщинам и мужчинам (*men **bad**, women **good***).

Стратегия побуждения относится к наименее репрезентативным стратегиям, актуализируемым в структуре корпуса пользовательских кинокритик. Реализации стратегии побуждения служит использование повелительного наклонения, в отдельных случаях усиливается благодаря использованию капитализации (*Ср.: (250) **LOVED EVERY MINUTE OF IT. WATCH IT ASAP***) и модальных глаголов долженствования (*Ср.: (251) It was an average film that you **certainly do not have to see** in the cinema*). Целью авторов становится склонение читателя к просмотру или игнорированию фильма.

Рассмотрение коммуникативных характеристик дискурса пользовательских сетевых кинокритик позволило обнаружить, что, во-первых, авторы-пользователи регулярно прибегают к использованию стратегии дискредитации, реализуемой посредством таких речевых приёмов, как обвинение, критика и издёвка, что указывает на повышенную агрессивность речевого поведения исследуемой категории авторов; во-вторых, актуализация стратегии убеждения в структуре пользовательских отзывов осуществляется благодаря использованию тактик, направленных на повышение эмоциональности, эгоцентричности и субъективности дискурса

(тактика апелляции к личному опыту, тактика эмоционального воздействия); в-третьих, коммуникативный приём эпатирования служит в медийных и пользовательских отзывах разным целям: в корпусе пользовательских отзывах он поддерживает тактики дискредитации, в то время как в медийных кинокритических отзывах эпатирование выполняет имиджевую функцию.

Сопоставительный анализ коммуникативно-прагматических особенностей текстов разных жанровых форматов сетевой кинокритики позволил заключить, что *убеждение* является доминирующей стратегией в каждой из трёх жанровых разновидностей сетевой кинокритики, однако способы актуализации данной стратегии различаются: так, в текстах экспертных кинокритических отзывов убеждение реализуется преимущественно при помощи тактики информирования, позволяющей повышать доверие реципиента путём апелляции к авторитетным источникам, аргументации, использования терминологической лексики и предоставления фактуальной информации. В медийных кинокритических отзывах реализации убеждения способствует репертуар тактик, направленных на повышение субъективности, диалогичности, лингвокреативности и смысловой «размытости» дискурса, ведущими персуазивными тактиками являются: *тактика эмоционального воздействия, тактика общей оценки, тактика солидаризации и тактика самопрезентации*. В пользовательском сетевом отзыве о кино убеждение реализуется при помощи тактик, повышающих степень субъективности и эгоцентричности дискурса (*тактика эмоционального воздействия и тактика самопрезентации*) и поддерживается стратегией дискредитации, указывающей на критичность и предвзятость пользователей, стремление негативно оценивать кинофильм.

Реализация *самопрезентации* в экспертных сетевых кинокритических отзывах подразумевает *дистанцирование от идейных оппонентов* и *демонстрацию компетентности*, что способствует формированию образа эрудированного рецензента-исследователя. Данные тактики, используемые с целью информирования и повышения доверия, характерны для научного дискурса, в

рамках которого основной задачей автора становится убеждение адресата в истинности сообщаемой информации. Реализации *тактики самопрезентации* в медийных кинокритиках служит более широкий набор коммуникативных приёмов. Самопрезентационный приём *эпатирования*, используется с целью поддержания образа неординарного, креативного рецензента, не боящегося нарушать нормы речевого поведения для привлечения внимания читателя к важным темам. Реализация *приёма языковой игры* на языковом уровне подразумевает использование неологизмов, окказионализмов и сложных эпитетов-композиций, раскрывающих яркий лингвокреативный потенциал авторов. В пользовательских сетевых отзывах о кино *тактика самопрезентации* актуализируется *приёмами апелляции к личному опыту и эпатирования*. Эпатирование в любительских отзывах поддерживает стратегию дискредитации, поскольку авторы-пользователи сайтов, размещающих информацию о новинках кино, склонны использовать инвективы с целью критики кинофильма, его создателей, а также авторов положительных отзывов в том случае, когда мнение последних не разделяется.

В медийных кинокритиках – в сравнении с экспертными – реализации *тактики эмоционального воздействия* способствует более широкий спектр языковых средств. Отмечается, что используемые авторами эмоционально-оценочные единицы являются преимущественно *положительно-оценочными*, что указывает на явную рекламную функцию медийных кинокритиков. В пользовательских кинокритиках актуализации *тактики эмоционального воздействия* чаще служат *негативно-оценочные* лексические единицы, что позволяет утверждать, что авторы пользовательских отзывов в большей степени склонны к негативной оценке и критике кинопродукта.

Средства актуализации *тактики солидаризации* также различаются в анализируемых текстах: так, в корпусах экспертных и медийных кинокритиков реализации данной тактики служит главным образом личное местоимение инклюзивной семантики *we*, способствующее сокращению

эмоциональной и психологической дистанции между автором и читателем, в медийных и пользовательских кинокритиках реализации тактики солидаризации способствует более широкий репертуар языковых средств, включающий собирательные существительные и разговорные единицы, что даёт возможность говорить о более высокой диалогичности дискурса.

Стратегия дискредитации, идентифицированная в корпусе пользовательских кинокритик, реализуется *тактиками критики, издёвки и обвинения*, что свидетельствует о повышенной речевой агрессии данного жанрового формата в сопоставлении с другими жанровыми разновидностями сетевой кинокритики.

Выводы к главе 2

1. Дифференциация жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинокритики предполагает учёт следующих параметров: 1) коммуникативная цель; 2) рестриктивность композиционной структуры; 3) языковое содержание (лингвостилистические характеристики); 4) ведущие модусные категории; 5) степень конкретизированности оценки и характер оценки; 6) коммуникативно-прагматические характеристики.

2. Сетевая англоязычная кинокритика включает следующие жанровые разновидности: 1) экспертную англоязычную сетевую кинокритику; 2) медийную англоязычную сетевую кинокритику; 3) пользовательскую англоязычную сетевую кинокритику (любительский сетевой отзыв о кино).

3. Композиционная структура *экспертной сетевой кинокритики* обладает высокой степенью рестриктивности, однако авторы могут исключать или видоизменять отдельные компоненты текста, что свидетельствует о гибридности рассматриваемого формата, совмещающего характеристики персонального и научного (институционального) дискурсов. *Медийная сетевая кинокритика* обладает относительно свободной структурой, отражающей условное композиционно-смысловое членение текста на составляющие элементы: символический зачин, основную часть,

краткий вывод и финальную оценку (рейтинг). Наличие в тексте информации о рейтинге свидетельствует о чертах рекламных жанров, присущих данному жанровому формату кинорецензии. *Любительский сетевой отзыв о кино* отличается низкой степенью рестриктивности композиционной структуры, структурной вариативностью и краткостью, что сближает пользовательский отзыв с жанром сетевого комментария.

4. Анализ языковых и функционально-стилистических характеристик жанровых разновидностей сетевой англоязычной кинорецензии позволяет заключить, что: (1) *экспертные сетевые кинорецензии* отличаются высокой долей книжной лексики, в том числе общенаучных терминов и терминов киноведения, повышенной номинализацией, сложным синтаксисом, безличностью, апелляциями к социумно-прецедентным текстам и именам, известным узкой категории специалистов; (2) *тексты медийных сетевых кинорецензий* характеризуются стилевой неоднородностью словарного состава, высокой долей положительно-оценочной лексики, лингвокреативностью, экспрессивностью, достигаемой при помощи разнообразных лексических и синтаксических средств, апелляциями к национально- и универсально-прецедентным именам, известным массовому адресату; (3) *пользовательские сетевые кинорецензии* отличаются тенденцией к нарушению литературной речевой нормы, высокой долей разговорной лексики, в том числе сленга, преобладанием общеоценочных единиц над частнооценочными, высокой эмотивностью и экспрессивностью текстов, регулярным употреблением графических средств выразительности, преобладанием разговорных синтаксических конструкций, апелляциями к национально- и универсально-прецедентным событиям и именам, известным массовому недифференцированному адресату.

5. На способы экспликации субъективной модальности в жанре англоязычной сетевой кинорецензии оказывает влияние фактор субъекта, что определяет степень языковой выраженности адресанта и адресата, уровень персонализированности дискурса, степень диалогичности текста. Было установлено, что в *экспертных сетевых кинорецензиях* доминируют значения ментального модуса, в частности, модуса полагания, актуализируемого

преимущественно в конструкциях с имплицитно выраженным адресантом, что указывает на институциональный, деперсонализированный характер дискурса. В *медийных сетевых кинорецензиях* доминирующей категорией ментального модуса является модус общей оценки, реализуемый в конструкциях с имплицитно выраженным адресантом, что указывает на отказ от уточнения оснований оценки и высокую смысловую размытость дискурса. В конструкциях с эксплицитно выраженным адресантом преобладают значения перцептивного модуса, повышающего иммерсивность текстов, что объясняется близостью данного жанрового формата кинорецензии рекламному дискурсу. В *пользовательских сетевых кинорецензиях* доминирующей категорией ментального модуса в конструкциях с имплицитно выраженным адресантом является модус полагания, что, в сопоставлении с корпусом экспертных кинорецензий, свидетельствует скорее об авторской установке на экспликацию субъективного мнения. В числе конструкций с имплицитно выраженным адресантом также преобладают значения эмотивного модуса, что свидетельствует о высокой эмоциональности дискурса.

6. Основным объектом оценки в сетевой кинорецензии является кинофильм, однако разные жанровые форматы кинорецензии характеризуются доминированием различных аспектов объекта оценки и соотносимых с ними типов и оснований оценки, что определяется ценностными ориентирами авторов. В *экспертных сетевых кинорецензиях* доминируют интеллектуальная, эмоциональная, нормативная и эстетическая оценка, при этом основными аспекта объекта оценки являются: выразительность средств режиссуры, способность режиссёра передавать конфликтные социальные темы и использование инновационных подходов к режиссуре. В *медийных сетевых кинорецензиях* доминируют эмоциональный, общий и эстетический типы оценки; к основным аспектам объекта оценки относятся: способность режиссёра формировать эмоциональный фон кинокартины, способность режиссёра раскрывать конфликтные темы и

эстетика кадра. В *пользовательских сетевых кинорецензиях* преобладают общий, эмоциональный и интеллектуальный типы оценки; ведущими аспектами объекта оценки являются: качество сценария, качество актёрской игры, способность режиссёра формировать эмоциональный фон кинокартины, способность режиссёра раскрывать конфликтные темы и эстетика кадра. Отмечается, что авторы любительских отзывов нередко оценивают кинофильм целиком, не выделяя конкретные аспекты объекта оценки, что находит отражение в единицах общей оценки.

7. Коммуникативно-прагматический анализ жанровых разновидностей сетевых кинорецензий позволяет прийти к следующим выводам: в *экспертных кинорецензиях* преобладает стратегия убеждения, реализации которой служат тактики, связанные главным образом с информированием реципиента. Реализации тактики самопрезентации в данных текстах способствуют приёмы информирования и демонстрации компетентности, характерные для научного дискурса. В *медийных сетевых кинорецензиях* доминирует стратегия убеждения, однако её актуализации способствуют тактики и приёмы, повышающие оценочность, лингвокреативность, суггестивность и персонализированность дискурса. В *любительских сетевых кинорецензиях* стратегия убеждения реализуется тактиками, повышающими эмоционализированность и персонализированность дискурса и поддерживается доминирующей стратегией дискредитации, что указывает на повышенный уровень речевой агрессии дискурса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цифровизация традиционного жанра кинорецензии способствовала усилению процесса его внутрижанровой дивергенции, вызванного спецификой актуализации образа автора и специализацией адресата в дискурсе, что привело к формированию трёх жанровых разновидностей сетевой кинорецензии: *экспертной, медийной и любительской*. Дифференциация жанровых форматов сетевой кинорецензии проводилась в данном исследовании с учётом таких параметров, как *коммуникативная цель, рестриктивность композиционной структуры, языковое содержание (лингвостилистические характеристики), ведущие модусные категории, степень конкретизированности и характер оценки и коммуникативно-прагматические характеристики дискурса*.

При написании *экспертной англоязычной сетевой кинорецензии* автор нацелен на проведение подробного анализа культурно-идеологического контекста кинофильма, детерминирующего развитие сюжета картины, что требует привлечения постструктуралистских методологических подходов деконструкции дискурса и применения центральных теоретических положений семиотики кинотекста. Было установлено, что композиционная структура экспертных сетевых кинорецензий близка структуре научной искусствоведческой статьи и состоит из аннотации, основной части, делимой на микротемы, заключения, авторской колонки и примечаний. Несмотря на высокую рестриктивность структуры, свойственную экспертной кинорецензии с жанрово-композиционной точки зрения, авторы имеют возможность исключать или видоизменять отдельные компоненты текста. *Медийная англоязычная сетевая кинорецензия* характеризуется отсутствием регламентированной структуры. Медийная сетевая кинорецензия, несмотря на тенденцию к отсутствию визуальной членимости на элементы, может включать символический зачин, основную часть, краткий вывод и финальную оценку (рейтинг). Наличие информации о рейтинге свидетельствует о том, что данному жанровому формату кинорецензии

присущи черты рекламных жанров. Доминирующей интенцией авторов медийных кинорецензий является оказание суггестивного воздействия на потенциального адресата, формирование его мнения о кинофильме с целью дальнейшего побуждения посмотреть фильм, а также приобрести подписку на содержащий фильм сервис. *Пользовательский сетевой отзыв о кино*, характерной особенностью которого является ориентированность на массового адресата-любителя, представляет собой композиционно неоднородный текст, отличающийся низкой степенью рестриктивности структуры, что сближает данный формат кинорецензии с жанром сетевого комментария.

Функционально-стилистический анализ жанровых разновидностей англоязычной сетевой кинорецензии позволил заключить, что *экспертные кинорецензии* отличаются высокой долей книжной лексики абстрактной семантики, повышенной номинализацией, наличием средств эмоционального воздействия на адресата, включающих оценочную лексику, что в целом характерно для письменных жанров публицистики, при этом текстам данной разновидности кинорецензий также присущи черты научного стиля, к которым относятся: высокая доля терминов (в том числе единиц терминосистем философии, семиотики и теории кино), смысловая точность и линейная логика построения текста, количественное преобладание дескриптивных прилагательных над оценочными, безличность, сложный синтаксис, наличие средств когезии, свойственных ядерным жанрам научного дискурса, высокое количество апелляций к социумно-прецедентным текстам (обеспечиваемое цитированием), высказываниям и именам, известным узкой категории специалистов-экспертов. Функционально-стилистический анализ *медийных кинорецензий* показал, что данная жанровая разновидность кинорецензий отличается развёрнутостью высказываний, сложным синтаксисом, стилевой неоднородностью словарного состава (использованием книжной, нейтральной и разговорной лексики), высокой долей положительно-

оценочной лексики, лингвокреативностью, диалогичностью, экспрессивностью текстов, достигаемой при помощи широкого репертуара средств лексической и синтаксической выразительности, апелляциями к национально- и универсально-прецедентным именам, известным массовому адресату. *Пользовательские сетевые кинокритики* отличаются нарушением литературной речевой нормы, высокой долей разговорной лексики, в том числе сленга, использованием инвективных единиц и жаргонизмов, преобладанием общеоценочных единиц над частнооценочными, высокой эмотивностью и экспрессивностью текстов, регулярным употреблением графических средств выразительности, распространённостью иронии и сарказма, высоким содержанием разговорных синтаксических конструкций, апелляциями к национально- и универсально-прецедентным событиям и именам, известным массовому недифференцированному адресату.

Анализ способов актуализации модусных значений в жанровых разновидностях сетевой кинокритики показал, что в *экспертных сетевых кинокритиках* доминирует категория модуса полагания, актуализируемого главным образом в конструкциях с имплицитно выраженным адресантом, что свидетельствует о деперсонализированности и институциональности дискурса, ориентированности на научный стиль изложения. Модус полагания является ведущей категорией также в конструкциях с эксплицитно выраженным адресантом, что характерно для научной англоязычной коммуникации. В данном жанровом формате отмечается низкая степень репрезентации фигуры реципиента, что указывает на относительно низкую диалогичность дискурса, отсутствие у автора намерения обращаться к адресату напрямую, таким образом солидаризируясь с ним. В медийных сетевых кинокритиках ведущая роль принадлежит значениям перцептивного модуса в конструкциях с имплицитно и эксплицитно выраженным адресантом, что объясняется стремлением авторов повысить суггестивность текстов. Доминирующей категорией ментального модуса в *медийных кинокритиках* является модус общей оценки, актуализируемый в

конструкциях с имплицитно выраженным адресантом, что говорит об отказе от уточнения оснований оценки и высокой смысловой размытости дискурса, свойственной рекламным текстам. Более высокий в сравнении с экспертными кинокритиками уровень репрезентации реципиента в текстах позволяет делать вывод о выраженной диалогичности данной жаровой разновидности текстов. В *пользовательских сетевых отзывах о кино* наблюдается преобладание значений эмотивного модуса в конструкциях с имплицитно выраженным адресантом и значений ментального модуса в конструкциях с эксплицитным адресантом, что указывает на высокую эмоциональность и эгоцентричность дискурса и сближает данную разновидность кинокритики с сетевым комментарием. Ведущим значением ментального модуса в контекстах с эксплицитно и имплицитно выраженным адресантом в *пользовательских сетевых отзывах о кино* является модус полагания, что демонстрирует установку авторов на экспликацию субъективного мнения.

С использованием интерпретативного метода, а также методов контекстуального анализа и количественного подсчёта в диссертации были выявлены основные аспекты объекта оценки и ведущие типы оценки в каждой жанровой разновидности кинокритики. Авторы экспертных кинокритик склонны учитывать такие аспекты объекта оценки, как выразительность средств режиссуры, способность режиссёра передавать конфликтные темы и использование инновационных подходов к режиссуре, соотносимые с категориями интеллектуальной, эмоциональной, нормативной и эстетической оценки. Преобладание нормативной и интеллектуальной оценок свидетельствует о приверженности авторов рациональным основаниям ценностных норм, ориентации на осмысление типовой, стандартизированной картины мира и структурного содержания нормы, что связывается с необходимостью осуществления детального анализа и критики концептуального содержания кинокартины. Высокие показатели эмоционально-эстетических оценочных значений в данной категории текстов обусловлены их направленностью на оценку объектов

кинематографического искусства. В корпусе экспертных сетевых кинокритических лексем общей оценки представлены в наименьшей степени. Данный факт объясняется установкой авторов на детальный, комплексный анализ объектов киноискусства. В *медийных кинокритических* объект оценки представлен главным образом такими аспектами, как способность режиссёра формировать эмоциональный фон кинокартины, способность режиссёра раскрывать конфликтные темы и эстетика кадра. К ведущим типам оценки относятся эмоциональная, общая и эстетическая. Доминирование общеоценочных значений свидетельствует о высокой степени «размытости» оснований оценки, обусловленной потребностью автора избежать уточнения оснований выносимой фильму положительной оценки и намерением убедить потенциального адресата в необходимости его посмотреть. Приоритетность эмоциональной оценки свидетельствует о высокой степени экспрессивности данной жанровой разновидности кинокритических. В *любительских сетевых кинокритических* к доминирующим аспектам объекта оценки относятся: качество сценария, качество актёрской игры, способность режиссёра формировать эмоциональный фон кинокартины, способность режиссёра раскрывать конфликтные темы и эстетика кадра. Ведущими типами оценки являются общая, эмоциональная и интеллектуальная. Доминирование общей оценки указывает на намерение авторов избегать уточнения оснований оценки. В отличие от медийных кинокритических в пользовательских отзывах о кино преобладают преимущественно отрицательно-оценочные единицы, указывающие на желание авторов побудить потенциальных читателей вступить в спор, что характерно для жанра сетевого комментария. Дискурс любительских сетевых кинокритических характеризуется ориентированностью на адресанта и возможностью вступления в открытый диалог с другими пользователями сайта. Вторичным объектом оценки может выступать текст отзыва другого кинолюбителя и положительная или негативная оценка кинофильма его автором, что придаёт любительской кинокритической характер контраргумента.

С применением методов количественного и интерпретативного анализа в работе были выявлены основные стратегии и тактики, свойственные каждой жанровой разновидности кинорецензий. В *экспертных кинорецензиях* для убеждения адресата в правильности и обоснованности своего мнения о кинофильме авторы прибегают в первую очередь к тактике информирования, реализуемой рядом коммуникативных приёмов, характерных для научного дискурса (апелляция к авторитетным источникам, аргументация, использование терминов и предоставление фактуальной информации). Коммуникативные приёмы тактики информирования также служат косвенной реализации тактики самопрезентации, способствующей созданию образа компетентного, эрудированного эксперта, противопоставляющего свою позицию мнениям идейных и научных оппонентов. Реализации убеждения в *медийных кинорецензиях* способствуют тактики, направленные на оказание эмоционального воздействия на адресата – тактика самопрезентации, тактика апелляции к мнению большинства и тактика общей оценки. Высокой значимостью в дискурсе медийных кинорецензий отличается тактика солидаризации, обеспечивающая высокую диалогичность дискурса и позволяющая сокращать психологическое и эмоциональное расстояние между автором и адресатом. В *любительских сетевых кинорецензиях* стратегия убеждения реализуется тактиками, повышающими эмоциональность и эгоцентричность дискурса (тактика самопрезентации, тактика эмоционального воздействия), и поддерживается стратегией дискредитации, реализуемой тактиками обвинения, критики и издёвки, что указывает на повышенный уровень речевой агрессии в дискурсе и его близость жанру сетевого комментария.

Апробированная в работе методика анализа жанровых разновидностей сетевой кинорецензии может быть применена в последующих научных исследованиях, направленных на изучение процессов внутрижанровой дифференциации в других типах сетевой англоязычной коммуникации.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Авдеевко, И. А. Структура и суггестивные свойства вербальных составляющих рекламного текста : автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.19 / И.А. Авдеевко; Алтайский государственный университет. – Барнаул, 2001. – 168 с.
2. Аверина, А.В. Модели предложений с семантикой эпистемической модальности в немецком языке и отражаемые ими типы ситуаций / А.В. Аверина // Вестник Московского государственного областного университета, 2011. – №3. – С. 68-74.
3. Антонова, В.И. Трансформации типологической и жанровой систем в современной журналистике: по материалам печатных изданий Поволжского района : дис. ... докт. фил. наук: 10.01.10 / В.И. Антонова; Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева. – Саранск, 2006. – 248 с.
4. Арнольд, И.В. Стилистика современного английского языка: учебное пособие / И.В. Арнольд. – М.: Просвещение, 1973. – 304 с.
5. Арутюнова, Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт / Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1988. – 338 с.
6. Асмус, Н.Г. Лингвистические особенности виртуального коммуникативного пространства : автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.19 / Н.Г. Асмус; Челябинский государственный университет. – Челябинск, 2005. – 23 с.
7. Ахмедов, А. Х. Иронический модус в свете аксиологии / А.Х. Ахмедов // Известия ДГПУ. Общественные и гуманитарные науки, 2014. – №3. – С. 43-46.
8. Балли, Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Ш. Балли. – М.: Издательство иностранной литературы, 1955. – 416 с.
9. Баранов, В.И., Бочаров, А.Г., Суровцев, Ю.И. Литературно-художественная критика: учебное пособие для вузов / В.И. Баранов, А.Г. Бочаров, Ю.И. Суровцев. – М.: Высшая школа, 1982. – 207 с.

10. Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – М.: Русские словари, 1996. – Т.5: Работы 1940-1960 гг. – С.159-206.
11. Бенвенист, Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс, 1974. – 448 с.
12. Богданов, В.В. Текст и текстовое общение / В.В. Богданов. – СПб: Издательство СПбГУ, 1993. – 68 с.
13. Богуславская, В.В. Журналистский текст: лингвосоциокультурное моделирование : дис. ... докт. фил. наук: 10.01.10 / В. В. Богуславская; Институт управления и инноваций авиационной промышленности. – Ростов-на-Дону, 2004. – 325 с.
14. Борботько, В.Г. Элементы теории дискурса / В.Г. Борботько. – Грозный: Изд-во Чечено-Ингушского государственного университета, 1981. – 113 с.
15. Боров, Ю.Б. Эстетика: учебник / Ю.Б. Боров. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.
16. Брандес, М.П. Стилистический анализ (на материале немецкого языка) / М.П. Брандес. – М.: Высшая школа, 1971. – 190 с.
17. Брежнева, Д. Д. Жанрово-стилистические и когнитивные особенности кинорецензии как вида массово-информационного дискурса (на материале современной британской прессы) : автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04 / Д.Д. Брежнева; Московский государственный гуманитарный университет им. М.А. Шолохова. – Москва, 2013. – 26 с.
18. Ван Дейк, Т.А. Дискурс и власть: репрезентация доминирования в языке и коммуникации / Т.А. ван Дейк. – М.: Либроком, 2013. – 344 с.
19. Варламова, Е.В. Интернет-дискурс как феномен / Е.В. Варламова // Вестник Поморского государственного университета, 2006. – № 5. – С. 116–119.
20. Вахтерова, Е.В. Особенности реализации англоязычной научной медицинской статьи (на материале исследовательской статьи и отчёта о

клиническом случае) : автореф. дис. ... канд. фил. наук: 5.9.6 / Е.В. Вахтерова; Воронежский государственный университет. – Воронеж, 2023. – 23 с.

21. Вольф, Е. М. Функциональная семантика оценки / Е.М. Вольф. –М.: Едиториал УРСС, 2002. – 280 с.

22. Всеволодова, М.В. Теория функционально-коммуникативного синтаксиса: фрагменты прикладной (педагогической) модели языка / М.В. Всеволодова. – М.: МГУ, 2000. – 501 с.

23. Галиуллина, О. Р. Прагмалингвистические и стилистические особенности англоязычной сетевой кинорецензии / О.Р. Галиуллина // Вестник Самарского университета, 2021. – №1. – С. 151-161.

24. Галиуллина, О. Р., Дубинин, С. И. Способы реализации категории аргументативности в англоязычной сетевой кинорецензии / О.Р. Галиуллина, С.И. Дубинин // Ученые записки Казанского университета, 2022. – № 1-2. – С. 101-115.

25. Галичкина, Е. Н. Специфика компьютерного дискурса на английском и русском языках (на материале жанра компьютерных конференций): дис. ... канд. фил. наук: 10.02.20 / Е.Н. Галичкина; Астраханский государственный педагогический университет. – Астрахань, 2001. – 212 с.

26. Галичкина, Е. Н. Интернет-дискурс: основные направления изучения и тенденции развития / Е.Н. Галичкина // Известия ВГПУ, 2021. – №7 (160). – С. 94-101.

27. Гальперин, И.Р. Очерки по стилистике английского языка / И.Р. Гальперин. – М.: Библиотека филолога, 1958. – 459 с.

28. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – Изд. 4-е. – М.: Наука, 1981. – 139 с.

29. Гаранина, Э.Ю. Оценочность в жанре кинорецензии / Э.Ю. Гаранина // Вестник КемГУ, 2013. – №2 (54). – С. 28-31.

30. Голоднов, А. В. Аргументативная структура риторического (персуазивного) текста / А.В. Голоднов // Вестник ИГЛУ, 2010. – №1 (9). – С.109-114.
31. Горина, Е. В. Подходы к анализу дискурса Интернета / Е.В. Горина // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2016. – № 3-2 (57). – С. 73-76.
32. Григорьева, В.С. Дискурс как элемент коммуникативного процесса: прагмалингвистический и когнитивный аспекты: монография / В.С. Григорьева. – Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2007. – 288 с.
33. Гричин, С. В. О категориальной сущности авторизации / С.В. Гричин // Сибирский филологический журнал, 2010. – №2. – С. 175-182.
34. Данилова, Н.К. Реляционная природа субъекта высказывания в нарративе [Электронный ресурс] / Н.К. Данилова // Litera, 2015. URL: http://e.aurora-journals.com/fil/article_15869.html (дата обращения: 12.07.2023).
35. Десюкевич, О.И. Композиционно-стилистические и дискурсивные характеристики жанра рецензии / О.И. Десюкевич // Минск: БГУ, Институт Журналистики: сб-к научных тр. / под ред. д-ра фил. наук, проф. В.И. Ивченкова. – Минск: Образование и воспитание, 2012. – С.148-157.
36. Демешкина, Т.А. Маркеры авторизации в диалектной речи / Т.А. Демешкина // Наука и образование в XXI веке: сб-к научных тр. – Тамбов: Консалтинговая компания Юком, 2013. – С.25-28.
37. Дзараева, Н. А., Олина, Е. О. Стратегии и тактики фармацевтического дискурса / Н.А. Дзараева, Е.О. Олина // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков, 2016. – №12. – С. 19-24.
38. Дубских, А. И. Тактика эпатирования как инструмент провокационной саморекламы в «звездных» интервью / А. И. Дубских // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика, 2012. – № 25. – С. 109-112.

39. Еремина, М.А. Речевой жанр отзыва в коммуникативном пространстве интернета / М.А. Еремина // Научный диалог, 2016. – №5 (53). – С. 34-35.
40. Етко, А.Г. Категория авторизации: основные аспекты категориальной семантики / А.Г. Етко // Acta Linguistica. Sofia, 2007. – № 2 (1). – С. 3–9.
41. Загоруйко, И.Н. Интернет-дискурс в современном коммуникационном пространстве / И.Н. Загоруйко // Вестник КГУ, 2012. – №3. – С. 56-60.
42. Заморева, А.В. Оценочный дискурс и аспекты его изучения / А.В. Заморева // Вестник Башкирского университета, 2007. – №3. – С. 69-71.
43. Захарова, Е. М. Стратегии и тактики фельетона в газете «Южный край» (В.И. Иванов, Н.А. Лухманова) / Е.М. Захарова // Вестник Томского государственного университета. Филология, 2023. – №81. – С. 153-167.
44. Зеленщиков, А.В. Пропозиция и модальность: монография / А.В. Зеленщиков. – СПб: Издательство СПбГУ, 1997. – 242 с.
45. Земцова, Л.А. Искусствоведческая рецензия как жанр массово-информационного дискурса : дис. ... канд. фил. наук: 10.02.19 / Л.А. Земцова; Волгоградский государственный педагогический университет. – Волгоград, 2006. – 205 с.
46. Золотова, Г.А. Очерк функционального синтаксиса русского языка / Г.А. Золотова. – М.: Наука, 1973. – 351 с.
47. Иванов, Л.Ю. Язык Интернета: заметки лингвиста [Электронный ресурс] / Л.Ю. Иванов. – М.: Азбуковник, 2000. URL: [http://www.faq-
www.ru/lingv.html](http://www.faq-
www.ru/lingv.html) (дата обращения: 27.09.22).
48. Ивин, А.А. Основания логики оценок / А.А. Ивин. – М.: Издательство Московского университета, 1970. – 230 с.
49. Ильинова, Е.Ю. Когнитивный аспект жанрового пространства текста / Е.Ю. Ильинова // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета, 2006. – № 6. – С.9-17.

50. Интернет-коммуникация как новая речевая формация: коллективная монография / под науч. ред. Т.Н. Колокольцевой, О.В. Лутовиновой. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2012. – 328 с.
51. Иссерс, О.С. Коммуникативные стратегии и тактики в русской речи / О.С. Иссерс. – М.: ЖИ, 2008. – 288 с.
52. Карасик, В.И. О типах дискурса / В.И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб-к науч. тр. / под ред. В.И. Карасика, Г.Г. Слышкина. – Волгоград: Перемена, 2000. – С.5-20.
53. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 476 с.
54. Карасик, В.И. Языковые ключи / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2009. – 406 с.
55. Карасик, В.И. Дискурсивное проявление личности / В.И. Карасик // Вестник Российского университета дружбы народов, 2016. – № 4. – С.56-77.
56. Каштанова, П. В., Мосолова, Г. П. Эксплицитные и имплицитные средства реализации субъективной модальности в художественном тексте / П.В. Каштанова, Г.П. Мосолова // Вестник ЮУрГГПУ, 2013. – №9. – С. 231-237.
57. Кашкин, В.Б. Дискурс: учебное пособие / В.Б. Кашкин. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2004. – 76 с.
58. Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса / пер. с фр. И португ. / П. Серิโอ [и др.]. под общ.ред. П. Серิโอ. – М.: Прогресс, 1999. – 415 с.
59. Кибрик, А.А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе : автореф. дис. ... д-ра фил. наук: 10.02.19 / А.А. Кибрик; Российский государственный гуманитарный университет. – Москва, 2003. – 90 с.
60. Кленова, Е.А. Коммуникативно-прагматические характеристики англоязычных отзывов о компьютерных играх / Е.А. Кленова // Язык и культура в эпоху глобализации: сб-к науч. ст. по мат. Первой всероссийской

научной конференции «Язык и культура в эпоху глобализации» / под ред. И.В. Кононовой. – СПб.: Издательство СПбГЭУ, 2020. – С. 46-50.

61. Кобзеева, О.В. Прагмастилистические особенности жанра научной рецензии / О.В. Кобзеева // Омский научный вестник, 2006. – №3 (36). – С.214-218.

62. Кобрина, О.А. Модусные категории как способы выражения субъективного отношения человека к высказыванию / О.А. Кобрина // Вопросы когнитивной лингвистики, 2006. – № 2. – С. 90–100.

63. Кобрина, О.А. Специфика коммуникативной категории модуса / О.А. Кобрина // Вопросы когнитивной лингвистики, 2011. – №1. – С. 70-74.

64. Кожемякин, Е.А. Субъект дискурса / Е.А. Кожемякин // Дискурс-Пи, 2013. – №3. – С.125-126.

65. Козловский, Д. В. Лексические средства передачи модусных параметров категории «эвиденциальность» / Д.В. Козловский // Язык и мир изучаемого языка, 2011. – № 2. – С. 140-147.

66. Козловский, Д. В. Персуазивный потенциал модусной категории «эвиденциальность» в новостном медиадискурсе / Д.В. Козловский // Вестник ЧелГУ, 2021. – №4 (450). – С. 65-72.

67. Козловский, Д. В., Исмаилова, О. И. Синергетическая концепция развития интернет-лингвистики: коллективная монография / Д.В. Козловский, О.И. Исмаилова. – Цифровизация как приоритетное направление модернизации российского образования / под ред. Н. В. Горбуновой. – Саратов, 2019. – С. 122-148.

68. Колесникова, Н.И. Что важно знать о языке и стиле научных текстов / Н.И. Колесникова // Высшее образование в России, 2010. – №3. – С. 130-137.

69. Колосова, Т.А., Черемисина, М.И. О терминах и понятиях описания семантических и синтаксических единиц / Т.А. Колосова, М.И. Черемисина. – Синтаксическая и лексическая семантика / под ред. Л.Г. Панина, М.И. Черемисиной. – Новосибирск: Наука, 1986. – С.10–23.

70. Кононова, И.В., Клепикова, Т.А., Кленова, Е.А. Способы выражения позиции автора в англоязычной сетевой кинокритике / И.В. Кононова, Т.А. Клепикова, Е.А. Кленова // ДИСКУРС, 2021. – №6. – С.132-145.

71. Кононова, И.В., Кленова, Е.А. Ментальные модальные категории в дискурсе сетевой кинокритики / И.В. Кононова, Е.А. Кленова // Когнитивные исследования языка. – Тамбов, издательский дом «Державинский», 2022. – №2 (49). – С.152-157.

72. Копытов, О. Н. Взаимодействие квалификативных модальных смыслов в тексте (авторизация и персуазивность): автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.01 / О. Н. Копытов; Дальневосточный государственный университет. – Владивосток, 2003. – 27 с.

73. Кораблина, Т. И. О взаимодействии модуса "воспоминание" и ментального модуса / Т.И. Кораблина // Сибирский филологический журнал, 2016. – №4. – С.241-247.

74. Котюрова, М.П., Баженова, Е.А. Культура научной речи: текст и его редактирование: учебное пособие / М.П. Котюрова, Е.А. Баженова. – М.: Флинта, 2008. – 280 с.

75. Кочетова, Л. А. Английский рекламный дискурс в динамическом аспекте : дис. ... докт. фил. наук: 10.02.04 / Л. А. Кочетова; Волгоградский государственный университет. – Волгоград, 2013. – 404 с.

76. Краснова, Т.И. Субъективность – Модальность / Т.И. Краснова. – СПб.: Издательство СПбГУЭФ, 2002. – 189 с.

77. Красных, В.В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология: курс лекций / В. В. Красных. – Москва: ИТДГК Гнозис, 2002. – 284 с.

78. Кремер, И.Ю. Ментальный модус как интерпретационный компонент текста в сфере научной коммуникации / И.Ю. Кремер // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина, 2015. – №4. – С. 86-99.

79. Крылов, В.Н. Проблемы прагматики и поэтики жанра литературно-критической рецензии [Электронный ресурс] / В.Н. Крылов // Медиаскоп, 2014. URL: <http://www.mediascope.ru/1595> (дата обращения: 05.11.2023).

80. Кукля, Е.Г., Соловьева, Н. В. Оценка в современном английском лингвистическом тексте: характер, виды, типы, средства объективации и функции / Е.Г. Кукля, Н.В. Соловьева // Наука о человеке: гуманитарные исследования, 2017. – №2 (28). – С.62-68.

81. Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Под ред. Л.Ю. Иванова, А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширяева и др. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 840 с.

82. Ланских, А.В. Речевое поведение участников реалити-шоу : коммуникативные стратегии и тактики : автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.01 / А. В. Ланских; Уральский государственный университет им. А.М. Горького. – Екатеринбург, 2008. – 22 с.

83. Лассан, Э.Р. Рецензия как жанр и как речевой акт: коллективная монография / Э.Р. Лассан // Лингвистика речи. Медиа-стилистика. Коллективная монография, посвящённая 80-летию проф. Г.Я. Солганика. – М.: Флинта: Наука, 2012. – С.190-206.

84. Латфулина, З.Р. Модусные показатели диалектного высказывания: авторизация и персуазивность / З.Р. Латфулина // Вестник ТГУ, 2014. – №380. – С. 29-33.

85. Латфулина, З.Р. Модусы авторизации и воспоминания в диалектном высказывании / З.Р. Латфулина // Вестник ТГУ, 2014. – №389. – С. 22-27.

86. Ледников, Е.Е. Знание и мнение / Е.Е. Ледников // Вестник РУДН, 2004. – №1. – С. 81-87.

87. Ли, Ван. Грамматическая специфика научных текстов русского языка / Ван Ли // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2011. – №17. – С.107-116.

88. Ломов, А.М. Чужая речь в письменном тексте / А.М. Ломов // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология, 2012. – №8. – С. 31-36.

89. Лутовинова, О.В. Лингвокультурологические характеристики виртуального дискурса : автореф. дис. ... докт. фил. наук: 10.02.19 / О. В. Лутовинова; Волгоградский государственный педагогический университет. – Волгоград, 2009. – 41 с.

90. Макаров, М. Л. Основы теории дискурса / М.Л. Макаров. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с.

91. Маркова, С.С. Языковые проявления гибридизации жанра современной публичной речи / С.С. Маркова // Вестник Северного (Арктического) федерального университета, 2015. – № 6. – С.131-137.

92. Марьянчик, В.А. Оценка как категория текста / В.А. Марьянчик // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия "Гуманитарные и социальные науки", 2011. – № 1. – С.100-103.

93. Медведев, С.А. Заметки об Интернет-рецензии как объекте исследования / С.А. Медведев // Филология и человек, 2018. – №1. – С. 139-144.

94. 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.

95. Миронова Н.Н. Дискурс-анализ оценочной семантики / Н.Н. Миронова. – М.: Тезаурус, 1997. – 158 с.

96. Михалёва, О.Л. Дискурс объекта vs Дискурс субъекта: системообразующие признаки / О.Л. Михалёва // Системное и асистемное в языке и речи: материалы Международной научной конференции «Системное и асистемное в языке и речи». – Иркутск: Издательство Иркутского государственного университета, 2007. – С.360-377.

97. Молитвина, Н.Н. Лингвостилистические особенности современной литературной рецензии / Н.Н. Молитвина // Сибирский филологический журнал, 2016. – №3. – С. 230-237.

98. Мошникова, Н. Н. Лингво-когнитивный аспект исследования дискурса театральной рецензии : на материале современных англоязычных печатных СМИ : автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04 / Н. Н. Мошникова; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. – Москва, 2006. – 23 с.

99. Набиева, Е. А. Оценочность в жанре рецензии: лингвистический и прагматический аспекты : на материале «Литературной газеты» и региональной парламентской газеты «Тюменские известия» постсоветского периода 1993-1995 и 2003-2005 гг. : дис. ... канд. фил. наук: 10.02.01 / Е. А. Набиева; Тюменский государственный университет. – Тюмень, 2010. – 298 с.

100. Набиева, Е. А. Рецензия как публицистический жанр: монография / Е. А. Набиева. – М.: Флинта : Наука, 2015. – 155 с.

101. Нагорный, И. А., Ивницкий, Е. И. Контекст как способ экспликации квалификативных модусных категорий / И.В. Нагорный, Е.И. Ивницкий // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология, 2020. – №3. – С.15-23.

102. Нужнова, Е.Е., Бабаева, Т.Б., Жуковская, Н.В. Стратегия аргументации в научном дискурсе / Е.Е. Нужнова, Т.Б. Бабаева, Н.В. Жуковская // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики, 2019. – №2. – С. 57-64.

103. Ожегов, С.И. Толковый словарь Ожегова [Электронный ресурс] / С.И. Ожегов. URL: <https://slovarozhegova.ru/> (дата обращения: 19.09.2021).

104. Оломская, Н.Н. Лингвостилистические характеристики рекламного дискурса / Н.Н. Оломская // Культурная жизнь Юга России, 2009. – №2. – С. 94-96.

105. Онипенко, Н.К. Модель субъектной перспективы и проблема классификации эгоцентрических элементов [Электронный ресурс] / Н.К.

Онипенко // Языки славянской культуры, 2013. URL: https://lexrus.ru/default.aspx?p=2988#_ftn10 (дата обращения: 27.09.21).

106. Отье-Ревю, Ж. Явная и конститутивная неоднородность: к проблеме другого в дискурсе / Ж. Отье-Ревю // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М.: Прогресс, 2002. – С. 54-81.

107. Паняхина, А. Н. Коммуникативные стратегии и тактики в жанре литературно-критической рецензии (на материале «Литературной газеты») / А.Н. Паняхина // Вестник Новосибирского государственного университета, 2012. – № 11. – С.141-145.

108. Паршина, О. Н. Стратегии и тактики речевого поведения современной политической элиты : дис. ... докт. фил. наук: 10.02.01 / О. Н. Паршина; Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского. – Саратов, 2005. – 325 с.

109. Петухова, Т.И. Языковая актуализация эмотивной оценки в процессе восприятия произведения живописи / Т.И. Петухова // Вестник Санкт-Петербургского университета, 2006. – №3. – С.50-59.

110. Плотникова, С.Н. «Дискурсивное оружие»: роль технологий политического дискурса в борьбе за власть / С.Н. Плотникова // Вестник ИГЛУ, 2008. – №2. – С.138-144.

111. Погорелова, С.Д., Яковлева, А. С. Структура оценочной ситуации и ее компоненты / С.Д. Погорелова, А.С. Яковлева // Вестник ЧелГУ, 2017. – №3 (399). – С. 98-103.

112. Попова, Д.А. Идентичность как базовый конструкт цифровой личности в межперсональном интернет-дискурсе / Д.А. Попова // Вестник БГУ, 2018. – №2. – С. 63-69.

113. Пугачева Е. Ю. Эмотивный модус немецких интертекстуальных вкраплений в дневниковом дискурсе Л. Н. Толстого / Е.Ю. Пугачева // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика, 2018. – №3. – С. 161-166.

114. Разинкина, Н.М. Развитие языка английской научной литературы / Н.М. Разинкина. – М.: Наука, 1978. – 211 с.

115. Реброва, И. В. Речевое поведение российской интеллигенции и его отражение в жанре рецензии сетевых литературных журналов русского зарубежья / И.В. Реброва // Филологический класс, 2015. – №2 (40). – С. 66-74.

116. Русанов Е.К. Интернет-дискурс в дискурсивной парадигме / Е.К. Русанов // Гуманитарные юридические исследования, 2016. – №1. – С.214-217.

117. Рюкова, А.Р., Филимонова, Е.А. Языковые способы реализации персуазивности / А.Р. Рюкова, Е.А. Филимонова // Вестник Башкирского Университета, 2016. – №2. – С.431-435.

118. Савицкая, Л. С. Модусная организация высказывания как средство выражения ценностных ориентаций говорящего (на материале интернет-дневников) / Л.С. Савицкая // Вестник ННГУ, 2010. – №4-2. – С. 704-707.

119. Садыкова, Н.А. Самопрезентация как речевая тактика / Н.А. Садыкова // Вестник Башкирского университета, 2012. – №3. – С. 1346-1349.

120. Светличная, Л.Е., Сысоева, Т.А. Стратегия солидаризации и её языковые маркеры в структуре мотивационного выступления / Л.Е. Светличная, Т.А. Сысоева // Минский государственный лингвистический университет, 2020. – № 3 (106). – 66-71.

121. Серебренников, С.В. Модус необходимости и модус предположения в причинно-следственных структурах в тексте / С.В. Серебренников // Филология: научные исследования, 2020. – №1. – С. 133-140.

122. Силантьев, И.В. Дискурс и жанр / И.В. Силантьев // Вестник НГУ, 2010. – №6. – С. 78-83.

123. Синдеева, Т. И. Речевой жанр «газетная рецензия» и его лингвотекстовые характеристики (на материале английского языка) : автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04 / Т. И. Синдеева; Московский государственный педагогический институт иностранных языков им. Мориса Тореза. – Москва, 1984. – 25 с.

124. Смелкова, З.С., Ассуирова, Л.В., Савова, М.Р., Сальникова, О.А. Риторические основы журналистики [Электронный ресурс] / З.С. Смелкова, Л.В. Ассуирова, М.Р. Савова, О.А. Сальникова. – М.: Флинта: Наука, 2003. URL: <http://evartist.narod.ru/text3/84.htm> (дата обращения: 07.04.2023).

125. Соловьева, О.Н. О некоторых аспектах оценки в современном русском языке / О.Н. Соловьева // Вестник ОГУ, 2014. – №4 (165). – С. 259-263.

126. Стопа, А.В. Жанровые особенности рецензии и интернет-отзыва: сравнительно-сопоставительный анализ / А.В. Стопа // Ratio et Natura, 2020. – №2.

127. Суханова А.С. Стратегии и тактики политического дискурса (на материале выступлений П. Иглесиаса) / А.С. Суханова // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2017. – №6-3 (72). – С. 160-163.

128. Телия, В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В.Н. Телия. – М.: Наука, 1986. – 141 с.

129. Терских, М. В. Жанр интернет-отзыва в туристическом дискурсе (маркетинговый потенциал) / М.В. Терских // Политическая лингвистика, 2014. – №4. – С.274-283.

130. Токарева, Г. А. О жанре элегии и элегическом модусе / Г.А. Токарева // Вестник КРАУНЦ. Гуманитарные науки, 2017. – №1. – С. 7-11.

131. Трубченинова, А.А. Языковая репрезентация оценки в немецкоязычной сетевой кинорецензии / А.А. Трубченинова // ИСОМ, 2015. – №6-2. – С. 323-327.

132. Труфанова, И.В. О разграничении понятий: речевой акт, речевой жанр, речевая стратегия, речевая тактика / И.В. Труфанова // Филологические науки, 2001. – №3. – С. 56-65.

133. Тюрина, С. Ю. Дискурс как объект лингвистического исследования [Электронный ресурс] / С.Ю. Тюрина // Inter-cultur@l-net, 2004. URL: <https://textarchive.ru/c-1950174.html> (дата обращения: 05.11.2023).

134. Философия: Энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / А.А. Ивин и др. – М.: Гардарики, 2004. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1174/%D0%A1%D0%A3%D0%91%D0%AA%D0%95%D0%9A%D0%A2 (дата обращения: 12.07.2021).

135. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, В.Г. Панов – М.: Сов. Энциклопедия, 1983. – 840 с.

136. Фомина, В.А. Виды и маркеры интердискурсивности в текстах кинорецензий / В.А. Фомина // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта, 2011. – №2. – С. 136-140.

137. Фуко, М. Археология знания / М. Фуко. – К.: Ника-Центр, 1996. – 206 с.

138. Харьковская, А. А., Соколова, М. С. Лингвокультурные аспекты англоязычных театральные интернет-рецензий / А.А. Харьковская, М.С. Соколова // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики, 2014. – №16. – С.126-132.

139. Хомутова, Т.Н. Типология жанра: от теории к практике / Т.Н. Хомутова // Вестник ЮУрГУ, 2006. – №6 (61). – С.60-64.

140. Чеботникова Т. А. Речевое поведение личности в системе формирования социального образа (на материале художественного дискурса): автореф. дис. ... докт. фил. наук: 10.02.19 / Т. А. Чеботникова; Челябинский государственный университет. – Челябинск, 2012. – 48 с.

141. Чернявская, В. Е. Дискурс власти и власть дискурса: проблемы речевого воздействия : учебное пособие / В.Е. Чернявская. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 136 с.

142. Шейгал, Е.И. Семиотика политического дискурса: монография / Е.И. Шейгал. – Волгоград: Перемена, 2000. – 367 с.

143. Шильникова, О. Г. Рецензия как жанр литературной критики: генезис, формирование структурно-функциональных параметров / О.Г. Шильникова // Вестник ВолГУ, 2017. – №1. – С.55-67.

144. Шкайдерова, Т.В. Адаптация кинокритики к новым медиаусловиям / Т.В. Шкайдерова // Коммуникативные исследования, 2014. – №2. – С.141-148.
145. Шмелева, Т.В. Семантический синтаксис: Текст лекций из курса «Современный русский язык» / Т.В. Шмелева. – Красноярск, 1988. – 54 с.
146. Шмелева, Т.В. Модель речевого жанра / Т.В. Шмелева // Жанры речи, 1997. – № 1. – С.88-98.
147. Щерба, Л.В. Избранные работы по языкознанию и фонетике / Л.В. Щерба. – Л.: Издательство ЛГУ, 1958. – 182 с.
148. Эрман, В. А., Звонарева, А. С. Особенности реализации адресантно-адресатных отношений в текстах немецкоязычных сетевых кинокритик / В.А. Эрман, А.С. Звонарева // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык, 2021. – №4. – С. 96-108.
149. Яворская, С. М. Рецензия как тип текста (на материале англоязычной рецензии) : автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04 / С. М. Яворская; Львовский национальный университет им. И. Франка. – Львов, 2000. – 25 с.
150. Ярыгина, Е. С. Модус и модальность – терминологические синонимы? / Е.С. Ярыгина // Вестник ВятГУ, 2012. – №2. – С. 32-38.
151. Яхина, А. М. Оценочность как компонент значения фразеологических единиц в русском, английском и татарском языках (на материале ФЕ, обозначающих поведение человека) : дис. ... канд. фил. наук 10.02.20 / А.М. Яхина; Казанский государственный университет им. В.И. Ульянова-Ленина. – Казань, 2008. – 226 с.
152. Anthony L., 2019. AntConc (Version 3.5.8) [Computer Software]. Tokyo, Waseda University. URL: <http://www.laurenceanthony.net/> (date of access: 04.12.2022).
153. Bawarshi, A.S. Genre and the invention of the writer: Reconsidering the place of invention in composition / A.S. Bawarshi. – Logan: Utah State University Press, 2003. – 207 p.

154. Bawarshi, A.S., Reiff, M.J. Genre: An Introduction to History, Theory, Research and Pedagogy / A.S. Bawarshi, M.J. Reiff. – West Lafayette, Indiana: Parlor Press LLC, 2010. – 263 p.
155. Bhatia, V.K. Applied Genre Analysis: A Multi-perspective Model / V.K. Bhatia. – Iberica, 2002. – №4. – P.3-19.
156. Bieler, H., Dipper, S., Stede, M. Identifying formal and functional zones in film reviews [Electronic Resource] / H. Bieler, S. Dipper, M. Stede // University of Potsdam, 2007. URL: https://www.researchgate.net/publication/228616270_Identifying_formal_and_functional_zones_in_film_reviews (дата обращения: 12.10.2023).
157. Crystal, D. Language and the Internet / D. Crystal. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2006. – 318 p.
158. Czachur, W. Diskurslinguistik als Projektieren und Integrieren / W. Czachur // Universität Warschau. Gdańsk 2021. – № 45. – S.178-187.
159. Długosz, K. Modalverben als Träger der Vermutung im Deutschen und im Polnischen / K. Długosz // Junge Slavistik im Dialog VII: Beiträge zur XII. Internationalen Slavistischen Konferenz. – Verlag Dr. Kovac, 2018. – S. 21-30.
160. Fairclough, N. Critical discourse analysis as a method in social scientific research / N. Fairclough // Methods of Critical discourse analysis. – London: Sage, 2001. – P.121-139.
161. Fraser, B. What are discourse markers? / B. Fraser // Journal of Pragmatics, 1999. – №7. – P. 931-952.
162. Genre and the new Rhetoric / ed. by A. Freedman, P. Medway. – London: Taylor & Francis, 1994. – 198 p.
163. Genres and the Internet: issues in the theory of genre / ed. By J. Giltrow and D. Stein. – Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2009. – 249 p.
164. Harris, Z. Discourse analysis / Z. Harris // Language, 1952. – Vol. 28. – P. 1-30.
165. Hymes, D. Discourse: scope without depth / D. Hymes // International Journal of the Sociology of Language, 1986. – № 57. – P. 49-90.

166. Larson, C. Persuasion: reception and responsibility / C. Larson. — Belmont: Wadsworth Publ. Company, 1995. — 449 p.
167. Martin, J.R. Process and text: two aspects of human semiosis / J.R. Martin // Systemic perspectives on discourse, 1985. — №15. — P. 248-274.
168. Miller, C. R. Genre as social action / C.R. Miller // Quarterly Journal of Speech, 1984. — №70. — P. 151-167.
169. Schiffrin, D. Discourse markers / D. Schiffrin. — Cambridge University Press, 1987. — 364 p.
170. Steigert, G. Filme rezensieren in Presse, Radio und Fernsehen / G. Stegert. — München: TR-Verlagsunion, 1993. — 245 s.
171. Swales, J.M. Genre analysis: English in academic and research settings / J.N. Swales. — Cambridge University Press, 1990. — 260 p.
172. Taboada, M. Stages in an online review genre / M. Taboada // Text & Talk, 2011. — №31-2. — P. 247-269.
173. Van Dijk, T. A. Ideology: a multidisciplinary approach / T. A. Van Dijk. — London: Sage, 1998. — 365 p.
174. Weber, K. The German modal particle wohl between epistemics and evidentiality – An international and regional perspective / K. Weber // Journal of Pragmatics, 2020. — № 170. — P. 334-363.

Список источников эмпирического материала

1. Film Criticism [Electronic resource] – Available from: <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/>.
2. Chicago Sun Times [Electronic Resource] – Available from: <https://chicago.suntimes.com/>.
3. Chicago Tribune [Electronic Resource] – Available from: <https://www.chicagotribune.com/>.
4. Seattle Times [Electronic Resource] – Available from: <https://www.seattletimes.com/>.
5. The Boston Globe [Electronic Resource] – Available from: <https://www.bostonglobe.com/>.

6. Austin Chronicle [Electronic Resource] – Available from:
<https://www.austinchronicle.com/>.

7. Imdb.com [Electronic Resource] – Available from:
<https://www.imdb.com/>.

8. Original Cin [Electronic resource] – Available from:
<https://www.original-cin.ca/>.

9. Metacritic.com [Electronic resource] – Available from:
<https://www.metacritic.com/>.