

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(СПбГУ)

Выпускная квалификационная работа аспиранта на тему:

***ВЫРАЖЕНИЕ ОЦЕНКИ В РОЛИ ОПРЕДЕЛЕНИЯ МЕЖЛИЧНОСТНОЙ
ПОЗИЦИИ В ЖАНРЕ КИНОРЕЦЕНЗИИ***

Образовательная программа «Русский язык»

Автор:

Ли Линцзюань

Ф. И. О. аспиранта

Научный руководитель:

д. ф. н., доцент,

Бугаева Любовь Дмитриевна

Рецензент:

д. ф. н., вед. научный сотрудник,

Вьюгин Валерий Юрьевич

Санкт-Петербург
2018

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Методология исследования категории оценки в жанре кинокритики.....	7
1.1 Дискурсивный анализ кинокритики.....	7
1.1.1 Кинокритика как подтип публицистических жанров.....	7
1.1.2 Текст и дискурс. Дискурс кинокритики.....	9
1.1.3 Критический дискурс-анализ как метод исследования критики.....	12
1.2 Категория оценки в современной лингвистической теории.....	14
1.2.1 Ценность, оценка и оценочность.....	14
1.2.2 Типы оценки.....	19
1.3 Межличностная коммуникация и оценочная коммуникация в межличностном взаимодействии.....	23
1.3.1 Межличностная коммуникация и ее основные характеристики.....	23
1.3.2 Отношенческая позиция.....	25
1.3.3 Диалогическая позиция.....	26
1.3.4 Интертекстуальная позиция.....	29
Выводы по первой главе.....	32
Глава 2. Семантика оценки в кинокритике.....	33
2.1 Субъект и объект оценки в кинокритике.....	33
2.1.1 Критик как субъект оценки в кинокритике.....	33
2.1.2 Объект оценки в кинокритике.....	37
2.2 Оценочные выражения в кинокритике.....	39
2.2.1 Аффект в кинокритике.....	39
2.2.2 Авторский аффект и неавторский аффект.....	42
2.2.3 Суждение в кинокритике.....	46
2.2.4 Оценка по достоинству в кинокритике.....	51

2.2.5 Семантические сферы оценочных выражений.....	57
Выводы по второй главе.....	59
Глава 3. Межличностная позиция в кинорецензии.....	61
3.1 Диалогичность кинорецензии.....	61
3.1.1 Отношение рецензента и читателя.....	61
3.1.2 Авторская вовлеченность в кинорецензии.....	66
3.2 Интертекстуальность в кинорецензии.....	69
3.2.1 Чужая речь в кинорецензии.....	69
3.2.2 Другие формы интертекста в кинорецензии.....	73
Выводы по третьей главе.....	76
Заключение.....	78
Список литературы.....	83
Список использованных кинорецензий.....	89

Введение

В XX веке с момента зарождения и развития кинематографа появился новый жанр публицистики – кинорецензия. Кинорецензия – оценочная заметка о кинофильме [Ахундова 2011, Тertyчный 2000, Pantelic 2007], особая форма коммуникации. Выражая в рецензии впечатление от фильма, кинокритик дает оценку произведению, отмечает его достоинства и недостатки. Кинорецензия в результате влияет на аудиторию как до, так и после просмотра фильма.

Исследование оценочности кинорецензии, которая считается характерной чертой кинорецензии, обусловлено пониманием текста кинорецензии как дискурса и коммуникации между рецензентом и читателем.

Категория оценки многоаспектна и рассматривается с разных точек зрения (Арутюнова 1988, Вольф 1979, 1981, 2006, Ивин 1970, Каган 1997, Маркелова 1995, 1996, Телия 1986, Трипольская 1985, 1999, 2000 и др.). Несмотря на интенсивную разработку проблемы оценки в современной лингвистике, многие важные вопросы, связанные с данной проблемой, остаются пока еще не до конца решенными, тем более при исследовании проблемы оценки с учетом контекста реализации оценочности.

Актуальность исследования связана с общим интересом к кино в современной жизни и с особой ролью кинорецензии в формировании общественного мнения о фильме. В центре внимания – аксиологическая проблематика в современной лингвистике, понимание оценки как многоаспектной категории, которая рассматривается в рамках различных подходов.

Объектом нашего исследования является выраженная оценка и отраженная межличностная позиция в тексте кинорецензии, а именно выражение авторской позиции как способ коммуникации автора с читателями кинорецензии.

Предмет исследования – семантические характеристики экспрессивных лексических и синтаксических средств, оценочной лексики и других средств выражения авторской оценки в кинорецензии – как положительной, так и

отрицательной. Рассматриваются также особенности функционирования данных средств в коммуникации между авторами и читателями с учетом широкого контекста.

Материалом исследования служат тексты рецензий на фильм «Легенда № 17», опубликованные в журналах «Сеанс» и «Искусство кино».

Целью исследования является выявление семантико-прагматического плана авторской оценки и межличностной позиции в кинорецензии. Под семантико-прагматическим планом понимаются:

1. семантические характеристики оценочных выражений;
2. создание образа читателя-зрителя, на которого ориентирована кинорецензия;
3. выявление авторского регулирования интертекстов в кинорецензии.

В соответствии с указанной целью в диссертационной работе будут поставлены и решены следующие **задачи**:

1. Составить теоретическую базу исследования;
2. Определить средства и способы конструирования в тексте позиции автора;
3. Проанализировать и классифицировать оценочные выражения для выявления семантических характеристик оценки в кинорецензии;
4. Обобщить основные тенденции в формулировании оценки в современной российской кинорецензии;
5. Проанализировать отношение рецензента и читателя с помощью изучения языковых выражений, отражающих данное межличностное отношение в тексте;
6. Выявить авторский способ регулирования чужих мнений и интертекстов в кинорецензии;

Основными **методами**, применяемыми в процессе исследования, являются системно-функциональный, семантический, описательный, метод контекстуального анализа, элементы стилистического комментирования.

Гипотеза исследования заключается в том, что выраженная оценка в кинорецензии отражает и влияет на межличностную позицию, созданную рецензентом в широком контексте с учетом его прагматического намерения.

Научная новизна исследования обусловлена, прежде всего, материалом исследования, в качестве которого выступают тексты рецензий на новейшие

современные российские фильмы, а также объектом исследования – межличностная позиция в кинорецензии.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут служить материалом для исследования жанра кинорецензии с точки зрения лингвистики, а также для выявления семантико-прагматического плана оценки в кинорецензии.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования материалов и результатов исследования для обучения искусству кинорецензии и способам выражения оценки в определенной коммуникативной ситуации.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из Введения и трех глав.

Во Введении обосновывается актуальность исследования, определяются его цель, задачи, объект, предмет, методы и приемы, формулируется гипотеза, обозначаются теоретическая и практическая значимость изучения материала, мотивируется выбор источников.

Глава 1. В первой главе рассматриваются теоретические вопросы, связанные с дискурсивным анализом кинорецензии и категорией оценки.

Глава 2. Во второй главе классифицируются оценочные выражения, вслед за теорией Дж. Р. Мартина. Также анализируется тенденция авторского выбора для выражения оценки в рамке их семантического значения.

Глава 3. В третьей главе выбранные тексты кинорецензий анализируются с точки зрения прагматики и выясняется межличностная позиция в кинорецензии, в том числе образ рецензента-читателя и отношение рецензента к вовлеченным чужим цитированием и ресурсам в кинорецензии.

В Заключении диссертации обобщаются результаты и подводятся итоги проведенного исследования.

Глава 1. Методология исследования категории оценки в жанре кинокритики

В настоящее время в России интенсивно развивается кинорынок. В результате, в условиях ангажированности рынком кинокритика как продукт кинорынка, ее функции, место, роль, степень влияния радикально изменились. Кинокритики, как правило, в большей или меньшей степени влияют на точку зрения читателей. Каким образом это влияние реализуется, зависит от того, как автор кинокритики выражает свою оценку. Чтобы изучить средства выражения авторской оценки, необходимо рассмотреть жанр кинокритики и категорию оценки и провести исследование с учетом особенностей функционирования категории оценки именно в данном жанре.

1.1 Дискурсивный анализ кинокритики

1.1.1 Кинокритика как подтип публицистических жанров

А.А. Тертычный в своей работе подробно изучает современная концепция жанров периодической печати. Он выделяет современные публицистические жанры на 3 типа:

1) Информационные, в которых фактографические сообщения, фиксация неких внешних, очевидных характеристик явления. Журналист употребляет методы сбора материала для получения кратких сведений, чтобы оперативно информировать аудиторию о многочисленных актуальных событиях. В примеры данного типа заключаются интервью, репортаж, некролог и др.

2) Аналитические, в которых не только сообщает события, также проникает в суть явлений, выясняет скрытые взаимосвязи предмета отображения. Таким образом, важны для автора методы описания, причинно-следственного анализа, оценки, прогнозирования, программирования и т. д.

3) Художественно-публицистические, в которых наглядно-образное обобщение. Важны для автора приемы ассоциации, творческой фантазии, метафоризации и многие другие художественные стилистические приемы. Очерк, фельетон, анекдот и др. включаются в данный типе. [Тертычный 2000:14]

Рецензия входит в типологию аналитических жанров, в которых автор не только сообщает факты, также анализирует причину, дает оценку и прогнозирование тех фактов. Рецензия является вторичным жанром, поскольку это критический отзыв о каком-либо произведении, которое является первичным жанром.

Как замечает А.А. Тертычный, «слово 'рецензия' латинского происхождения («recensio») и в переводе означает 'просмотр, сообщение, оценка, отзыв о чем-либо'. Можно сказать, что рецензия – это жанр, основу которого составляет отзыв (прежде всего – критический) о произведении художественной литературы, искусства, науки, журналистики и т.п.» [Тертычный 2000: 143]. Отличие рецензии от других газетных жанров состоит в том, что предметом рецензии выступают не непосредственные факты действительности, а информационные явления – книги, спектакли, кинофильмы, телепередачи [Pantelic 2007: 212].

В работе «Основные жанры современной периодической печати и проблемы перевода» Э. Ахундова определяет кинорецензию как оценочную заметку о кинофильме. Целью публикации кинорецензии является сообщение читателю о впечатлении, полученном рецензентом в ходе знакомства с отображаемым предметом [Ахундова 2011: 204].

В нашем определении мы не основываемся ни на термине «отзыв», ни на термине «заметка», поскольку отзыв – это лишь мнение о каком-то произведении, а заметка, по А. А. Тертычному, входит в другую типологию жанра с рецензией. Заметка включается в типологию информационных жанров, а рецензия в состав аналитических жанров. Мы определяем кинорецензию как аналитический публицистический жанр, в котором дается оценочная критическая информация о кинофильме с целью сообщения об авторском впечатлении и воздействия на читателей рецензии.

1.1.2 Текст и дискурс. Дискурс кинорецензии.

Понятия текста и дискурса долгое время в лингвистической истории считаются смежными понятиями. Дискурс в 60-70 гг. XX века рассматривается как близкое понятие текста [Заяблова 2012: 223-225]. Определение одного понятия, как правило, в лингвистической традиции на основании употребления второго понятия. Например, мы в статье Е.С. Поповой «Текст и дискурс: дифференциация понятий» читаем авторские определения: дискурс предполагалось трактовать как «текст плюс ситуация», а текст, соответственно, определялся как «дискурс минус ситуация» [Попова 2014: 641]. Таким образом, при исследовании кинорецензии важно рассматривать ее в большом контексте с учетом ситуативности текста.

Н. Д. Арутюнова в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» дает определение дискурса: дискурс исходит от французского слова *discours*, которое сначала переводилось на русский язык «речь». По ее определению, «дискурс – связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами, текст, взятый в понятийном аспекте.» [Арутюнова 1990: 136-137].

В статье «Альтернативный мир, дискурс, факт и принцип причинность» Ю. С. Степанов рассматривает понятие дискурса как логико-философский термин и замечает, что «дискурс существует прежде всего и главным образом в текстах, но таких, за которыми встает особая грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика, – в конечном счете – особый мир. В мире всякого дискурса действуют свои правила синонимичных замен, свои правила истинности, свой этикет. Это – "возможный (альтернативный) мир"» [Степанов 1995: 44-45].

Согласно взгляду М. Я. Дымарского, понятие дискурс шире и глубже текста, поскольку дискурс представляет собой не только семиотизация культурно-исторического события, но и речевая деятельность. По его мнению, текстом является лишь продукт дискурса [Дымарский 2006: 28].

А. Ю. Попов также указывает основные отличия текста от дискурса. В своей работе он отмечает, что по форме изложения дискурс – спонтанный, а текст – упорядоченный и каноничный; дискурс – динамичный, а текст – статичный; дискурс нацеленный на появление реакции собеседника, а текст имеет закрытую коммуникативную цельность; дискурс ограниченный во времени, а длина текста зависит от автора; дискурс ориентированный на живую аудиторию, а текст – на абстрактную аудиторию; по выбору вербальных и невербальных средств дискурс свободнее; дискурс принадлежит конкретной ситуации, а текст – неизвестной ситуации и т. д. [Попов 2001: 41-44] Н. В. Петрова также в своем исследовании пишет, что текст представляет собой продукт процесса порождения и интерпретации, значит, что текст – это результат процесса. Дискурс является динамическим процессом, частью которого является текст, его знаковый продукт [Петрова 2003: 125-129]. На основе исследований бывших ученых, Е. С. Попова приводит к выводу, что текст представляет собой продукт речевой деятельности, который может быть выявлен в форме не только письменной, также устной [Попова 2014: 643].

К. Ф. Седов считает дискурс имеет связь с личностей: «дискурс и текст – родовое и видовое понятия. Дискурс – объективно существующее вербально-знаковое построение, которое сопровождает процесс социально значимого взаимодействия людей <...> Текст – это не что иное как взгляд на дискурс только с точки зрения внутреннего (имманентного) строения речевого произведения» [Седов 2004: 8, 9].

Соотношение понятий текста и дискурса подчеркнута в статье А. А. Карамовой. «Дискурс – это 1) текст, соотносимый с ситуацией общения (с историческим, социально-культурным, политическим, идеологическим, психологическим и др. контекстом), с системой коммуникативно-прагматических установок, с когнитивными процессами его порождения и восприятия; интегрированный в интертекстуальное пространство (дискурс как дискурсивный текст, текст-дискурс); 2) дискурс – это совокупность обозначенных текстов,

основанных на общности некоторых признаков (дискурс как тип дискурса)» [Карамова 2013: 23]

Как говорится в параграфе 1.1.1 рецензия является вторичным жанром. Если понимать слова Р. Барта о рецензии как «вторичном языке» [Барт 1994: 272] в дискурсивном аспекте, то любая рецензия представляет собой дискурс о дискурсе [Фомина 2011: 144]. По мнению В. А. Фоминой, в кинорецензии тесно взаимодействуют, по крайней мере, дискурс рецензента и дискурс фильма. Тем не менее, в кинорецензии также наблюдаются другие дискурсы, например, дискурс третьих лиц (мнения критиков, режиссеров, зрителей), многочисленные познавательные детали, выходящие за рамки дискурса фильма [Фомина 2011: 144].

С вышеупомянутых исследований мы можем получить выводы, что понятия дискурса и текста взаимосвязаны. От непризнания различий двух понятий до их четкой дифференциации понятия испытывают сопоставление с учетом ситуаций общения, коммуникативных установок, процесса порождения и восприятия, коммуникативных участников. Можно подвести итог этому параграфу, что дискурс рассматривается как коммуникативное понятие, исследование которого следует учитывать коммуникативно-прагматические факторы, а текст – языковое понятие. Исследования кинорецензии следует применить дискурсивный подход в связи с тем, что, во-первых, кинорецензия рассматривается как коммуникацию между рецензентом и читателями; во-вторых, в ходе анализа оценки в кинорецензии следует разделить разные дискурсы для выявления субъекта оценки.

1.1.3 Критический дискурс-анализ как метод исследования рецензии

Н. Фэрклоф в своей статье «Критический дискурс-анализ» пишет, «Дискурс следует рассматривать как форму социального действия, всегда определяемую ценностями, социальными нормами, условностями (в качестве естественных идеологий) и социальной практикой, как правило, ограниченной и находящейся под влиянием структур власти и исторических процессов. В настоящее время

направление критической лингвистики широко развивается и имеет целый ряд направлений и школ» [Fairclough 1997: 258-284]. По мере дискурс становится объектом лингвистического исследования, дискурс-анализ начал обратит внимания лингвистов.

Критическая традиция возникла в гуманитарных науках во второй половине XX века. Термины критической лингвистики (КЛ) и критического дискурса-анализа (КДА) в истории исследования текста дискурса рассматривается синонимичными. КДА представляет собой эволюцию из КЛ, которая развивается группой теоретиков с представителем М. Хэллидеем из Университета Восточной Англии на основе тезиса русского лингвиста М. Бахтина об интеграции языка и социальных процессов в конце 70 гг. XX века. Ведущими представителями КДА можно считаются Т. ван Дейк, Н. Фэрклоф и Р. Водак.

КДА практикуется учеными разных стран. «Существует несколько крупных центров КДА в Германии, Нидерландах, Австрии, Великобритании. В России подход, схожий с КДА, разрабатывается лабораторией психологии речи и психолингвистики РАН под руководством Т.Н. Ушаковой При сходстве теоретической базы и общности взглядов на дискурс каждый из этих центров обладает своим оригинальным подходом к его изучению» [Хилханова 2012: 136].

Самое важное, что КДА рассматривает «Язык как социальную практику» [Фэрклоф, Водак 1997], ключ КДА – «контекст языкового употребления» [Водак 2000, 2008; Бэнкэ 2000]. Т. А. ван Дейка в своей работе очень широко понимает ДА как дисциплину. Он отмечает, что современный дискурсный анализ берет свое начало в античной риторике. ДА состоит из 5 субдисциплин: 1) структурализм, семиотика, нарративный анализ и этнография; 2) анализ речевого общения; 3) теория речевых актов и прагматика; 4) социолингвистика; 5) обработка текста с точки зрения психологии и теории искусственного интеллекта [ван Дейк, 1989]. Таким образом, Т. А. ван Дейк определяет КЛ и КДА как «единую перспективу при осуществлении языкового, семиотического и дискурсивного анализа» [ван Дейк 1983: 131]. КДА рассматривает письменный и устный дискурс как форму

социальной практики и сосредоточивается на анализе коммуникации в СМИ [Хилханова 2012: 136].

КДА может быть определен как принципиально заинтересован в анализе неявных и прозрачных структурных отношений доминирования, дискриминации, власти и контроля, когда они проявляются в языке. Иными словами, КДА ставит целью изучить критически социальное неравенство, когда он выражен, назначен, узаконен и т. д. посредством использования языка (или дискурса) [Водак 2011: 53].

КДА, на наш взгляд, может быть применен для рецензирования просмотренного нами кинофильма. С точки зрения КДА, кинорецензия может рассматриваться как коммуникативный процесс, происходящий в социальном окружении, и таким образом, является объектом социальной структуры, норм и процессов. В истории исследования КДА, существуют два точки зрения, которые полезны для нашего исследования о кинорецензии – КДА Фуко¹ и КДА Хабермаса².

С точки зрения Фуко, дискурс в широком смысле рассматривается как историю знаний и практики, также как процесс, посредством которого знания и практика кристаллизованы и нормализованы [Knights, Morgan 1991: 253]. По его мнению, КДА исследует исторические корни верований, практик, структуры и активные участники, влияющие на принятие и продолжение верований и практик. Власть представляет собой важнейший элемент КДА Фуко в связи с тем, что дисбаланс власти приведет к доминирующей идей и структурам [Foucault 1971: 14].

С точки зрения Хабермаса, дискурс рассматривается более строго как высказывания между участниками в процессе коммуникативного обмена. КДА Хабермаса определяет главное участие в коммуникации посредством измерения 4-х параметров: понятности коммуникации, правдивости, легитимности и искренности говорящего [Cukier 2009: 179].

1 Мишель Фуко (Michel Foucault), французский философ, теоретик культуры и историк. В своей научной исследовательской истории Фуко сделал много работ над социальными науками, медициной, тюрьмой, проблемой безумия и сексуальностью. По мнению Фуко, дискурс создан из совокупностей знаков. Дискурс представляет совокупность актов формулировки, ряд предложений или суждений.

2 Юрген Хабермас (Jürgen Habermas), немецкий философ и социолог, считается представителем франкфуртской школы. У него сформирована теория коммуникативного действия.

Итак, термин «критический» из «критического дискурс-анализа» используется для воплощения обычно скрытых отношений между языком, властью и идеологией. КДА как синоним КЛ в современной лингвистике изучают ряды лингвистов с представителем системно-функционального лингвиста М. Хэллидей. Язык как социальную практику исследует КДА, ключом которого является контекст языкового употребления. Изучение кинорецензии может опираться на исследования Фуко и Хабермаса посредством черпания порождения доминирующего авторского мнения (власти) и параметров, влияющие на авторскую власть в коммуникации с читателями.

1.2 Категория оценки в современной лингвистической теории

1.2.1 Ценность, оценка и оценочность

Понятие оценки основывается на философской теории ценностей. Проблема соотношения ценности и оценки в работах много ученых: А. А. Ивина, М. С. Каган, Л. Н. Столович, З. К. Темиргазина, Н. Д. Арутюнова и т. д. В протяжении исследования теория ценности ограничена человеческим познанием. Когда это понятие сначала исследовалось в России, теория ценности опирается на религиозное вероучение, основывается на теологии. Как П. Флоренский формулировал свое положение: Истина, Добро и Красота, названные им «метафизической триадой», «есть не три разных начала, а одно», с силу чего теория ценности и растворилась у него в «православной теодицее». Разработку теории ценности также препятствовал сциентистский рационализм. Концепция «тектология» (теоретико-организация) А. Богданова, трактующего культуру как способ организации человеческого бытия. Ценностный потенциал обошелся поэтому без самого понятия ценности. Одновременно в России и разрабатывается «зврология» (теория творчества) П.

Энгельмейером. По его мнению, все, творимое человеком для удовлетворения его потребностей, становится ценностью. А. Луначарский в своей работе «К вопросу об оценке» и «Основы позитивной эстетики» с опорой опыта позитивизма отмечает, что ценность сводится к оценке, а последняя – к эстетической оценке. Оценка понимается автором как формы психобиологической реакции на внешний мир.

М.С. Каган отмечает, что ценностное отношение дедуцируется из системно-понимаемой деятельности людей как ее специфический и необходимый аспект – выявление значения объекта для субъекта. Ценность представляет собой специфическое отношение, т. к. она соединяет объект с субъектом, которые определяют сверхиндивидуальное содержание его духовной деятельности. Одним словом, ценность возникает в объектно-субъектном отношении. Из этого следует вывод, что ценностное отношение является одним из видов духовной деятельности, взаимосвязанным со всеми другими. М.С. Каган отсюда пришел к выводу, что «ценность есть значение объекта для субъекта – благо, добро, красота и т. п., а оценка есть эмоционально-интеллектуальное выявление этого значения субъекта – переживание блага, приговор совести, суждение вкуса и т. д.» (Каган, 1997: 67) Понятия ценности и оценки взаимосвязанные. В. Н. Телия в своем исследовании отмечает, что ««Когнитивное содержание рациональной оценки – это мнение субъекта оценки о положительной или отрицательной (негативной) ценности обозначаемого в целом или какого-либо его свойства, основанное на неписаных, но узуальных нормах ценностной картины мира, сложившейся в данном языковом коллективе и на его жизненной философии» [Телия 1999: 167].

Понятие оценки вошло в лингвистику из логики оценки. По замечанию Л.А. Сергеевой, на современном этапе развития науки наметился иной подход к изучению данной категории: «Оценку стали рассматривать как своеобразное отражение соответствующей логической категории фактами явной и скрытой грамматики», то есть определять ее как логико-семантическую категорию [Сергеева 1988: 59].

«В лингвистике оценка понимается как универсальная категория, сущность которой заключается в отражении в языке ценностного отношения познающего

субъекта к объективной действительности. Отражение объективного мира человеческим сознанием по своей сути является отношением оценочным» [Кузьмина 2015: 41].

По вопросу субъективности/объективности категории оценки ученые расходятся во мнениях. Н. Д. Арутюнова рассматривает оценку как субъективную категорию. По ее мнению, все то, что выражает оценка, лишь субъективное отношение к явлениям объективной действительности, а объективные характеристики явления не входят в плане выражения оценки. Данный подход сосредоточивается на оценочное значение в связи с восприятием человеком и его оценки. По этому подходу предполагается разграничение оценочных и дескриптивных компонентов значения. Таким образом, традиционно категорию оценки связывают с выражением эмоционально-субъективного отношения говорящего к предмету речи [В.В. Виноградов, А.А. Шахматов].

Существует противоположная позиция по поводу вопроса субъективности/объективности. Е. М. Вольф удерживает другой точки зрения, что субъект оценки дает оценку объекту не только на основании личностного отношения к объекту оценки, также на основании стереотипных представлений об объекте [Вольф 1985: 23]. Собственные свойства объекта оценки, по мнению Е. М. Вольфа, также возможно воздействует на выражение оценки. Таким образом, Е. М. Вольф классифицирует оценку как вид модальности, которая сопровождает дескриптивное высказывание; оценку можно рассматривать как один из видов модальности, которая накладывается на дескриптивное содержание языкового выражения [Вольф 2009: 5-10]. Мы склонены к этому положению и полагаем, что объективное и субъективное являются двумя сторонами какого-либо явления. А. А. Карамова согласна с Е. М. Вольф: в оценочном значении взаимодействуют два фактора – объективный и субъективный [Карамова 2003: 16].

Согласно О. В. Ляпону, в оценочную ситуацию входят субъект, объект, мотивы, основание оценки, собственно оценка и характер оценки [Ляпон 1989: 25]. У Е. М. Вольф более зрелая структуру оценки, в состав которой имеются элементы трех

типов: «те, которые обычно эксплицируются (объект оценки), элементы, как правило, имплицитные (шкала оценок, оценочный стереотип, аспект оценки) и элементы, которые реализуются и в эксплицитном, и в имплицитном виде (субъект оценки, аксиологические предикаты, мотивировки оценок) [Вольф 1985: 47].

А. Ф. Папина рассматривает категорию оценки как глобальную категорию текста и так определяет: «Оценка – это непосредственная или опосредованная реакция говорящего (субъекта) на наблюдаемые, воображаемые, воспринимаемые органами чувств действия, признаки, признаки признаков реальных объектов, объектов внутреннего и внешнего мира говорящего» [Папина 2002: 267]. Оценка в публицистическом дискурсе, как считает Н.И. Клушина, – это средство утверждения базовых идеологем. С ее помощью формируется определенная аксиологическая модель общества, закрепляющая в массовом сознании политические, идеологические, морально-нравственные и другие универсальные и этноспецифические ценности [Клушина, 2008: 99].

Категория оценки также обращает внимание англо-саксонских ученых. По их мнению, оценка возникла внутри системно-функциональной лингвистике (см., например, Халлидей 1994; Мартин 1992; Матиссена 1995). Они предлагают подходы к систематическому анализу оценки и авторской позиции в целых текстах или в группировках текстов. В статье Питера Р. Р. Уайта отмечается, что оценка имеет социальные функции. Она выступает не только как средства, посредством которых говорящие/авторы выражают свои чувства или определяют позицию, также как средства, с помощью которых автор занимают определенную социальную позицию и объединяют себя с социальным субъектам, которые придерживается этих же позиций, или наоборот, отделяют от них. Таким образом, исследование их работ полезно для изучения созданной межличностной позиции посредством выражения оценки в тексте.

В. А. Марьянчик разграничит термины оценки и оценочности. Он пишет, что «Оценка – это действие субъекта: приписывание положительных или отрицательных свойств тому или иному объекту, выражение отношения к данному объекту,

фиксация объекта на оценочной шкале и в аксиологическом поле. Оценочность – это свойство речевой единицы, ее потенциал, способность эксплицировать положительные или отрицательные свойства объекта, его место на оценочной шкале и в аксиологическом пространстве» [Марьянчик 2011: 101]. Соответственно, чтобы отличить оценку как семантическую категорию от логического и онтологического толкования, мы также используем достаточно абстрактный термин «оценочности». На наш взгляд, оценочность представляет собой семантическую категорию оценки. «Оценочность не тождественна оценке, а представляет собой только ее конкретную реализацию. Оценочное значение вбирает в себя разноплановые связи – психологические, онтологические, коммуникативные, деятельностные. Оценка принадлежит одновременно областям реакций и стимулов» [Арутюнова 1999: 137-142].

Подводя итоги, что понятие оценки связана с философским понятием ценности. Ценностью является значение объекта для субъекта – благо, добро, красота и т. п. Оценка представляется собой эмоционально-интеллектуальное выявление этого значения субъекта. По поводу факторы оценочного значения, мы придерживаем точки зрения Е. М. Вольф о сосуществовании субъективного и объективного факторов. На основе этого тезиса, оценка рассматривается нами как эмоционально-интеллектуальная деятельность человека, выражает отношение субъекта к объекту речи. Лингвистическое понятие оценки опирается на ее логическое толкование, в котором важно оценочное отношение между познавающим субъектом и объективной деятельностью. С опорой системно-функциональной лингвистикой англо-саксонские ученые исследуют категорию оценки, которая имеет социальную функцию и создает межличностное отношение между адресантом и адресатом коммуникации. Для лингвистического исследования важен термин оценочности, которая считается конкретной реализацией оценки.

1.2.2 Типы оценки

При исследовании семантики оценки важно классифицировать типы оценочных значений. Н. Д. Арутюнова выделяет два типа лексики с оценочной коннотацией: общеоценочная и частнооценочная лексика. Общая оценка характеризует предмет по совокупности свойств. Свойства предмета не однозначно положительные или отрицательные, а совмещаются и те, и другие. Тем не менее, соотношение свойств признается. Как Н. Д. Арутюнова отмечает, положительная оценка свидетельствует о том, что достоинства предмета по количеству превосходят отрицательные свойства. Отрицательная оценка свидетельствует о том, что имеющиеся положительные качества недостаточны для компенсации отрицательных [Арутюнова 1988: 195-204]. Общеоценочные значения осуществляются прилагательными *хороший*, *плохой* и их стилистическими и экспрессивными синонимами. Под общей оценкой Фон-Вригта выделяет инструментальные оценки (*хороший нож*), технические оценки или оценки мастерства (*хороший администратор*), оценки благоприятствования (*плохой (вредный) для здоровья*), утилитарные оценки (*хороший совет*), медицинские (*хорошее сердце*) и гедонистические оценки (*хороший вкус*) [Арутюнова 1998: 187]. Частнооценочные значения разделяют Н. Д. Арутюнова и Л. М. Васильев:

1. Сенсорные оценки: 1) сенсорно-вкусовые, или гедонистические (*приятный – неприятный*); 2) психологические; а) интеллектуальные (*интересный – неинтересный*); б) эмоциональные (*радостный – печальный*).

2. Сублимированные оценки: 1) эстетические (*красивый – некрасивый*); 2) этические (*моральный – аморальный*).

3. Рационалистические оценки: 1) утилитарные (*полезный – вредный*); 2) нормативные (*правильный – неправильный*); 3) телеологические (*эффективный – неэффективный*). [Арутюнова 1988 : 66]

Недостаток данной классификации состоит в том, что общая оценка и частная оценка возможно взаимозамещаются, но не всегда.

Как отмечает Е.М. Галкина-Федорук, «сводить интеллектуальное к эмоциональному в познании и ставить знак равенства между ними нельзя, как нельзя

не разграничивать и смешивать эти явления в языке» [Галкина-Федорук 1954: 40]. На основе психологии оценка может представляться собой интеллектуальную область познавательную деятельность индивида [Рубинштейн 1989: 4], то оценка может быть разделена на 2 типа: Эмоциональное и рациональное. Рациональная оценка основывается на рациональных или логических суждениях об объективном факторе референта, т.е. свойствах или признаках референта, например: слова *хулиган*, *мошенник*. Эмоциональная оценка основывается на эмоциях, переживаниях субъекта оценки. Объективные свойства не присущими данному референту, например: *мерзость*, *сволочь*. Эмоциональная оценка чаще является определенным целям коммуникации, таким образом несет больше прагматического эффекта. Помимо выражения авторского отношения к объекту и достижения авторской интенции, эмоциональная оценка также может оказывать эмоциональное воздействие на адресата и вызвать у него соответствующую реакцию.

В семантической структуре слова включаются денотация и коннотация. На этом основании разделяются слова с понятийным оценочным содержанием и слова с оценочными коннотациями. Слова с понятийным оценочным содержанием, в которых включаются общеоценочные (*хороший*, *плохой*), этические (*добрый*, *злой*), эстетические (*красивый*, *безобразный*) и т.д., образуют ядро оценочных полей, а слова с оценочными коннотациями состоят периферию оценочных слов [Васильев 1997: 36].

Как упомянуто выше, оценка рассматривается как отношение субъекта к объекту речи, таким образом, в рамках оценки J. R. Martin выделяет 3 главных семантических сферы по поводу отношения: аффект³, суждение⁴ и оценка по достоинству⁵, связывающие традиционно с эмоцией, этикой и эстетикой.

Аффект связан с положительными и отрицательными чувствами: мы чувствуем счастливо или грустно, уверенно или беспокойно, интересно или скучно? [Мартин, Уайт 2005: 42] Выражение аффекта может 1) посредством качественного

3 Переведен с английского слова affect.

4 Переведен с английского слова Judgement.

5 Переведен с английского слова Appreciation.

прилагательного или адъективированного глагола, употреблены для толкования эмоционального качества человека, например, прилагательное «удивительный» из «я удивительный», причастие «удивлена» из «я удивлен»; 2) посредством глагола для толкования процесса действия, например, «это меня удивляет»; 3) посредством адъюнкта комментарии «удивительно...»; 4) посредством номинализации: «удивление».

Суждение относится к семантической сфере, в которой отношение затрагивает аспект человеческого поведения. Основание суждения представляет собой социальную приемлемость или социальные нормы. Оценка человеку опирается на то, как он выполнил социальные ожидания и требования. В общем суждения могут быть разделены на те, которые про «социальное уважение⁶» и те, которые про «социальную санкцию⁷». Суждение об уважении включает в себя «нормальность⁸», «способность⁹» и «предрасположение¹⁰»; под суждением о санкции понимаются «правдивость¹¹» и «пристойность¹²» [Уайт 2011: 24].

В качестве Объектов оценки по достоинству могут выступать продукты человеческой деятельности. С оценкой по достоинству мы обращаем к сферам семантики, толкующей наши оценки чего-либо, из которого состоят те, производственные нами, действия мы завершили, также природные явления [Мартин 2005: 56]. На наш взгляд, оценка по достоинству имеет отношение с эстетикой. В состав подтипов оценки по достоинству входят такие семантические значения: «реакция-влияние¹³» (Это схватил меня?), «реакция-качество¹⁴» (Это мне нравится?),

6 Social esteem

7 Social sanction

8 Normality

9 Capacity

10 Tenacity

11 Veracity

12 Propriety

13 Reaction: impact

14 Reaction: quality

«композиция-баланс¹⁵» (Они совпадают?), «композиция-сложность¹⁶» (Трудно следовать?), «ценность¹⁷» (Он стоящий?) [Уайт 2011: 26].

Итак, классификация оценок может поводиться по разным основаниям. Противоположны общие и частные оценки. Первый тип включает инструментальные, технические, утилитарные, медицинские, гедонистические оценки и оценки благоприятствования. Последний тип состоит из сенсорных, сублимированных и рационалистических оценок. На основании познавательной деятельности человека различаются эмоциональные и рациональные оценки. На основании семантической структуры разделяются слова с понятийным оценочным содержанием и слова с оценочными коннотациями. Также выделяются 3 семантических сферы по поводу отношения: аффект, суждение и наслаждение. Поскольку выражение эмоции имеет определенные прагматический эффект. Субъект, эмоционально оценивающий предмет, не просто выражает этим свое отношение, обогащенное интенциями, но и преследует задачу оказать эмоциональное воздействие на адресата, вызвать у него соответствующую реакцию на подобное суждение. Таким образом, эмоциональные оценки более стоят нашего внимания для исследования межличностной коммуникации. Кроме того, 3 типа отношения соответствуют философским толкованием ценности – благо, добро и красота, и поэтому такая таксономия стоит обращать наше внимание. Дальше мы будем приводить другие релятивные понятия, связанные с типами отношения, которые способствует к анализу межличностной коммуникации между рецензентами и читателями в кинорецензии.

1.3 Межличностная коммуникация и оценочная коммуникация в межличностном взаимодействии

15 Composition: balance

16 Composition: complexity

17 Valuation

1.3.1 Межличностная коммуникация и ее основные характеристики

Спрягаясь с понятием «диалогизм» М. М. Бахтина и В. Н. Волошинова, текст может рассматриваться как диалог между автором и читателями, как коммуникация между ними. Диалогичность текста предполагает наличие автора и адресата. Адресат, в качестве суверенного субъекта текста, осуществляет взаимосвязь с автором через речевую/текстовую коммуникацию. Кинорецензия относится к подтипу публицистических текстов, таким образом, она также считается коммуникацией между рецензентом и читателями.

По мысли О. Л. Каменской, «Текст является универсальным средством, которое может использоваться как в системах массовой коммуникации (текст в газете или переданный по радио и др.), так и в межличностных (тексты, которыми обмениваются между собой коммуниканты)». Коммуникация представляет собой процесс передачи информации. Коммуникацией является общественное явление с точки зрения ее возникновения, сущности, условий ее развития [Каменская 1990: 14]. Таким образом, в процессе порождения и восприятия текста общение между автором и читателями имеет большое значение. Так осуществляется межличностная коммуникация. Термин «межличностная» связан с коммуникацией, взаимодействием, отношением «человек – человек» или «личность – личность».

Понятие межличностной коммуникации динамично и изменяемо [Knapp, Daly 2002: 8]. Тем не менее, у данного понятия имеются отличительные характеристики:

- 1) Отношенческая природа. Межличностная коммуникация представляется собой вид социального взаимодействия. Она всегда осуществляется в контексте отношений.
- 2) Диадность, парность. Межличностная коммуникация, как «работа» в паре, происходит между двумя индивидуальными субъектами, влияющими друг на друга.
- 3) Обратная связь. Адресат получает информацию у адресанта, что вызывает у него соответствующие реакции.

4) Психологичность и субъективность. В межличностное взаимодействие привносит индивидуально-личностный внутренний мир, определяемый социальными ролями, социально-экономическим статусом, этнической культурной принадлежностью и пр.

5) Многоконтекстность. Межличностная коммуникация может осуществляться как в непосредственной физической близости, так и в дистанционном контексте. «Лицом к лицу», как предпосылка традиционной коммуникации, необязательно для межличностной коммуникации в связи с социальной мобильностью и развитием новых технологий. Межличностная коммуникация реализуется в самых разных средах и контекстах [Матьяш 2011:100-101].

Итак, текст понимается нами как форма коммуникации между автором и читателями. В процессе передачи информации они также оказывают воздействия друг на друга. Для межличностной коммуникации характерны отношенческая природа, парность, обратная связь, психологичность, субъективность и многоконтекстность. Таким образом, исследование межличностной коммуникации следует с учетом 3-х позиций: отношенческая, диалогическая и интертекстуальная позиции, составляющие функции языка оценки. Межличностная функция связана с аспектом интерактивности с читателем текста. В дальнейших параграфах мы представим эти ключевые понятия и проведем практическое исследование с опорой на рассмотренные теоретические положения.

1.3.2 Отношенческая позиция

Под отношенческой позицией понимаются положительная или отрицательная оценки, выраженные автором/говорящим, со значением похвалы/обвинения. Уайт в своем исследовании дает определение отношения: «Отношение касается «ценности, с помощью которой говорящие дает суждения или ассоциирует эмоциональную-аффективную реакции с участниками и процессами» [White 2011: 14]. Отношенческая позиция может разделяться на 3 типа: аффект, суждение, наслаждения, которые мы привели в параграфе 1.2.2.

К аффекту относят явления, касающиеся таких эмоций, как радость или печаль, удовлетворенность или неудовлетворенность, безопасность или отсутствие безопасности. Кроме того, аффект включает в себя не только «авторский аффект», которым автор переживает, и также «эмоциональные реакции, приписываемые другим социальным субъектам» [White 2011: 16]. Суждение касается оценки поведения на основании различных норм и принципов. Когда речь в оценке не идет о поведении или эмоциях человека, а говорится об эстетическом качестве процесса и продукции, данный тип отношения считается наслаждением. Система наслаждения также может быть применена к человеку как к существу.

1.3.3 Диалогическая позиция

Вербальная коммуникация, особенно в письменной форме, традиционно считается самовыражением, представляющим собой такие средства, при помощи которых коммуникаторы воплощают нашу внутреннее мышление и предоставляют информацию тем, у кого ее нет. Тем не менее, М. М. Бахтин выдвигает диалогическую теорию, в которой утверждает, что язык существует как акт коммуникации между мной и другим, как ответное реагирование на предварительно инициированное высказывание в рамках определенного контекста [Бахтин 1997: 319-320]. По мнению М. М. Бахтина, язык – динамический и интерактивный.

Приверженец «диалогизма» В. Н. Волошинов принадлежит к кругу М. М. Бахтина. По его мнению, актуальной реальностью языка-речи являются не абстрактная система языковых форм и не изолированное монологическое высказывание. Сущностью языка-речи не состоит в психологическом акте его осуществления, а в социальном событии речевого взаимодействия, реализуемом в высказывании или высказываниях. Таким образом, речевое взаимодействие является основной реальностью языка. Диалог, в узком смысле, понимается как одна из форм вербальной интеракции. В широком смысле, это не только прямая вокализованная

коммуникация между людьми, но также и вербальная коммуникация любого типа [Волошинов 1995: 139]. Таким образом, текст как форма вербального осуществления в печатной форме также считается диалогом. На этой основе, на наш взгляд, существуют синхронный и асинхронный диалоги. Под синхронным диалогом понимается такой диалог, в котором момент порождения и восприятия информации является синхронным или почти синхронным. Данный диалог обычно осуществляется в устной форме, когда говорящий предоставляет информацию адресату, адресат в то же время слушает и воспринимает речь говорящего. Роли говорящего и слушателя часто меняются. Асинхронный диалог, как правило, имеет письменную форму, когда автор пишет, воображая реакцию читателя в своей голове и регулируя свой текст по воображаемому мнению читателя. Таким образом, кинорецензия рассматривается нами как асинхронный диалог между автором и читателем. В связи с этой причиной, в ходе исследования кинорецензии стоит определить диалогическую позицию в тексте.

Дж. Мартин и П. Уайт соглашаются с мнением М. Стаббса: «Когда говорящие (или авторы) говорят, они всегда кодируют свои точки зрения по отношению к ним» [Stubbs 1996: 197]. Следовательно, диалог не только происходит между адресантом и адресатом в процессе коммуникации, а также между адресантом с самим собой. Таким образом, для исследования диалогической позиции Дж. Мартин и П. Уайт предлагает термин *engagement*, под которым понимается авторское регулирование и согласование аргументированности своих высказываний. Основываясь на характеристике данного определения, мы употребляем термин **авторская вовлеченность**. Под аргументированностью понимается ситуация, когда автор выражает мнение, сигнализируя о готовности вступить в дискуссию по этому вопросу. Так оформляется диалогическое ожидание.

По мнению Дж. Мартина и П. Уайта в авторской вовлеченности выделяются 4 подтипа по альтернативным голосам и альтернативным позициям:

1) **Дисклэйм**¹⁸, переведен на русский язык и обозначает отказ, представляет текстуальный голос, который определяет себя в расхождении во взглядах, отклонении или имеет противоположную позицию:

- отрицание (*Вам не нужно отказываться от картошки, чтобы похудеть.*)
- (без) уступки / вопреки ожиданию (*Хотя он ест много картошек каждый день, он все равно похудел.*)

2) **Проклэйм**¹⁹, обозначает объявление, относящееся к пропозиции, являющейся весьма оправданной (*убедительный, актуальный, достоверный, обоснованный, общепринятый, надежный и т. д.*). Наблюдаются такие выражения, как текстуальный голос, которые, наоборот, подавляют или исключают альтернативные позиции, например:

- (согласие²⁰) *естественно..., конечно..., очевидно..., общеизвестно...* и т. д.;

некоторые типы риторических вопросов;

- (прононс²¹) *я утверждаю..., правда, что..., несомненно, что...* и т. д.
- (одобрение²²) *Х показал, что...; Х убедительно доказывает...* и т. д.

3) **Энтертейн**²³: средство эксплицитного представления пропозиции, основанной на ее условной и индивидуальной субъективности. Также можем рассматривать это явление, как возможность проклэйма/дисклэйма. Авторский голос представляет пропозицию как один из рядов возможных позиций. Авторский голос, таким образом, вызывает диалогические альтернативы:

- *мне кажется, по-видимому, я слышал...*
- *возможно, наверное, может быть, с моей точки зрения, на мой взгляд, я подозреваю, я считаю, почти уверен...*; некоторые типы «риторических» вопросов или «объяснительных» вопросов.

4) **Атрибуция**²⁴: средство представления пропозиции, основанной на субъективности внешнего голоса (чужих слов). Авторский голос представляет пропозицию как один из рядов возможных позиций и вызывает диалогические альтернативы:

- (*признавать*) *Х сказал..., согласно Х, по мнению Х*

18 Disclaim

19 Proclaim

20 Concur

21 Pronounce

22 Endorse

23 С английского слова Entertain, которое значит «готов и желать продумать».

24 С английского слова Attribute.

– (дистанцироваться) *X* утверждает, ходят слухи, что... [Martin, White 2005: 97-98]

Можно подвести итог, что термин «диалогизм» предлагается М. М. Бахтиным и развивается В. Н. Волоншиновым. В реальности языка и речи преимущественно не изолированное монологическое высказывание, а речевое воздействие. Противоположны синхронный и асинхронный диалоги. Текст относится к асинхронному диалогу. Когда автор пишет, он воображает и предупреждает возможную реакцию читателя и соответственно регулирует свою речь. Теория «авторской вовлеченности» Дж. Мартина и П. Уайта основана на теории «диалогизма». По данной теории выделяются 4 типа «авторской вовлеченности»: 1) дисклэйм, в текстуальном голосе которого проясняются значения отказа или расхождения. Автор определяет противоположную позицию; 2) проклэйм, который, наоборот, исключает альтернативную позицию; 3) энтертейну характерна определенность. Автор определяет пропозицию как один из рядов возможных позиций; 4) атрибуции, которая похожа на энтертейн, также характерна определенность. Автор определяет свою позицию как один из рядов возможных позиций, но лишь с существованием чужих слов.

1.3.4 Интертекстуальная позиция

Строго говоря, интертекстуальная позиция является подтипом диалогической позиции. Мы применяем термин «интертекстуальность» к исследованию интертекстуальной позиции в тексте. Термин «интертекстуальность» как неологизм первым прозвучал у Ю. Кристевой в ее докладе о творчестве М. М. Бахтина. По мнению М. М. Бахтина, автор всегда находится в диалоге с современной и предшествующей литературой. Он отмечает, это «аббревиатура высказывания... каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило» [Бахтин 1989: 106]. Под влиянием структуралистов и подструктуралистов (А. Ж. Греймаса, Р.

Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерриды и др.), языком считается все: литература, культура, общество, история и даже сам человек. Автор в данном случае не имеет значения в связи с интертекстуальным растворением суверенной субъективности человека в текстах-сознаниях. Ю. Кристева в своей статье «Бахтин, слово, диалог и роман» также говорит об имперсональной «безличной продуктивности» текста. По ее мысли, текст порождается как бы сам по себе, помимо сознательной волевой деятельности человека [Кристева 2000: 429].

Исследователи определяют понятие «интертекстуальность» в широком и узком смысле. В широком смысле интертекстуальность понимается как универсальное свойство текста. Таким образом, по словам Р. Барта, «Каждый текст является интертекстом <...> Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат...» [Барт 1973: 78]. Соответственно, Ю. Кристева отмечает, что «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-либо другого текста» [Кристева 2004: 167]. В современном исследовании Н. В. Петрова конкретизирует определение и отмечает, что под интертекстуальностью подразумеваются «формообразующие и смыслообразующие взаимодействия различного рода дискурсов вербальных и невербальных текстов» [Петрова 2004: 66].

В узком понимании интертекстуальность представляет собой лишь взаимодействие между определенными типами вербальных текстов, а не универсальное качество всяких текстов. По мнению Р. Лахманна, интертекстуальность трактуется как взаимодействие между текстами, маркируемое при помощи особых формальных средств [Lachmann 1982: 26]. Н. А. Кузьмина рассматривает интертекстуальность как диалог текстов, который имеет определенные языковые сигналы [Кузьмина 2007: 20]. Л. П. Прохорова понимает интертекстуальность как «ведущий принцип построения вторичных жанров на основе первичных» [Прохорова 2003: 16]. Расширяя узкое понимание интертекстуальности, к трактовке В. Е. Чернявская еще добавляет «способ, которым один текст актуализирует в своем внутреннем пространстве другой», т. е. интертекстуальность проявляется не только в плане содержания, но также в плане

выражения [Чернявская 2007: 49]. Термины «средства», «сигналы», «принцип», «способ» свелись к более конкретному воплощению «интертекстуальности», которая в широком смысле понимается через другое абстрактное понятие «свойства».

С понятием «интертекстуальность» тесно связаны термины «интертекст» и «интекст». Интертекст понимается как «концепт, сформировавшийся в результате восприятия уже существующего текста личностью и фиксированный в ее сознании при помощи любых компонентов формы и/или содержания этого текста, хранящихся в памяти как части единой с текстом структуры» [Хорохордина 2009: 33]. Интекстом является конкретная реализация интертекста в принимающем тексте.

Необходимо отметить, что узкое понимание интертекстуальности в большей степени подходит для нашего исследования, потому что, как было сказано ранее, если жанр кинорецензии считается вторичным жанром, тогда целый текст рецензии представляет собой интертекст. Исследование интертекстуальности с точки зрения трактовки в узком смысле обращает наше внимание на языковые средства, употребленные автором для определения оценочной позиции, когда автор выражает мнение за счет внешних ресурсов текста. К внешним ресурсам относятся не только цитированные слова, но также все отнесенные тексты, например, заимствования, прецедентные тексты и т. д. Таким образом, для исследования интертекстуальной позиции текста важны понятия «своей» и «чужой» речи, прямой и косвенной речи. Отнесенную пропозицию можно получить из авторского голоса «за», «против». На авторскую позицию влияет множество факторов интертекста: персонализация интертекста (ресурс от человека или из исследования?), идентификация (ресурс анонимный?), авторитетность (ресурс от индивида или группы / школы?).

Итак, интертекстуальная позиция считается нами частью диалогической позиции. В широком смысле всякий текст рассматривается как интертекст. Таким образом, в данном условии интертекстуальность представляет собой универсальное свойство текста. Данная трактовка не применима для нашего исследования. Вслед за узким пониманием интертекстуальности мы полагаем, что языковые способы как воплощение понятия интертекстуальности следует считать предметом нашего

исследования, в ходе которого нужно обратить внимание на «свою» и «чужую» речи, прямую и косвенную речи, специфику ресурса, чтобы определить авторскую позицию с отношением с интертекстом.

Выводы по первой главе

Кинорецензия представляет собой аналитический публицистический жанр, в котором дается оценочная критическая информация о кинофильме с целью сообщения об авторском впечатлении и воздействия на читателей рецензии. Кинорецензия рассматривается как оценочный дискурс, который следует исследовать с учетом ситуаций общения, коммуникативных установок, процесса порождения и восприятия, коммуникативных участников и т. д. Таким образом, при изучении кинорецензии мы применяем метод критического дискурса-анализа, ключом к которому является контекст языкового употребления.

Оценочность является характерной чертой кинорецензии. Категория оценки рассматривается как эмоционально-интеллектуальная деятельность человека, выражающая отношение субъекта к объекту речи. Таким образом, оценочное значение разделяется некоторыми учеными на эмоциональную и рациональную оценки. В нашем исследовании с опорой на теорию Дж. Р. Марина в рамках оценки выделяется три главных семантических сферы: аффект, суждение и оценка по достоинству.

Кинорецензия рассматривается как коммуникация между рецензентом и читателем. Таким образом, в ходе исследования межличностной коммуникации следует учитывать три позиции: отношенческую, диалогическую и интертекстуальную.

Глава 2. Семантика оценки в кинорецензии

2.1 Субъект и объект оценки в кинорецензии

В рамке оценочной модальности существуют два важных элемента для исследования оценочности в кинорецензии – субъект и объект оценки. Объект оценки в кинорецензии обычно эксплицируется, а субъект оценки в кинорецензии реализуется как в эксплицитном виде, так и в имплицитном. Наряду с субъектом и объектом оценки, в структуру оценки также входят шкала оценки, оценочный стереотип, аспект оценки, аксиологические предикаты и мотивировки оценок, исследование которых связано с субъектом и объектом оценки. В данном параграфе будет рассмотрена эта пара гносеологических категорий.

2.1.1 Рецензент как субъект оценки в кинорецензии

В философском понимании субъект является категорией познания. «Субъект – существо, обладающее сознанием и волей, способностью к целесообразной деятельности, направленной на тот или иной предмет» [Ильенков: 184]. Субъект оценки представляет собой «лицо, часть социума или социум в целом, с точки зрения которого производится оценка» [Вольф 2014: 68].

Кинокритик пишет рецензию не только для того, чтобы выразить собственную оценку, а также, возможно, чтобы сообщить чужую оценку фильма. Таким образом, субъект оценки в кинорецензии вряд ли однозначен. Он может быть самим рецензентом, который в кинорецензии дает свое впечатление о фильме, а также может являться другим человеком, который высказывает свое мнение. Рецензент во втором случае лишь сообщает оценку. Следовательно, необходимо отличать субъект оценки от субъекта высказывания и субъекта речи.

Тем не менее, рецензентом как автором текста является ведущий субъект оценки в кинорецензии, потому что в ходе написания кинорецензии рецензент сам выбирает специальные слова, выражения, синтаксические конструкции и т. д., выбор которых обусловлен авторским концептуальным миром. На образование

концептуального мира автора текста воздействуют такие элементы, как профессия, возраст, гендер, социальный статус автора и т. д., которые также отражаются в его языковой картине мира.

Рецензент как субъект кинорецензии формулируется с помощью следующей конструкции: местоимение «я» (необязательно) + пропозиционный глагол (я думаю, я считаю, я полагаю), другие его склоняемые формы и деформация (по-моему, мне кажется, мне представляется), его притяжательная форма (на мой взгляд, на мой вкус). Данный тип субъекта оценки является эксплицитным. Оценка в этом случае представляет собой индивидуальную оценку. Следует отметить, что рецензент нередко употребляет местоимение «мы» вместо «я». Например, *«Мы полагаем, что коли уж фильм становится хитом, то анализ его успеха — от лукавого»* [Стишова ЛГ-3]. Употребленное местоимение «мы» не намекает, что рецензию пишут два или более автора, а используется для выражения значения отвлеченности. Т. М. Балыхина в книге «Русский язык и культура речи» отмечает: «Местоимение *мы*, кроме употребления в значении так называемого авторского *мы*, вместе с формой глагола часто выражает значение разной степени отвлеченности и обобщенности в значении «мы совокупности» (я и аудитория)» [Балыхина 2000: 159]. Таким образом, укрепляется истинность оценки и повышается авторитетность выраженной оценки. Кроме значения отвлеченности и обобщенности, на наш взгляд, местоимение «мы» также обладает манипулятивной функцией. В высказывании постулируется совпадение авторской позиции с читательской. Рецензент употребляет местоимение «мы» и включает читателя кинорецензии в состав субъекта оценки для того, чтобы читатель принял и понял прочитанный текст так, как хочет рецензент.

Кроме рецензента, в кинорецензии читается оценочное высказывание, производящееся с точки зрения других кино критиков: *«...разве только критики заметят: история разворачивается синкопами, вне житейской логики»* [Стишова ЛГ-3]. Оценочное высказывание о нелогичности истории фильма формулируется с точки зрения критиков. Рецензент (автор кинорецензии) в данном случае выполняет функцию сообщения о чужих оценках. Тем не менее, рецензент пишет о чужих

оценках для того, чтобы в дальнейшем тексте поддерживать сообщаемые точки зрения или возражать им. Следовательно, исследование интертекстуальности в кинорецензии имеет смысл в исследовании оценочности кинорецензии, о чем мы будем подробнее говорить в параграфе 3.2. В приведенном примере субъектом оценки служат критики как совокупность лиц, имеющая одну и ту же профессию и общие стереотипы. Этот вид субъекта оценки называется «общим мнением», вслед за понятием Е. М. Вольфа.

В предыдущем примере «общее мнение» представляет собой эксплицитное явление, но оно обычно скрывается за текстом. Тем не менее, с помощью определенных языковых средств, «общее мнение» проявляется на поверхности. Например, *«Кажется, кино сегодня превратилось в главного оппонента нашей бархатной ресоветизации»* [Кашин ЛГ-5]. *«Кажется, ради такого эффекта байопики замечательных людей и снимаются»* [Синяков ЛГ-2]. *«...и время, проведенное в кинозале, не кажется зря потерянным»* [Стишова ЛГ-3]. В приведенных примерах нет прямого указания на субъект оценки при отсутствии местоимений и личных имен существительных, а с помощью предиката «кажется», вводящего интенциональную сферу субъекта, мы находим «общее мнение». Кроме предиката «казаться», «общее мнение» может проявляться с помощью слов, содержащих компонент «знать»: *«Спорт, как всем хорошо известно, крепко связан с политикой, и олимпийское соперничество — не только лишь бросание мячика»* [Иванкина ДВ-2]. *«Тем не менее, широко известно, что современный спорт — за пределами нормальных человеческих возможностей»* [Стишова ЛГ-3]. Выражение «...известно» указывает на «общее мнение», в которое также входит сам рецензент как часть «всех».

В предыдущих примерах рецензент как часть «общего мнения» занимает совпадающую позицию с «общим мнением». Но рецензент, обращаясь к оценке «общего мнения», чаще всего, отделяет себя от «общего мнения». Языковым маркером такого «отмежевания» служат модальные слова *мол*, *якобы* и т. д. Например: *«...вот, мол, лишний человек, не востребованный временем, его новейшая*

версия. Да, он — другой. Он выламывается из потока конформистского большинства» [Стишова Г-3]. Несогласие с «общим мнением» в кинокритике часто непосредственно выражается с помощью речевого акта несогласия, производящегося с точки зрения другого субъекта оценки: «Сказать, что Звягинцев в этом достиг или не достиг громадных успехов — я не возьмусь» [Касьянова Н-1].

В кинокритике существует такая оценка, которая представлена без субъекта оценки. В этом случае оценка основывается на концептуальном мире рецензента и считается истинной в «реальном мире», поэтому она является наиболее безапелляционной оценкой.

Итак, в кинокритике оценки производятся с точки зрения разных лиц. Существует индивидуальный субъект, особый тип которого представляет собой сам рецензент (автор кинокритики), и «общее мнение», составленное из некоего социума с общими оценочными стереотипами (например, другие критики). Автор кинокритики может соглашаться и не соглашаться на «общее мнение» посредством определенных языковых средств. Субъект оценки в кинокритике может быть эксплицитным и имплицитным. Оценка, производящаяся с точки зрения эксплицитного субъекта, выражается с помощью прямого указания на лицо или фразы с пропозициональным глаголом. В данном случае категоричность оценки ослабляется. Оценка без субъекта считается истинной в «реальном мире» и является безапелляционной.

2.1.2 Объект оценки в кинокритике

Объекты оценки в кинокритике имеют большое многообразие. Самым значительным объектом оценки в кинокритике, безусловно, является кинопроизведение. Это обусловлено тем, что в кинокритике дается оценочная критическая информация о фильме с целью сообщения об авторском впечатлении от фильма и воздействия на читателя.

Общеизвестно, что кроме многих затрат – временных и материальных, кинопроизводство также требует кооперативной работы большего количества людей. Создание игровых фильмов представляет собой самое сложное и затратное кинопроизводство [Коноплев 1975: 448]. Успех кинофильма неразрывно связан с каждым элементом кинопроизводства, таким образом, каждый элемент в процессе производства фильма может стать объектом оценки в кинорецензии. Профессиональный рецензент наблюдает целый ход кинопроизводства от начала написания сценария до момента выхода фильма в широкий прокат, чтобы дать относительно объективную оценку.

Для того чтобы определить объекты оценки в кинорецензии, следует прежде всего определить то, о чем пишет рецензент. Основываясь на содержании кинорецензии, объекты оценки, выражаемые с помощью имен существительных, могут подразделяться на одушевленные объекты и неодушевленные объекты.

Сначала рассмотрим одушевленные объекты оценки, среди которых такие кинодеятели, как режиссер, сценарист, кинематографист, оператор, продюсер и т. д., наряду с актерами фильма и сыгранными ими персонажами. В неодушевленные объекты оценки могут быть включены все элементы фильма, такие как сценарий, сюжет, музыка, монтаж, свет, цветовое решение и т. д. Все элементы фильма и сам фильм могут служить объектами оценки в кинорецензии. Фильм поставлен с учетом взаимодействия всех вышеперечисленных элементов и некоторых других, то есть все эти элементы взаимосвязаны и их сложно разбить на самостоятельные объекты оценки. Таким образом, объект оценки в одном высказывании вряд ли представляет собой единичный, отдельный объект.

Кроме элементов фильма, в кинорецензии также наблюдаются другие объекты оценки, связанные с кинофильмом, но не входящие в процесс кинопроизводства, например, тема фильма, юмор, качество и различные конкретные и абстрактные явления, отраженные в фильме.

Кинокартина рассматривается нами как особый культурный текст, поэтому объект оценки в кинорецензии может быть наделен культурологическим,

социологическим, или философским предметом или смыслом, отраженным или отмеченным рецензентом в кинофильме.

Итак, объект оценки в кинорецензии относится к предмету кинорецензии. В арт-критической кинорецензии в объекты оценки могут быть включены все элементы фильма, а в культурологической кинорецензии объектом кинорецензии могут служить отмеченные рецензентом в фильме культурологические, социологические и философские предметы и смыслы. Многообразие объектов оценки подробнее рассматривается нами далее.

2.2 Оценочные выражения в кинорецензии

В данном параграфе оценочные единицы классифицируются по теории Марина и Уайта и на такие оценочные подтипы, как аффект²⁵, суждение²⁶ и оценка по достоинству (высокая оценка)²⁷.

2.2.1 Аффект в кинорецензии

Аффект связывается с эмоциональным аспектом речи говорящего. Это означает, что выраженное оценочное отношение к какому-либо объекту вызывает определенную эмоцию. Для данного типа оценочного значения в относительно большой степени характерна эмотивность и субъективность оценки.

Мартин и Уайта разделяют оценочное значение аффекта на «счастье²⁸», «удовлетворение²⁹», «предрасположение³⁰» и «безопасность³¹». К группе «счастье» относятся многие наименования хорошего и плохого настроения. В рамках группы «счастье» противопоставлены «позитивное счастье» (отмечено нами с помощью

25 Переведен с английского термина: affect

26 Judgement

27 Appreciation

28 Happiness

29 Satisfaction

30 Inclination

31 Security

знака +) и «негативное счастье» (отмечено нами со знаком -). В рецензии на фильм «Легенда № 17» мы читаем такие выражения, как *любить (+), ненавидеть (-), радостное (+), радоваться (+), охотно (+), обида (-), обиженный (-), взгрустнуть (-), скорбно (-), утешиться (+), восторженный (+), с таким драйвом (+), восторг (+), унылый (-), мучительный (-), страдал врожденным пороком сердца (-), одиночка (-), одиночество (-), страдающий (-), забавно (+), принадлежащие семантическим полям «любить», «ненавидеть», «радость», «печаль», «счастье», «несчастье». Особый тип «счастья» отражают такие выражения, как *прослезиться (+), в крови бушует адреналин (+), стадионы мира безумствуют (+), слеза прошибает (+), поглощающий зрителя пафос (+), трогательный (+)*. Если классифицировать вышесказанные выражения по чисто семантическому значению, то все они имеют семантическую сферу «волнения», таким образом, по взволнованному состоянию они должны принадлежать группе «безопасности». Тем не менее, учитывая то, что в результате данного типа нервного состояния человек проходит через хорошее эмоциональное испытание, мы включаем такие выражение в группу «счастье».*

Под «удовлетворением» понимаются все «чувства того, кто доволен исполнением своих стремлений, желаний, потребностей» [Толковый словарь Ожегова]. В рецензии на фильм «Легенда № 17» отмечаются такие оценочные единицы, как *гордый (+), скучно (-), увлечен (+), с таким драйвом (+), приходит в негодование (-), аплодисменты (+), в ярости кричал (-), хвалили (+), с удовольствием (+), увлекательный (+), интересный (+), ангажирован (+), зацикливаться (+), принадлежащие семантическим полям «интерес», «скука», «гнев», «удовольствие».*

«Предрасположение» раскрывает желание, стремление человека и тенденцию развития его эмоционального состояния, или его склонность к некому выбору, когда перед ним стоят различные варианты выбора. Типичными семантическими полями данного типа аффекта являются «хотеть», «желать», «нуждаться», «требоваться» и т. д. В кинокритике проявляются такие оценочные выражения, как *ничего не надо (-), хотелось послушать не прозвучавшие в фильме песни (-), не требует немедленной информации... (-), сомневался (-), страстное желание (+), сомнение (-), не склонна*

фанатеть (-), требуют рефлексии (+), хотя и еще и еще раз вместе с Харламовым пройти путь сквозь тернии к победе (+), презренный совок (-), проклятое прошлое время (-), не хотелось мелочиться, отвратительная компания (-), глупо и невозможно это терпеть (-), возмутительный фильм (-), мерзкие сговоры (-), не нуждающиеся в друзьях (-), невыносимо душно (-), нервы не позволяют смотреть матч по телевизору (-), не может не восхищаться (+), не разделяет оптимизм (-), не дай бог (-). При рассмотрении перечисленных выражений видно, что в данную группу аффективного значения мы включаем такие прилагательные с негативным значением, как презренный, проклятый, мерзкий, отвратительный, возмутительный, так как подобные прилагательные обладают значением «нежелание чего-то или нежелание сделать что-то из-за отвращения к чему-то». Негативные дескриптивные признаки, вписанные в объект оценки, приближают говорящего к такому эмоциональному состоянию, что он желает дистанцироваться от объекта оценки. Интересно отметить, что нежелание в кинорецензии выражается поговоркой *не дай бог*. Обращение к Богу в максимальной степени подчеркивает неконтролируемость человеческого желания. Таким образом проявляется эмотивность оценки. Особым выражением в группе «предрасположение» служит *заклятый* (-), которое по помете «Этимологического словаря русского языка» обозначает «такой, с которым поклялся бороться», т. е. с определяемым человеком говорящий имеет тенденцию или сильное желание бороться. Так мы включаем данное прилагательное в группу «предрасположение». Также были найдены прилагательные «либеральный» и «свободолюбимый», такие слова добавлены в группу «предрасположение», поскольку они представляют политическое предрасположение части людей. В рамках «предрасположения» эти люди склонны к гражданской свободе и проявляют излишнюю терпимость, таким образом, к этим словам применим знак +. Они склонны к чему-то, а не уклоняются от чего-то. Тем не менее, их политическая позиция не совпадает с всеобщей национальной идеей в фильме, иными словами, их политическая позиция – неправильная. Таким образом,

употребление данных слов для описания речи куратора команды проявляет авторское негативное ироническое отношение к объекту оценки.

Последняя группа «безопасность» состоит из таких эмоций, как «бояться», «беспокойство», которые противопоставляются «доверию», «уверенности» и т. д. В кинорецензии такие эмоции формулируются оценочными выражениями: *надсадно кричит (-), аэрофобия (-), волноваться (-), ужас (-), грозный эпизод (-), испуганный (-), подозрительность (-), страх (-), страшная встреча (-), малодушничать (-), нервы не позволяют смотреть матч по телевизору (-), нас и нашу родину не погубят (+), не угробят как можно скорее из какого-то сладострастного садизма (+)*. Отрицательное отношение выражается при семантике «страх», положительное отношение выражается при семантике «без страха» и поэтому относится к группе «доверие».

Итак, аффект связывается с эмоциональным переживанием говорящего речи или субъекта эмоции. В связи с эмотивностью данного типа оценки, аффект, как правило, отражает субъективность оценки. Аффект разделяется на «счастье», «удовлетворение», «предрасположение» и «безопасность». К подгруппе аффекта «счастье» относятся такие семантические значения, как «любить», «ненавидеть», «радость», «печальность», «счастье», «несчастье» и т. д. В «удовлетворение» входят значения «интерес», «скука», «гнев», «удовольствие» и т. д. «Предрасположение» основывается на желании и стремлении человека завершить какое-то действие, и, следовательно, данной подгруппе принадлежат значения «хотеть», «желать», «нуждаться», «требоваться» и т. д. В состав «безопасности» входят значения «страх», «без страха», «доверие» и т. д. Следует отметить, что в составе структуры аффекта субъект эмоции, т. е. тот, который испытывает определенную эмоцию, часто эксплицируется. Тем не менее, авторская оценка, возможно, не совпадает с оценкой субъекта эмоции. Таким образом, в изучении аффекта в кинорецензии следует различать авторский аффект и неавторский аффект.

2.2.2 Авторский аффект и неавторский аффект

В рамках субъекта аффекта различают авторский аффект и неавторский аффект. Авторский аффект в кинокритике представляет собой такое эмоциональное отношение, которое относится к рецензенту, т. е. автором рецензии является тот, кто испытывает определенную эмоцию. Соответственно, неавторский аффект представляет собой «эмоциональную реакцию, приписываемую другим социальным субъектам» [Уайт 2001: 10]. В кинокритике они могут служить как субъектом в фильме (например, персонаж), так и субъектом в реальности (например, зрители, режиссер).

Авторский аффект отмечается в следующих случаях:

1. Авторский «я» как эксплицитный субъект аффекта не обнаруживается в нашей выборке, но существуют имя и фамилия автора, находящегося в эмоциональном переживании, в случае которого аффект выражается в личном предложении: «Сергей Синяков не разделяет оптимизма по поводу фильма» [ЛГ-2]. Сергей Синяков представляет собой автора рецензии и имеет предрасположенность к негативному отношению к фильму с помощью выражения *не разделяет оптимизма*. Субъект оценки совпадает с тем, кто испытывает предрасположение в данном случае (с субъектом аффекта).

2. Аффект также может быть выражен посредством глагола-действия в инфинитивной форме: «И впрямь скучно объяснять, почему публика тащится от «Елок» или «О чем говорят мужчины»» [ЛГ-3]. Инфинитивное предложение, с одной стороны, считается атрибутом разговорной речи, с другой стороны, выражает неизбежность обозначаемого действия. И при этом данное предложение является безличным, но обозначает, что *автору скучно объяснять, почему публика тащится от «Елок» или «О чем говорят мужчины»*. Субъект аффекта в данном случае имплицитный, но совпадает с автором текста. Инфинитивное предложение повышает эмоциональность и экспрессивность рецензии.

3. Аффект проявляется в обобщенно-личном предложении: «*Теряясь перед подобным совершенством, почти радуешься немногочисленным харламовским слабостям; спасибо, что все-таки живой*» [ЛГ-2]. Автор пишет о своем впечатлении от фильма, но употребляет аффективный глагол *радуешься* в форме второго лица, постулируя принятие авторской позиции от читателя кинокритики. Используя воображаемый диалог с читателем с помощью данной формы глагола, через сближение между рецензентом и читателем, рецензент более эффективно оказывает речевое воздействие на читателя. Кажется, что речь идет об эмоции читателя, но, на самом деле, речь о самом рецензенте. Субъект аффекта хотя и имплицитный, но совпадает с автором текста. Таким образом, мы рассматриваем данный пример как особый тип авторского аффекта.

4. Подобное прагматическое значение проявляется в предложении с безличным глаголом: «*По выходе из кинотеатра хотелось послушать не прозвучавшие в фильме песни*» [ЛГ-2]. То же самое в высказывании «... *не хотелось мелочиться*» [ЛГ-4]. Это предложение инфинитивное и безличное, но понятно, что выраженный аффект, по меньшей мере, представляет собой авторское отклонение от песни фильма. Таким образом, высказывание считается примером авторского аффекта.

5. Авторский аффект может отмечаться в оценочной структуре *de dicto*³²: «*Еще более странно и подозрительно, что и после пресс-показа слышны были только положительные отзывы*» [ЛГ-4]. Оценочные модусы в приведенном примере выражаются наречиями *странно* и *подозрительно*, с помощью которых рецензент дает оценку ситуации в целом: после пресс-показа были только положительные отзывы. Данная ситуация вызывает авторское недоумение, и поэтому аффект считается авторским.

6. Авторский аффект проявляется в том случае, когда аффективное прилагательное относится к неодушевленному объекту: «*унылый российский*

32 Термин Е. М. Вольфа. Данная оценочная структура оформляется конструкцией модус-диктум, которая отличается от структуры *de re*, оформлена конструкцией субъект-предикат или определяемое-определение.

киноистеблишмент» [ЛГ-1]; «И романтическое ретро, отмеченное чистосердечным и радостным украшательством советской действительности» [ЛГ-1]. Поскольку неодушевленный предмет не сможет испытывать эмоциональное переживание, аффект в данном случае считается авторским.

В вышеперечисленных примерах видно, что субъект аффекта в случае авторского аффекта, как правило, имплицитный. Субъект аффекта в случае неавторского аффекта, напротив, зачастую является эксплицитным: «...маленький Валера был физически слаб, страдал врожденным пороком сердца и жутко картавил...» [ЛГ-1]; «Пока его друг и товарищ по команде Гусев надсадно кричит: «Валера, я открыт!»» [ЛГ-2]; «Авторы фильма охотно пестуют мнимое одиночество героя» [ЛГ-2]; «Да с таким драйвом, что Фейсбук зашелся в восторгах и поздравлениях режиссеру Николаю Лебедеву» [ЛГ-3]. «...большинство³³ живет, как он³⁴, но все-таки малодушничает» [ЛГ-4]. «Тарасову нервы не позволяют смотреть матч по телевизору» [ЛГ-5]. Субъекты аффекта в приведенных примерах проявляются эксплицитно: это персонажи, зрители или авторы фильма. В данном случае в высказываниях не эксплицитно вписывается авторское отношение к объекту, поскольку автором не является непосредственный субъект, который испытывает эмоциональное переживание. Тем не менее, автор выбирает определенные аффективные выражения для описания или повествования сюжета фильма. Таким образом, в рамках неавторского аффекта оценочная функция аффективного высказывания уступает репродуктивной функции.

Итак, в кинорецензии противопоставляются авторский и неавторский аффект. В случае авторского аффекта субъект аффекта, как правило, выражен в имплицитной форме. Следовательно, авторский аффект часто встречается в предложении с безличным глаголом, с глаголом в инфинитивном форме и т. д. Неавторский аффект, напротив, часто эксплицитно относится к каким-то субъектам, в который

33 В контексте это обозначает большинство людей в СССР

34 Харламов

включаются персонажи, зрители и авторы фильма. В данном случае ведущей функцией аффективного выражения является репродуктивная, а не оценочная.

2.2.3 Суждение в кинорецензии

По сравнению с аффектом, суждение представляет собой более объективный тип оценки. Объект суждения отличается от аффекта человеческим поведением. Суждение в кинорецензии, как правило, относится к поведению человека, поэтому в процессе оценивания важную функцию выполняет социальная норма. При условии того, что признак охарактеризованного объекта соответствует или приближается к норме, обозначается положительное отношение к объекту. При условии несоответствия или отдаленности от нормы, к объекту обозначается отрицательное отношение.

Разделяются 5 подгрупп «суждения»: «нормативность», «способность», «целеустремленность», «правдивость» и «пристойность». В подгруппе «нормативности» находится оценивание поведения объекта по обыкновенности или необыкновенности. Таким образом, в семантике оценочных выражений в данной подгруппе часто обозначается значение «особый». «Особый» проявляется в характере, позиции или особенности поведения человека: *взбалмошный (-), самодур (-), диссидент (-), канадские хоккеисты похрюкивают на свиной манер (-)*. Обладание этой разницей позволяет другим считать объект «странным». «Особый» проявляется в судьбе человека: *несчастное чудище (-), хриплое чудище (-), счастливчик (+)*. «Особый» проявляется в результате завершения действия человека: *красиво разбрасываясь апельсинами (+), выполнил госзаказ на «отлично» (+), сыграл лучшую роль в своей жизни (+)*. В данном условии для оценочного слова характерно использование общеоценочного слова. «Особый» также проявляется в изменении или движении на оценочной шкале: *резко критические рецензии (-), в роли... уместен до крайности (+)*. Кроме того, есть значения, хоть и не отнесенные к

значению «особый», но превышающие стандарт поведения или совпадающие с ним, и это считается хорошим: *передовой советский строй (+), образец для подражания (+)*.

«Способность» обозначает возможность и умение человека делать что-либо. В кинорецензии отмечаются такие оценочные выражения, как *умный (+), с хорошим чувством юмора (+), физически слаб (-), жутко картавил (-), дилетанты (+), сведущий в (+), живой (+), вдохновенно лепят персонажа (+), волшебник (+), живы-здоровы (+), мощные (+), классный игрок (+), непонимание (-), родился матадором (+), инфантильный (-), профессионалы (+), искушенный (+), одержала сокрушительную победу (+), добились успеха (+), победа (+), скользят по льду с молодецким посвистом (+), спортивный талант огромной волей (+), способность к запредельному физическому напряжению (+), скорость торнадо (+), вихревая скорость (+), чайник (-), неглупые (+), салага (-), талант (+), никто не умеет играть (-), талантливый (+), лебедевский профессионализм (+), колдун вуду (+), хитрая манера Тарасова (+), лучшие игроки (+), сильные западные люди (+), играет, как и положено гению (+), всегда знает лучше (+), побеждает (+), народно-героический талант (+), харизматик (+)*. Большинство выбранных слов употреблены для описания персонажей в фильме. В принципе, обладание умением что-то делать приводит оценочное отношение к положительному, напротив, лишение какого-либо умения приводит отношение к отрицательному. Тем не менее, примечательно, что оценочные выражения подгруппы «способность» очень контекстуальны. Таким образом, выражение *хитрая манера Тарасова*, являющегося тренером сборной СССР, обладает положительным значением и несет в себе значение «способность». «Хитрым называют умного, изобретательного человека, который найдет выход из любой ситуации» [Толковый словарь русского языка Дмитриева]. По аналогии, выражение *волшебник, колдун вуду* в кинорецензии относятся к тренеру Тарасову, поэтому данные выражения делают акцент на «особенность» тренера. Кроме того, определяемое слово конкретизирует

семантическое значение общеоценочного прилагательного. *Классным* называют игрока, который обладает высоким мастерством в области хоккея. *Лучший игрок* также акцентирует на способности в хоккее.

«Целеустремленность» отражает решительность человека сделать что-нибудь, таким образом, с «целеустремленностью» связывается значение «предрасположение». Все особенности человека, не связанные со «способностью» человека, но позволяют завершить что-нибудь и входят в значение «целеустремленность» с положительной окраской. Особенности человека, затрудняющие завершение чего-нибудь, считаются «целеустремленностью» с отрицательной окраской. Таким образом, из выбранных кинорецензий мы отмечаем следующие выражения, относящиеся к «целеустремленности» человека: *унылый киноистеблишмент (-)*, *раскованные сценаристы (+)*, *жесть (+)*, *жестокость Тарасова (+)*, *жестокий (+)*, *страшное желание стать (+)*, *скрупулезно изучал тактику канадцев (+)*, *малодушничает (-)*, *нервы не позволяют смотреть матч по телевизору (-)*, *народно-геройский талант (+)*. Примечательно, что *жесть*, *жестокий*, и *жестокость Тарасова* выражают безжалостность тренера как его плохое свойство, но его строгость приводит сборную СССР к победе над канадцами. Именно его безжалостность и беспощадность отражают решительность тренера. Поэтому эти выражения отнесены к подгруппе «целеустремленность». Наоборот, страх и нервозность человека затрудняют путь к достижению результата.

«Правдивость» связывается с честностью человека. Оценочные выражения в данной подгруппе обладают значениями «честный», «истинный», «искренний» и т. д. В кинорецензии авторы употребляют оценочные выражения этой подгруппы для оценивания поведения персонажей. Приведем примеры: *закадычный (+)*, *обманул (-)*, *лжет (-)*, *хитрый (-)*, *лживые (-)*, *опутать (-)*, *вымогать (-)*. Среди приведенных примеров общим семантическим полем отрицательных оценочных выражений является «обмануть». Примечательно, что прилагательное *хитрый* в вышесказанном тексте входит в подгруппу «способность» с положительным значением, но также входит и в подгруппу «правдивость» с отрицательным значением. Оценочный знак

меняется в зависимости от определяемого слова. В данном случае отрицательное прилагательное *хитрый* определяет «соблазителя» в фильме, который считается отрицательным персонажем, имеющим неискреннюю характеристику: «*Что такое Запад в фильме? Это хитрый поляк (Даниэль Ольбрыхский), который приезжает в СССР и пытается купить Харламова в НХЛ, то есть соблазнить русского человека «зелеными»»* [ЛГ-4]. Количество оценочных выражений подгруппы «правдивость» немного, поскольку в фильме «Легенда № 17» авторы фильма уделяют большое внимание изображению профессиональной подготовки спортсменов, а не на их честность как моральное качество.

Моральность и этикетность человеческого поведения осуждается в рамках «пристойности». Данная подгруппа является очень многочисленной, поэтому мы классифицируем оценочные выражения по объектам оценки. Рассмотрим примеры из кинорецензий.

(1) Оценочные выражения для описания персонажей в фильме: *тиран-тренер (-), демон (-), жестокость (-), мягкий (+), неконфликтный (+), истязал своих ребят (-), насмехается над (-), почему-то ставить тебя к стенке (-), заставляет других палить по тебе (-), велит игроками команды устроить избиение Харламова шайбами (-), унижает тебя (-), предает (-), мучает (-), ломает (-), хитрая манера Тарасова (-), с недобрый юмором (-), ставит себя выше своего советского хоккея (-), своевольно забирает... (-), сломал (-), погубил (-), выкинул (-), добрый (+), жестокий (-), до садизма (-), авторитарный начальник (-)*. В кинорецензии обнаруживается много отрицательных оценочных выражений для описания тренера Тарасова. Для описания «негуманности» и «бессердечности» Тарасова рецензент употребляет много прилагательных и глаголов со значением «мучить», описывая греховное поведение персонажа. Многие глаголы в приведенных примерах использованы для повествования сюжета фильма, они считаются «фактическими токенами», но несут в себе имплицитную оценку в кинотексте и контексте рецензий. Оценочные метонимии *тиран* и *демон*, по частеречной принадлежности являются

существительными, но они теряют в контексте значение конкретной предметности, приобретая значения признака предмета. Оба существительных также выражают «бессердечность» Тарасова. Авторы кинокритик рецензий редко дают положительную оценку персонажу по «пристойности» их поведения, но встречаются прилагательные *мягкий, неконфликтный и добрый*, использованные для описания нежного характера Харламова. Так, когда речь в кинокритике идет о моральности главных персонажей фильма, поведение Харламова считается приличным, поведение его тренера Тарасова неприемлемым. Редко упоминаемая «пристойность» поведения Харламова отражает, что рецензент уделяет большее внимание его профессиональным «способностям», а не его моральным качествам.

(2) Оценочные выражения для описания персонажей второго плана: *монстры-канадцы (-), исподличавшийся (-), клевет (-), гоблины (-), звероподобие (-), змей-искуситель (-), интригующий против Тарасов (-), грубый (-), звери (-), капиталисты (-), не люди (-), все лишь дерутся (-), соблазнить (-), озлобленные журналисты (-), крикливые журналисты (-), не игроки (-), хищная свора (-), сволочь (-), гнида (-), подлец (-), злокозненные чекисты (-), либеральные (-), свободолюбивые (-)*. В состав персонажей второго плана в фильме «Легенда» входят а) канадские хоккеисты: рецензенты осуждают их грубость через непосредственное указание и отрицание их личностей как хоккеистов; б) западные люди: рецензенты осуждают нечистые мотивы их поведения и несовпадение их позиции с главными героями в фильме.

(3) Оценочные выражения для описания авторов фильма: *работали основательно (+), занималась так тщательно этим проектом (+), лояльны нынешнему режиму (+)*;

(4) Оценочные выражения для описания зрителей/публики: *зануды (-), зацикливаться на путине нехорошо (-)*.

Осуждение моральности, нормативности, способности и т. д., как правило, обусловлено культурой субъекта оценки и часто зависит от их индивидуального жизненного и профессионального опыта, ожиданий, предположений и верований.

Таким образом, к одному и тому же объекту оценки часто возникает категорически противоположное отношение от разных субъектов оценки. Осуждение связано с идеологической позицией субъекта оценки. В отличие от аффекта, суждение может выражаться имплицитно через описание факта, оценочное значение в данном условии проявляется в контексте.

2.2.4 Оценка по достоинству в кинорецензии

Оценка по достоинству, также называемая высокой оценкой, представляет собой оценку результатам человеческой деятельности, таким, как артефакты, здания, тексты, произведения искусства, природные явления, положение дел и т. д. [Уайт 2011: 25]. Данный тип оценки тесно связан с эстетической ценностью человека. В процессе выражения оценки по достоинству социальная приемлемость не лежит в ее основе. В этом заключается причина употребления термина «оценка по достоинству» при оценивании результатов человеческой работы, в том числе кинематографических работ. В предпосылке данного типа оценки лежит то, что объектом оценки являются предмет, состояние человека, а не человеческое поведение.

Разделяются три подгруппы «оценки по достоинству»: «реакция», «композиция» и «ценность». «Реакция» отражает то, как человек реагирует на объект оценки. Это очень большая подгруппа, которая часто выявляет субъективный аспект значения оценочного слова. В подгруппу «реакция» входят такие оценочные выражения, которые формулируются не с точки зрения логики или рассудка, а с точки зрения эмоциональной вовлеченности. С данной подгруппой часто связываются аффективные прилагательные, которые отражают человеческие чувства и отношение к определенному предмету: *заклятый друг (-), унылый киноистеблишмент (-), увлекательная надстройка (+), радостное романтическое ретро (+), другие семейно-бытовые краски-подмалевки подобно скучным страницам (-), интересная книга (+), трогательный Харламов (+), презренный совок*

(-), грозный эпизод (-), обаятельный парень (+), проклятое прошлое время (-), уважаемые люди (+), напряженный поединок (+), интересный сюжет (+), возмутительный фильм (-), отвратительная компания (-), озлобленные журналисты (-), ушанка из позорного кроля (-), престранное обстоятельство (-), самый трогательный момент «Легенды» (+), забавно (+), мерзкие сговоры (-), сокрушительная победа (+), страшная встреча (-), мучительное восстановление картины (-), перверсивный вариант *buddy movie* (-), садомазохистская история любви (-), пыточная тренировка (-). В приведенных примерах при выражении оценки вызваны некие физические или психологические реакции. Среди этих примеров дескриптивный компонент значения прилагательного *грандиозный* уступает субъективному представлению о величии кино, с помощью которого выражаются удивление и восхищение о фильме. Примечательно, что семантическая сфера слова может меняться в зависимости от его сочетаемого слова. Ср. *талантливый хоккеист* и *талантливый фильм*. «Талантливым называют человека, который обладает выдающимися, исключительными природными способностями к какому-либо творчеству, в каком-либо виде искусства, научной деятельности и т. п.; талантливым называют результат, продукт чьей-либо творческой деятельности, который отличается высоким профессионализмом, оригинальностью, вызывает положительную реакцию у слушателей, зрителей, читателей и т. п.» [Дмитриев 2003]. В первом примере речь идет о способностях хоккеиста, а в выражении *талантливый фильм* оценка дается на основе вызванной положительной реакции у зрителей фильма. Многие общеоценочные слова также входят в состав подгруппы «реакция», поскольку оценка собственно оценочного слова не обладает дескриптивным представлением об объекте оценки, а опирается на субъективность значения слова: *блистательный футболист* (+), *классный игрок* (+), *слишком прекрасный сюжет фильма* (+), *оптимистический саундтрек* (+), *чудесный артефакт* (+), *плакатно-оптимистическая легенда* (+), *Тарасов прекрасен* (+), *поглощающий зрителя пафос* (+). Такие собственно оценочные слова

непосредственно связываются с эстетической ценностью объекта оценки. Когда дескриптивный компонент значения слова уступает субъективному компоненту, оценка выражается с точки зрения реакции: *грандиозная работа (+)*, *талантливый фильм (+)*, *молодой красавец (+)*, *несчастное чудище (-)*, *хриплое чудище (-)*, *стильная спортивная шапочка (+)*, *вялая мелодрама (-)*. Оценочная метонимия может передать реакцию говорящего на объект оценки: *гоблины (-)*, *змей-искуситель (-)*, *подонок (-)*. Некоторые оценочные слова подгруппы «суждения» входят в «реакцию», в этом случае определяемые слова меняются: *злые рецензии (-)*, *тупая система (-)*, *провокационно-жесткая методика тренера (-)*, *жестокое избиение (-)*, *бесчеловечная система (-)*, *бесчеловечные методы тренера (-)*. Ср. *жестокий Тарасов (-пристойность)*. Оценочное значение «реакция» может отражаться в устойчивом выражении, например, поговорка *финальный эпизод поставит на уши (+)*, которая обозначает, что финал фильма производит сильное впечатление и вызывает сильные эмоции у зрителей.

В отличие от «реакции», в значении «композиции» на первый план выступают дескриптивные признаки объекта оценки. Под «композицией» понимается результат комбинирования разнородных компонентов объекта оценки и их соотношение и взаимное расположение частей. Обратимся к примерам: *драматургия картины крепка и легка (+)*, *миниатюрный анахронизм (-)*, *реконструкция прошлого точна (+)*, *остросюжетная мелодрама (+)*, *лежать на поверхности (+)*, *прозрачно ясно (+)*, *драматургические пробелы зияют (-)*, *оч-чень адекватная работа Владимира Меньшова (+)*, *околичность (-)*, *история разворачивается синкопами (-)*, *история вне житейской логики (-)*, *сцены торопливые (-)*, *полно открывшийся в этой роли (+)*, *биография Харламова передана прекрасно (+)*, *атмосфера СССР 70-х годов воссоздана точно (+)*, *очевидные ошибки (-)*, *простая история хоккеиста (+)*, *чистая история хоккеиста (+)*, *стилистика фильма явно недостаточно (-)*, *точно не показалось (-)*. В данную подгруппу входят семантические значения масштаба, количества, баланса и сложности, в которые включаются семантические поля

«длинный», «короткий», «большой», «маленький», «сложный», «простой», «явный», «неясный», «логичный», «подходящий» и т. д. Знак оценки данной подгруппы очень контекстуализирован, поскольку дескриптивное значение выходит на первый план «композиции» и оно, возможно, существует без каких-либо оценочных значений, например: *мал российский Голливуд*. Прилагательное *приличный* как определение существительного *метраж* обозначает, что кино – длинное. В этом примере дескриптивное слово *приличный* содержит оценочное значение «хорошее качество», поэтом данное выражение носит знак (+). Аналогично, дескриптивное слово может не содержать никакой оценки, но вместе с его определяемым словом оценочность проявляется: *очевидные ошибки* (-). Прилагательное, которое обычно используется для определения человека, может обладать значением «композиции», когда оно служит определением предмета. Например, выражение *сцены торопливые* (-), которое обозначает, что авторы кино создали фильм в спешке, результат которой повлиял на композицию фильма. Дескриптивное описание фильма намекает, что за фильмом трудно следить из-за его торопливого сюжета. Объектами оценки в данной подгруппе, как правило, служат фильм или компоненты фильма, в том числе сюжет и драматургия фильма.

Последней подгруппой «оценка по достоинству» является «ценность», обозначающая оценку в смысле определения ценности. К «ценности» относятся значения «достойный», «аутентичный», «важный» и их антонимичные значения. Объект оценки «ценность», которая похожа на подгруппу «оценка по достоинству», должен состоять из предметов. Объекты оценки «ценности» в кинорецензии многообразные. Фильм и компоненты фильма представляют собой самые распространенные объекты, оцениваемые в рамках «ценности». Например, утверждение значения и успеха фильма представляет собой оценивание фильма с точки зрения его «ценности»: *новая классика* (+), *голливудское мастерство* (+), *голливудский шедевр* (+), *код удачи – идеалистическая приподнятость* (+), *удачная магистральная линия картины* (+), *звукооператорское мастерство* (+), *показал*

лучший старт для российского кино (+), неожиданный успех (+), суперхит (+), полноценная экранная работа (+), эффектный эпизод (+), народное кино (+), талантливый фильм (+), зрительский фильм (+), национальный хит года (+), великий фильм (+). Выражения *честный труд (+), чистосердечное романтическое ретро в фильме (+)* также рассматриваются как оценивание фильма со стороны подлинности сюжета фильма. Последовательно они относятся к подгруппе «ценность» (Ср. прилагательные *честный* и *чистосердечный* как определения человека, служащие оценочными выражениями в подгруппе «пристойность»). Отрицание «ценности» фильма может происходить через отрицание в аспекте подлинности, правильности, важности, профессиональности, пригодности фильма или сценария фильма: *сбой (-), хулиганский короткий метр (-), фильм благополучно забыт (-), один порок киношных жизнеописаний (-), пресловутое качество (-), провал с большой буквы (-), профнепригодность (-), романтическая линия не слишком оригинальная (-), погрешность (-), жонглирование реальными фактами (-), очевидные ошибки (-), элегантная пиаровская разводка (-), другие семейно-бытовые краски-подмалевки не работают (-), политически неграмотно (-).* Персонаж фильма также может быть оценен положительно. В отличие от «суждения», «оценка по достоинству» персонажа не обозначает оценивание персонажа в аспекте его поведения, а с точки зрения его положения или состояния. Таким образом, оценочные выражения, обладающие значением «значимый», «незначимый» в их семантике, входят в состав подгруппы «ценность»: *живой герой (+), безликая массовка (-), демон (-), волшебник (+), без надобности (-), статисты (-), великий тренер (+), не более чем антураж (-), знаменитый тренер (+), захудалая команда «Звезда» (-), известный хоккеист (+), подонок (-), образец для подражания (+), Харламов займет свое место в пантеоне (+), Харламова будут уважать и ценить в западе (+), великий хоккеист (+), коронованная особа в изгнании (-).* При оценивании персонажа фильма оценка «ценности» не противопоставляется оценке «пристойности». Поскольку оценивание поведения и положения человека может

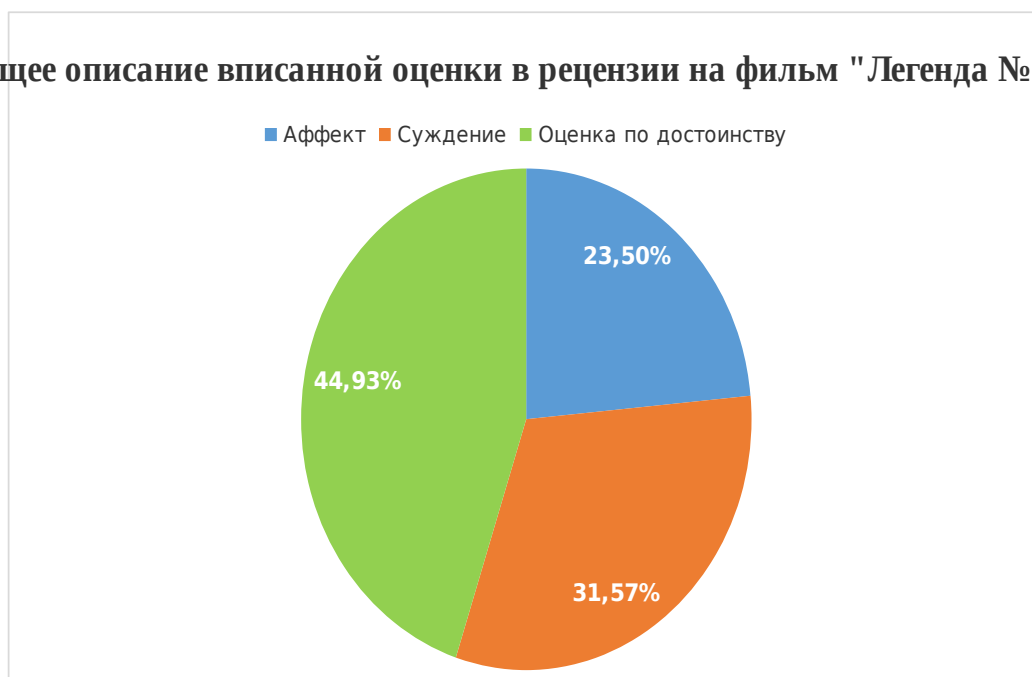
сосуществовать, суждение и оценка по достоинству могут проявляться одновременно в одном и том же оценочном выражении или высказывании. Приведем пример: слово *гнида*, с одной стороны, употребляется как порицание персонажа фильма в сфере пристойности или этики; с другой стороны, оно и обозначает ничтожного человека, отрицающего ценность персонажа для фильма. Аналогичные примеры служат другими способами наименования персонажей фильма: *демон* (-), *волшебник* (+), *клевет* (-), *бог-отец* (+), *мощные личности* (+). «Суждение» поведения персонажей и «оценка по достоинству» положения персонажей сосуществуют в приведенных примерах. Кроме персонажей, в фильме существуют другие предметы, которые могут стать объектом оценки рецензента. Обратимся к примерам: *магический гляделка-телевизор* (+), *великий канадский хоккей* (+), *флагманский матч* (+). Рецензент оценивает неодушевленный объект в фильме также и с точки зрения его ценности. Событие и некий поступок также могут служить объектом оценки в аспекте «ценности». В данном случае оценка реализуется на основе необходимости и важности существования какого-либо события или завершения какого-либо поступка: *анализ успеха фильма – от лукавого* (-), *он не «лепит образ» мачо – вот что принципиально важно* (+).

«Оценка по достоинству», в отличие от «суждения», не обозначает оценку человеческого поведения, а обозначает оценку человеческих работ. Кинофильм, как объект оценки, часто оценивается рецензентом со стороны его эмоционального воздействия на рецензента, степени сложности его структурной композиции и его ценности. «Оценка по достоинству» связывается с эстетическим качеством объекта оценки.

2.2.5 Семантические сферы оценочных выражений

При классификации оценочных выражений по их семантическим значениями, мы иллюстрируем пропорции разной вписанной оценки в круговой диаграмме:

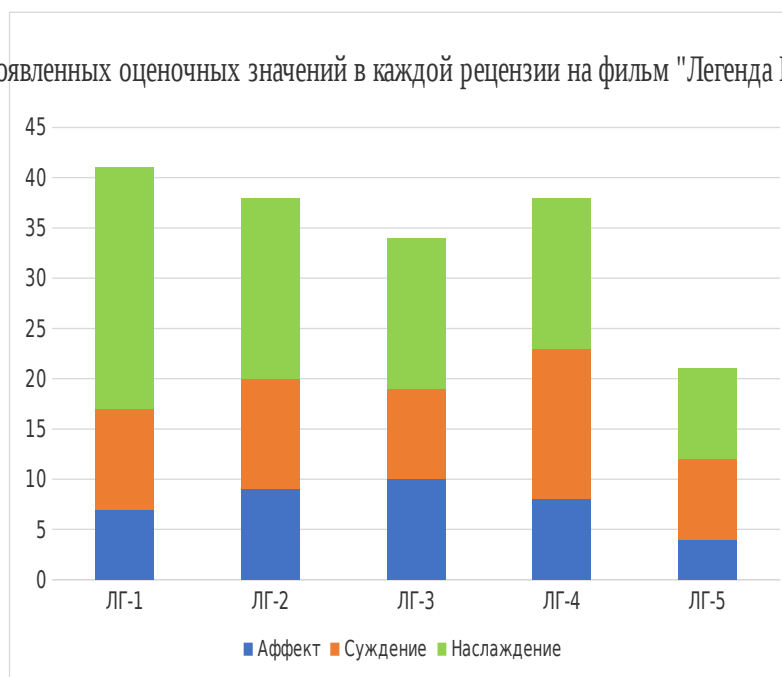
Общее описание вписанной оценки в рецензии на фильм "Легенда № 17"



102 единицы из выбранных 426 оценочных единиц представляют собой «аффект», связывающийся с эмотивностью текста рецензии. 137 оценочных единиц относятся к «суждению», выражаемому для оценивания человеческого поведения на основе социальной нормы. Наиболее часто использованная оценка (195 оценочных единиц) в кинорецензии является «оценкой по достоинству», формулируемой по более эстетическому критерию, зависящему от вкуса рецензента и ценности объекта оценки.

Учитывая количество слов в каждой рецензии, мы сделали статистику о частотности разных оценочных значений (аффект, суждение и оценка по достоинству), проявленных в тексте кинорецензии. Более конкретное описание оценочной характеристики в каждой рецензии показано в следующей гистограмме:

Частотность проявленных оценочных значений в каждой рецензии на фильм "Легенда № 17" (/500 слов)



Данная гистограмма наглядно показывает, что тексты ЛГ-1 и ЛГ-4 имеют больше оценочности, чем другие рецензии. Текст ЛГ-5 – менее оценочный. На наш взгляд, аффект, суждение и оценка по достоинству по отдельности соотносятся с эмоциональной, социальной и эстетической ценностями объекта оценки. Под «ценностью» понимается выявление значения объекта для субъекта. На гистограмме мы видим, что для каждого рецензента эстетическая ценность фильма представляет собой важнейший фактор, учитываемый рецензентами при оценивании фильма. Эмоциональная и социальная ценности представляются менее важными при оценивании фильма. Рецензент текста ЛГ-5 является наиболее эмоционально сдержанным. Рецензент текста ЛГ-4 уделяет большее внимание социальной ценности фильма или элементам фильма. По расположению каждого типа оценочных значений (аффекта, суждения и оценки по достоинству) каждый столбец не сильно отличается друг от друга. Это доказывает, что существуют клише и стандарт для сочинения текста рецензии.

Итак, из статистики видно, что современная кинорецензия имеет тенденцию к рациональному анализу фильма. Эмотивность и субъективность не являются характерными чертами профессиональной кинорецензии. Кроме того, современная

профессиональная кинокритика имеет тенденцию к росту оценивания фильма с точки зрения его эстетического значения и ценности как произведения искусства.

Выводы по второй главе

Субъект и объект оценки представляют собой два важных элемента для исследования оценочности в кинокритике. Существуют индивидуальный субъект и «общее мнение». Субъект оценки может быть эксплицитным и имплицитным. Объект оценки, наоборот, обычно представлен в эксплицитном виде. В арт-критической кинокритике в состав объектов оценки входят все элементы фильма, а в культурологической кинокритике объектом оценки, как правило, служат отмеченные рецензентом в фильме культурологические, социологические и философские предметы и смыслы.

Оценочные выражения в кинокритике классифицируются по теории Марии и Уайта и разделяются на три группы: аффект, суждение и оценка по достоинству. Аффект связывается с эмоциональным переживанием говорящего речи или субъекта эмоции. Данный тип оценки представляет собой более субъективную оценку, так как в ее структуре зачастую присутствует субъект эмоции. Тем не менее, различаются авторский аффект и неавторский аффект. Объектом суждения в кинокритике чаще всего является поведение человека (в игровом фильме это обычно персонаж фильма), при оценивании которого значительную роль играет социальная норма. Оценка по достоинству представляет собой оценку результатов человеческой деятельности, в том числе кинофильма как произведения искусства. Данный тип оценки связывается с эстетическим качеством объекта оценки. По статистике замечено, что современная кинокритика обладает тенденцией к рациональному объективному анализу фильма. Оценка в кинокритике в меньшей степени основывается на эмоциональном испытании рецензента. При этом для рецензента современной профессиональной

кинорецензии огромное значение имеет эстетическое качество фильма и его ценности.

Глава 3. Межличностная позиция в кинорецензии

3.1 Диалогичность кинорецензии

3.1.1 Отношение рецензента и читателя

В данном параграфе мы рассматриваем межличностные ресурсы, используемые для предположения, регулирования и опровержения читательского отношения к фильму. В кинорецензии проявляется диалогическая позиция между рецензентом и читателем. Отношение между ними воплощается языковыми средствами, в том числе через авторское обращение к читателю.

Вовлечение читателя в концептуальный мир рецензента может реализоваться при помощи употребления личных местоимений. Одним из наиболее распространенных местоимений в кинорецензии является «мы». Обратимся к примерам:

- (1) *Плакатно-оптимистическая «Легенда № 17» позволяет не только взгрустнуть по великой эпохе, достижения которой мы не уберегли, но тут же скорбно утешиться: пресловутое величие вполне может оказаться элегантной пиаровской разводкой. А за этим осознанием в кино лишний раз ходить не обязательно. [ЛГ-2]*
- (2) *Через любые две точки, как известно, всегда можно провести прямую. Через три точки и более прямую провести можно с бесконечно более низкой вероятностью, и если нам это удастся, то это значит, что точки и так лежали на одной прямой, а нам оставалось только взять в руки линейку. Политическая составляющая «Легенды» была бы просто частным случаем осмысления советской истории постсоветским коммерческим кино, если бы мы не видели других фильмов о советских временах. [ЛГ-5]*

(3) *Мы* полагаем, что коли уж фильм становится хитом, то анализ его успеха — от лукавого. [ЛГ-3]

В приведенных примерах местоимение «мы» обладает значением отвлеченности и обобщенности. «Мы» обозначает я и аудиторию, которые в кинорецензии представляют собой рецензента и читателей рецензии соответственно. «Мы» в примерах (1) и (2) обозначает субъекта действия. В отличие от примера (1), сослагательное наклонение в примере (2) представляет действия возможными при определенных условиях. Хотя в данном случае выражается ирреальность действий, местоимение «мы» также служит субъектом действий в этой конъюнктивной ситуации и представляет собой авторский речевой прием манипулирования мышления читателя с помощью включения адресата (читателя) в данную ситуацию. В примере (3) «мы» является субъектом аксиологического предиката в этой пропозициональной установке. Рецензент предполагает и регулирует мнение читателя посредством расширения субъекта выражаемого суждения до читателя. Субъект действия может выражаться не в именительном падеже, как в примере (2), при существовании безличных глаголов субъект действия выражается в дательном падеже. Таким образом, отношение рецензента и читателя не только проявляется в местоимении «мы», но также и в его других склоняемых формах, когда «мы» не является субъектом действия:

(1) *Перед нами* в большей степени сказка, и ключевое слово в названии — легенда.

[ЛГ-2]

(2) <...> все хорошее, что у нас было в советские годы, происходило исключительно вопреки коммунистической власти, что при Сталине, что при Брежневе. [ЛГ-5]

Предлоги *перед* и *у* в этих примерах обладают пространственными значениями, которые по отдельности обозначают обстоятельство и притяжательность.

Другим случаем является то, когда отношение рецензента и читателя проявляется не в местоимении «мы», а в спряжении глаголов. Спряжение глаголов по

первому лицу и множественному числу обозначает то, что субъектом действия является «мы», хотя подлежащее «мы» вряд ли существует в предложении:

- (1) **Вспомним**, к примеру, неожиданный успех лунгинского «Острова», каковой обнаружил, что не вымер еще зритель, «духовной жаждою томим». [ЛГ-3]
(2) Оттого что **молчим** и **терпим**, руководству метрополитена и в голову не приходит, что каждая остановка поезда в тоннеле требует немедленного объяснения. [ЛГ-3]

Как говорилось выше, местоимение «мы» в кинокритике выполняет манипулятивную функцию. Рецензент имеет цель включить читателя в «круг своих», чтобы разделить мнение с читателем посредством использования местоимения «мы». Общение между рецензентом и читателем в данном случае ведется по горизонтали, так как образ рецензента и образ читателя существуют в кинокритике как коллективный субъект. Кроме местоимения «мы», отношение рецензента и читателя может осуществляться авторским прямым обращением к читателю. В кинокритике встречается как формальное уважительное обращение к читателю на «вы», так и неформальное фамильярное обращение на «ты».

- (1) **Как хотите**, но я оцениваю этот синдром как перевертыш латентной идеологизированности, о чем и сами не знают люди, унаследовавшие превратное сознание — рудимент тотальной идеократии. [ЛГ-3]
(2) А теперь, зная все это, **посмотрите** еще раз повнимательнее, как в тишине Тарасов склонился над доской с фигурками, изображающими хоккеистов. **Посмотрите** на его манеру вести себя, хитрую, угрожающую, с недобрым юмором. **Вспомним**, что Меньшикова на главную роль Лебедев пригласил после просмотра «Утомленных солнцем», и манера говорить сквозь зубы в точности перенесена оттуда. И тогда станет все ясно. [ЛГ-4]
(3) Кажется, кино сегодня превратилось в главного оппонента нашей бархатной ресоветизации. Когда в новостях показывают Путина, возрождающего звание «героя труда», **не ждите** возражений в следующем сюжете. **Выключите**

*телевизор, **сходите** на новый фильм про Харламова и посмотрите, как отвратителен обвешанный этими звездами Брежнев в генсековской ложе ледового дворца ЦСКА, и как прекрасен Тарасов, в знак протеста посреди матча уводящий с площадки свою команду. [ЛГ-5]*

Диалогичность в приведенных примерах выявляется в максимальной степени. Высказывания в примерах (2) и (3) представляются авторской прямой речью, направленной на читателя. Повелительное наклонение глаголов имеет целью побудить читателя к определенному действию. Побуждение высказывания в примере (2) является более эффективным, так как рецензент переводит читателя со слушателя диалога (с помощью императивной формы глагола *посмотрите*) к «мы-совокупности» (*вспомним*). При согласии и сопереживании автору, читатель, пожалуй, будет делать то, что автор посоветовал. В примере (1) авторское обращение к читателю реализуется вводным выражением *как хотите*. Данное выражение не только позволяет рецензенту вести диалог с читателем, оно также выражает категоричность мнения рецензента.

Рецензент также обращается к читателю на «ты»:

(1) *В мегаполисах без подземки **не обойтись**, как и без авианерелетов, даже если у **тебя** аэрофобия. [ЛГ-3]*

(2) *Метро — это ужас, который всегда **с тобой**. [ЛГ-3]*

Примеры приводятся из одной и той же кинорецензии. Таким образом, обращение к читателю на «вы» или на «ты» отражает личность рецензента. Кроме проблемы речевого этикета, использование «вы» или «ты» обусловлено количеством воображаемых читателей в голове рецензента, поскольку «вы» на русском языке не только используется в качестве формы вежливого обращения к слушателю, а также употребляется при обращении к нескольким лицам.

В кинорецензии читаются высказывания, в которых реципиент диалогического общения не представляется определенной личностью. Рецензент стремится максимально приблизить читателя к персонажу. Прочитав высказывания, читатель максимально пристраивается в образ героя. Таким образом, читатель может сопереживать

эмоциям персонажей. Данный пример характерен в рецензии ЛГ-4. Приведем примеры:

(1) *Родина любит **тебя** и готовит к страшной встрече с внешним врагом.* [ЛГ-4]

(2) *Родина решает, что **мы** должны дать бой, и бросает в этот бой лучших. А **те** должны умереть, но бой выиграть.* [ЛГ-4]

(3) *Но **мы** на провокации не ведемся, тем более от лживых либералов, которые только и пытаются опутать **нас** своими сетями. Они вон **за нашей спиной** уже с Западом сговариваются (соответствующая сцена тоже есть в фильме), в ресторанах вместе ужинают и сговоры мерзкие заключают. Нет, **верить им нельзя**. Пусть они и сильны, но **нас и нашу родину не погубят**.* [ЛГ-4]

Для данной кинорецензии характерно употребление стилистического приема олицетворения. Слово «Родина» в кинорецензии применяется для обозначения тренера Тарасова: «*Образ Тарасова замещается Родиной аккуратно, постепенно, но настойчиво*» [ЛГ-4]. Таким образом, «ты» в контексте обозначает главного героя Харламова, а «мы» - это сопереживающие эмоциям читатель и сам автор рецензии.

Диалогичность кинорецензии может быть имплицитной. Без авторского прямого обращения к читателю некоторые высказывания также читаются как диалог между рецензентом и читателем. Обратимся к примеру: «*Поклонники Данилы Козловского* наверняка не согласятся, но все же это слишком бросается в глаза: «*Легенда № 17*» — фильм про Анатолия Тарасова, и главную роль в нем исполняет Олег Меньшиков» [ЛГ-5]. В данном примере рецензент высказывает свое впечатление от фильма с уступительным условием «*Поклонники Данилы Козловского наверняка не согласятся*». Эта уступительная фраза представляется авторским предположением о реакции поклонников Данилы Козловского на свое выраженное мнение о фильме. При использовании данного уступительного условия рецензент также предполагает возможное несогласие читателей-поклонников Данилы Козловского. Подтекст здесь может быть расшифрован как «Если вы – поклонники

Данилы Козловского, вы наверняка не согласитесь, но все же <...> фильм про Анатолия Тарасова».

Итак, отношение рецензента и читателя отражается в диалогичности кинорецензии, которая, в большинстве случаев, реализуется авторским обращением к читателю. Формы обращения в высказывании с эксплицитной диалогичностью могут быть двух видов – «вы» и «ты». Рецензент также зачастую включает читателя в «круг своих» для разделения мнения с читателем с помощью местоимения «мы». В высказывании без местоимений, как правило, существуют другие спряженные формы глаголов, в том числе императивные формы глаголов, выражающие побудительное значение. Без прямого обращения к читателю диалогичность в кинорецензии может быть имплицитной и только проявляется в контексте и во внутренней речи автора. Отношения рецензента и читателя в кинорецензии различаются по формам «сверху вниз» (ты), «снизу вверх» (вы) и «по горизонтали» (мы).

3.1.2 Авторская вовлеченность в кинорецензии

Как уже говорилось ранее, кинорецензии присуща диалогичность, таким образом, в кинорецензии часто встречаются некие диалоги между автором и читателем кинорецензии. Кроме таких диалогов, диалогичность кинорецензии также отражается в авторской вовлеченности, обозначающей авторское регулирование и согласование убедительности выраженных мнений в высказывании. Таким образом, с данным вопросом тесно связана проблемы истинности и категоричности оценки.

Авторская вовлеченность может разделяться на 4 подтипа:

- 1) Дисклейм (отказ): в контексте существуют расхождение, несогласие или диаметрально противоположные позиции: *Как хотите, но я оцениваю этот синдром как перевертыш латентной идеологизированности, о чем и сами не знают люди, унаследовавшие превратное сознание — рудимент тотальной идеократии [ЛГ-3].* В приведенном примере расхождение мнения высказано

автором текста. Автор в данном случае отрицает альтернативные возможные позиции, чтобы укрепить свою позицию. Таким образом, убедительность выраженной авторской оценки повышается по отрицанию возможных несогласий и утверждению своих мнений.

- 2) Проклейм: в контексте исключают альтернативные возможные позиции:

Очевидно, что над фильмом работали — и работали основательно [ЛГ-1].

Разумеется, Тарасов скрупулезно изучал тактику канадцев, знал стиль главных игроков и своих тренировал в расчете на противника сильного, искушенного и грубого [ЛГ-3]. Пропозиции в приведенных примерах в большой степени оправданы с помощью выражений *очевидно* и *разумеется*. Так что в данном случае категоричность оценки в наибольшей степени повышается по приближению оценки к сообщению факта.

- 3) Энтертейн: текст обладает возможностью проникновения в альтернативные

позиции: *Собравшись писать о профессиональных задачах режиссера Лебедева, начну с драматургических пробелов. Они, на мой взгляд, зияют, бросаются в глаза уже на первом просмотре [ЛГ-3]. Самый, наверное, трогательный момент «Легенды» [ЛГ-5].* В первом высказывании альтернативная позиция выявляется через прямое указание на субъект оценки с помощью аксиологического предиката *на мой взгляд*. Во втором высказывании альтернативная позиция отражается с помощью вводного слова со значением предположения. Таким образом, в контексте допускают возможные противоположные мнения, и категоричность авторской оценки, следовательно, ослабляется.

- 4) Атрибуция: пропозиция в данном случае основывается на субъективности чужой речи. Автор может принадлежать к данной позиции или вызывать другие альтернативные позиции: *<...> Леонид Верещагин, продюсер фильма, в интервью заявлял не раз, что фильм — не о хоккее [ЛГ-4].* В данном случае пропозиция составлена при помощи чужой речи. В оценочных высказываниях автор рецензии, как правило, не только сообщает чужое мнение, но и выражает свое согласие или несогласие с чужим мнением (см. параграф 3.2.1). Таким образом, изучение чужой

речи в кинокритике не только способствует раскрытию проблемы диалогичности кинокритики, но и способствует восприятию авторской оценки и его позиции.

Итак, категория авторской вовлеченности связана с категоричностью оценки. Отрицание или исключение возможных альтернативных позиций приведет к повышению категоричности оценки (дисклейм и проклейм). С другой стороны, допущение возможных альтернативных позиций приведет к ослаблению категоричности оценки (энтертейн и атрибуция). При сообщении чужого мнения автор, как правило, выражает свое согласие или несогласие с чужим мнением. Исследование авторской вовлеченности способствует восприятию авторской позиции, даже если она явно не выражена в тексте.

3.2 Интертекстуальность в кинокритике

3.2.1 Чужая речь в кинокритике

Если кинокритика считается вторичным текстом, то межтекстовое взаимодействие выходит для нас на передний план. Диалогичность кинокритики не только отражается в диалоге между рецензентом и читателем с помощью авторского обращения к читателю, она также проявляется присутствием нескольких других голосов в тексте кинокритики. Для исследования других голосов необходимо рассмотреть проблему «интертекстуальности» в тексте. Описывая свое впечатление от фильма, кинокритик часто обращается к интертексту и включает другие голоса в свои суждения.

Чужие голоса могут вводиться рецензентом в текст с помощью особых формальных средств. В кинокритике различают маркированный и

немаркированный интертекст. Чужие голоса отделяются от голоса автора посредством определенных пунктуационных знаков, которые освобождают автора текста от ответственности за выраженные оценки в интертексте. Такой тип интертекста рассматривается как маркированный интертекст. В отличие от маркированного интертекста, в кинорецензии наблюдаются чужие голоса, которые сливаются в авторский голос, от которого интертекст не отделяется с помощью определенных пунктуационных знаков. Данным типом интертекста является немаркированный интертекст.

Сначала подробнее рассмотрим маркированный интертекст. В кинорецензии встречается прямая передача речи индивидуальности/коллектива в фильме, которая в игровом фильме, как правило, состоит из речей персонажей. Приведем пример: «<... > на «пыточной» тренировке фраза «Тебе не больно, Харламов!» звучит в устах Тарасова сладострастным заклинанием)» [ЛГ-1]. В данном примере передача речи персонажа выполняет функцию воспроизведения сцены фильма. Читая прямую речь персонажа фильма, читатель ощущает себя так, как будто он сам услышал это своими ушами. К тому же цитируемая фраза пересыпается в середине авторского высказывания, чтобы вызвать эмоциональную эмпатию у читателей и заставить читателя сойтись во мнении с рецензентом. Обратимся к другому примеру: «Слишком прекрасный для житейского быта и потому несколько в нем абсурдный («Валера, ты чего с клюшкой в кабаке пришел?»)» [ЛГ-2]. В приведенном примере наблюдается лексика с яркой оценочной окраской – *абсурдный* и *слишком прекрасный*, с помощью которой рецензент выражает отрицательную оценку фильма. Цитируемая прямая речь, поставленная в кавычки, станет доводом авторского оценочного суждения, выраженного в предыдущем предложении.

Чужая речь также может служить речью индивидуальности/коллектива в реальности: «Георгий Рерберг обронил по поводу трижды переснимавшегося «Сталкера», фильма своего заклятого друга Андрея Тарковского: «Сбой на уровне сценария» — и так невольно сформулировал универсальный диагноз, объясняющий почти любую неудачу» [ЛГ-1]. В данном примере рецензент заимствует чужую речь,

чтобы выразить свою отношение к рецензируемому фильму. Причастный оборот *объясняющий почти любую неудачу* показывает, что рецензент сам думает, что в фильме получилась неудача в сценарии. Обращение к речи кинооператора Георгия Рерберга для выражения своей собственной оценки фильма повышает авторитетность и достоверность своего суждения. Тем не менее, рецензент не несет ответственность за выраженное оценочное суждение с помощью прямой передачи чужой речи, поставленной в кавычки и отделенной от своей речи.

Немаркированный интертекст, в отличие от маркированного интертекста, смешивается в высказывании автора текста и становится частью авторского высказывания. Характерным примером данного типа интертекста служит косвенная передача чужой речи, в которой цитата стоит после слов цитирующего и вводится при помощи определенного союза. Тем не менее, такая форма передачи чужой речи не является любимым приемом построения диалогической позиции в тексте кинорецензии, поскольку обильное смешение авторского высказывания с чужим высказыванием приводит выраженные оценки в тексте к неясности субъекта оценки, что снижает авторский статус в тексте. В рецензии на фильм «Легенда № 17» читаются такие высказывания, в которых автор косвенно передает чужие слова:

- (1) *Отдельный сюжет — как снимался эпизод матча. **Говорят**, его снимали несколько голливудских камераменов. [ЛГ-3]*
- (2) *Там Харламову будут бить морду и **объяснять**, что надо играть средне, не выделяясь. [ЛГ-4]*
- (3) *Не случайно Леонид Верещагин, продюсер фильма, в интервью **заявлял** не раз, что фильм — не о хоккее. Да, он не о хоккее. Он о том, как надо жить на земле русской. [ЛГ-4]*
- (4) *Забавно, кстати: в рецензии на «Высоцкого» Юрий Сапрыкин **писал**, что позднесоветская история богата потенциальными сюжетами блокбастеров, взять хотя бы хоккейную Суперсерию; я даже спросил сейчас Сапрыкина, знал ли он полтора года назад о «Легенде» — говорит, не знал. [ЛГ-5]*

В приведенных примерах чужие слова приводятся после слов автора без сохранения лексических, синтаксических и стилистических особенностей цитируемого высказывания. Косвенная передача чужой речи лишь сохраняет основной смысл цитируемого высказывания. Следовательно, в данном случае глаголы, использованные автором для передачи чужой речи, могут отражать авторскую позицию в определенной степени. Глаголы *говорят*, *объясняют* и *писал* являются более нейтральными с точки зрения эмоциональной окраски, чем глагол *заявлял*. В примерах (1) и (2) цитирования являются неидентифицированными. Источники цитирования в этих примерах носят обобщенный характер с помощью неопределенно-личных предложений. Видно, что в примерах (1) и (2) сложно включить авторское отношение в процессе косвенной передачи чужих слов, источники которых неопознанные. Тем не менее, в примере (1) автор служит частью адресата чужих слов. В данных условиях автор лишь высказал то, что ему известно, причем выразил достоверность чужих слов. Между прочим, когда адресат чужих слов не является автором, а другим человеком, например, персонажем фильма, автор не связан с мнением, выраженным в чужой речи. В примере (2) автор не может быть определен по отношению к высказыванию. В примерах (3) и (4) источники цитирования являются специализированными, исходящими от конкретных личностей. В примере (3) автор не только передает слова продюсера фильма Леонида Верещагина со смыслом утверждения, но также выражает авторское согласие с цитируемым словом. Структурная конструкция в данном примере оформляется следующим образом: авторское слово приводит слова цитируемого, после чего возвращается к авторскому слову, выражающему авторское согласие с чужим мнением. Таким образом, в примере (4) с помощью глагола *писал* не отражается авторская вовлеченность («внезаходимость») в цитируемом слове. Автор неотделим от выраженного мнения.

Итак, чужие слова, как один из видов интертекстов, могут приводиться в тексте рецензии и соединяться с авторской речью тем или иным способом. Чужая

речь в кинокритике может передаваться прямой и косвенной речью. Прямая передача чужой речи принадлежит маркированному интертексту, который отделяется от авторской речи с помощью определенных знаков препинания. Различают два вида маркированной чужой речи в кинокритике – речь персонажа в фильме и речь человека в реальности. Прямая передача речи персонажа выполняет репродуктивную функцию, которая лежит в основе репродукции сюжета фильма; также она может служить доводом выраженной авторской оценки в контексте. Прямая передача речи человека в реальности повышает авторитетность и достоверность выраженной авторской оценки в соответствующем контексте. В условиях прямой передачи чужой речи рецензент отделяет себя от выраженной оценки в чужой речи. В противоположность прямой передаче чужой речи, в условиях косвенной передачи чужой речи рецензент, как правило, сливает свою позицию в чужую позицию. В отличие от прямой передачи чужой речи, источники косвенной передачи чужой речи могут быть неидентифицированными. В этом условии рецензент не может быть найден по отношению к интертексту. Кроме того, глаголы для косвенного цитирования также могут отражать авторскую вовлеченность или вневхождение в данном немаркированном интертексте.

3.2.2 Другие формы интертекста в кинокритике

Помимо передачи чужой речи, интертекст в кинокритике существует и в формах прецедентного феномена, фразеологизма, иноязычного выражения и т. д. Прецедентный текст, как один из видов интертекста в кинокритике, может быть маркированным и немаркированным. Обратимся к примеру:

Не нуждающийся в друзьях и, по большому счету, в семье. «Мне иногда кажется, что, кроме хоккея, мне ничего не нужно», — мечтательно произносит он своей девушке, ожидающей романтических признаний в любви. Это значит: «Жила бы страна родная, и нету других забот». Это: «Первым делом — самолеты». Это:

«Про все забудь, и пенять не вправе». Такой не предаст, как бы его ни истязали <... > Вот так учит фильм «Легенда № 17». И ему, великому фильму о великом человеке, рукоплещут уже все. Поголовно. [ЛГ-4].

Данный абзац посвящен описанию главного героя фильма. Цитирование слов самого персонажа воспроизводит сцену фильма перед глазами читателей. После описания и цитирования автор дает свою оценку персонажа и фильма. В подтексте обозначено, что персонаж – надежный (*«Такой не предаст, как бы его ни истязали»*), фильм – удачный (*«И ему, великому фильму о великом человеке, рукоплещут уже все. Поголовно»*). В приведенном примере при описании главного героя фильма Харламова рецензент цитирует слова известных песен «Песня о тревожной молодости», «Первым делом самолеты» и строки из поэмы «Василий Теркин» А. Т. Твардовского. Цитаты отмечены кавычками, так что мы полагаем, что прецедентные тексты в приведенном примере являются сознательным цитированием рецензентом с целью вызывания эмоционального сопереживания у читателей с автором рецензии. Прецедентный текст несет некие национальные культурные коды, требующие от читателей способность актуализировать его семантический потенциал.

Прецедентное высказывание в широком понимании может функционировать как фразеологизм. Так, заголовок в кинорецензии «Дело в шапке» на фильм «Легенда № 17» интерпретируется на двух уровнях.

Во-первых, он рассматривается на уровне денотативного и сигнификативного значения, господствующих компонентов фразеологизма; на данном уровне компонент фразеологии «шапка» обозначает предмет, надетый на голову, и раскрывает то, что рецензент привлекает внимание читателей к головному убору героя:

*«Спортивное совершенствование Харламова легко отслеживать по динамике голов, а духовное — по его **шапкам**, немаловажному советскому фетишу. На первых порах он носит **ушанку из позорного кроля**, выразительно контрастирующую с **пыжиковыми головными уборами счастливчиков** из основного состава ЦСКА. Потом и сам нахлобучивает **изделие из ценного зверя**, но вскоре меняет его*

на единственно верный вариант — *стильную спортивную шапочку с козырьком* <...>» [6].

Во-вторых, на уровне прагматического аспекта значения целой фразеологической единицы; по помете «Фразеологического словаря русского литературного языка», данная фразеологическая единица приравнивается к фразеологическому выражению «дело в шляпе», которое обозначает, что все в полном порядке; все завершилось очень хорошо. Таким образом, фразеологизм «дело в шапке», как интертекст, с одной стороны, имеет оценочную коннотацию как таковую, с другой стороны, выражает авторское положительное и одобрительное отношение к рецензируемому фильму. При этом заголовок привлекает внимание учителя с самого начала при чтении киорецензии, его роль в воздействии на читателя так укрепляется.

Особым типом интертекста в киорецензии считается иноязычное выражение, которое зачастую существует в киорецензии немаркированной формой. В киорецензии наблюдаются иноязычные выражения, которые не относятся к лексической лакуне русского языка. Употребленные иноязычные выражения, как правило, имеют эквивалентные выражения в русском языке. Тем не менее, рецензент обращается к иноязычным выражениям для определенного прагматического значения. Варваризмами (из греч. Barbarismos, что означает «иноязычный», «чужеземный») являются подлинно иностранные слова и выражения, вкрапленные в русский текст. Такой тип выражений также называют иноязычными вкраплениями. Употребление варваризмов придает русскому тексту юмористический, иронический или сатирический оттенок. В следующем примере «... разве только критики заметят: история разворачивается синкопами, вне житейской логики. Попал Харламов в команду Тарасова, и вот уже у него и квартира, и машина – по comment, как говорится...» [ЛГ-3] рецензент употребляет английское выражение «no comment» вместо русского «без комментариев». «No comment» обычно используется в качестве ответа на вопросы журналистов, на которые респондент не хочет отвечать. Данное выражение впервые было записано в 1950 году, оно было сказано пресс-секретарем

Белого дома Чарльзом Россом (во время президентства Трумэна). Данное выражение подходит к речевому стилю кинорецензии как публицистического жанра и способствует достижению следующих прагматических целей: 1. Внезапная смена языка повышает эмотивно-экспрессивный аспект оценки в предложении; 2. Повышение эмотивно-экспрессивного аспекта оценки в предложении снижает категоричность оценки. Рецензент дает отрицательную оценку фильму, при этом отказываясь ответить на воображаемые вопросы о фильме.

Итак, интертекстуальность в кинорецензии осуществляется в передаче чужой речи, прецедентном тексте, фразеологизме, иноязычном выражении и т. д. Вышесказанные формы интертекстов в кинорецензии не только могут передавать авторское отношение к некому объекту оценки, они также поднимают эмотивно-экспрессивный оттенок текста и повышают интересность и удобочитаемость кинорецензии. Прецедентный текст и фразеологизм, как правило, несут определенные культурные коды, таким образом, при чтении кинорецензии часто требуется от читателей умение актуализировать их семантический потенциал, чтобы добиться авторского прагматического намерения.

Выводы по третьей главе

Межличностная позиция в кинорецензии отражается в диалогичности и интертекстуальности кинорецензии. Кинорецензия может рассматриваться как диалог между рецензентом и читателем. Отношение между ними проявляется авторским обращением к читателю. Существуют два вида форм обращения в высказывании с эксплицитной диалогичностью – «вы» и «ты». С помощью местоимения «мы» рецензент включает читателя в «круг своих». Без прямого обращения к читателю диалогичность в кинорецензии может быть имплицитной и только проявляться в контексте и во внутренней речи автора.

Кроме отношения автора и читателя, диалогичность кинорецензии также отражается в авторской вовлеченности, которая обозначает авторское регулирование

и согласование убедительности выраженных мнений в высказывании. Данная категория связана с категоричностью оценки. Отрицание и исключение возможных альтернативных позиций представляют собой способы повышения категоричности оценки (дисклейм и проклейм). Допущение возможных альтернативных позиций ослабляет категоричность оценки (энтертейн и атрибуция). Рецензент часто выражает свое согласие или несогласие с чужим мнением при сообщении чужого мнения.

Чужая речь в кинорецензии передается в кинорецензии прямым и косвенным способом. Прямая передача речи персонажа выполняет репродуктивную функцию или служит доводом выраженной авторской оценки в контексте. Прямая передача речи человека в реальности повышает авторитетность и достоверность выраженной авторской оценки в соответствующем контексте. В контексте косвенной передачи чужой речи рецензент часто сливает свою позицию в чужую позицию. В неидентифицированной косвенной передаче чужой речи рецензент становится ненаходимым в данном немаркированном интертексте.

Интертекстуальность в кинорецензии также осуществляется такими приемами, как прецедентный текст, фразеологизм, употребление иноязычных выражений и т. д. Прецедентный текст и фразеологизм, как правило, обладают определенными культурными кодами, которые требуют от читателей умения и способности актуализировать их семантический потенциал.

Заключение

Кинорецензия относится к публицистическому жанру, в котором дается оценочный критический отзыв о кинофильме с целью сообщения об авторском впечатлении и воздействия на читателей рецензии. Кинорецензия рассматривается нами как дискурс о дискурсе, в котором тесно взаимодействуют дискурс рецензента и дискурс фильма с добавлением дискурса третьих лиц и т.д. Понятие кинорецензии как дискурса шире текста, таким образом, при исследовании кинорецензии следует учитывать коммуникативно-прагматические факторы данного жанра и принято применять критический дискурс-анализ. С точки зрения критического дискурса-анализа, кинорецензия рассматривается как коммуникативный процесс, происходящий в социальном окружении. Таким образом, ключом критического дискурса-анализа является контекст языкового употребления.

Оценочность является одной из основных функций кинорецензии. Категория оценки связана с философским понятием ценности. Под ценностью понимается значение объекта для субъекта. Оценочность представляет собой семантическую категорию оценки, которая рассматривается как эмоционально-интеллектуальная деятельность человека, выражающая отношение субъекта к объекту речи. В рамках системно-функциональной лингвистики категория оценки обладает социальной функцией, для которой важно изучение межличностного отношения между адресантом и адресатом коммуникации.

Типы оценочного значения разнообразны. Различают значения общеоценочное и частнооценочное, эмоциональное и рациональное. Наше исследование опирается на теорию Дж. Р. Мартина, который выделяет три семантических сферы по поводу отношения субъекта к объекту оценки: аффект, суждение и оценка по достоинству. Данная классификация является самой универсальной классификацией, поскольку вышесказанные три типа оценочного значения по отдельности связывают с эмоцией, этикой и эстетикой, которые не только охватывают общеоценочное и частнооценочное, эмоциональное и рациональное значение, а также включают в себя

субъективный и объективный факторы оценочного значения. Кроме того, данная классификация подходит к изучению оценочного значения с учетом объектов оценки, что способствует исследованию межличностного отношения в кинорецензии.

Как уже говорилось ранее, кинорецензии рассматриваются как форма коммуникации между рецензентом и читателям. В исследовании данного типа межличностной коммуникации следует учитывать три позиции: отношенческую, диалогическую и интертекстуальную. Под отношенческой позицией понимается три типологии оценочного значения в кинорецензии: аффект, суждение и оценка по достоинству. Диалогическая позиция отражается в изучении авторской вовлеченности в тексте, под которой понимается авторское регулирование разных позиций в своем высказывании. Интертекстуальная позиция считается нами частью диалогической позиции. В изучении интертекстуальности кинорецензии стоит обратить внимание на «свою» и «чужую» речи, прямую и косвенную речи, специфики ресурса и т. д. Исследование разных форм интертекстов способствует определению межличностной позиции в кинорецензии.

В ходе изучения семантики оценки в кинорецензии следует учитывать два важных компонента в оценочной структуре: субъект и объект оценки. Существует две формы субъекта оценки в кинорецензии: индивидуальный и «общее мнение». Создание образа рецензента как субъекта оценки в кинорецензии, как правило, реализуется употреблением личного местоимения «я» и «мы». Последнее средство обладает значениями отвлеченности и обобщенности и выполняет манипулятивную функцию, с помощью которой в высказывании постулируется совпадение авторской позиции с читательской позицией. В условии «общего мнения» нет прямого указания на субъект оценки и, как правило, отсутствуют местоимения и личные имени существительные, обозначающие субъект оценки. Рецензент может включать себя в состав «общего мнения», или, чаще всего, отделять себя от «общего мнения».

Кинофильм как вид искусства создается из разнообразных элементов с участием большой команды профессионалов: сценарий, сюжет, музыка, монтаж, свет, цветовое решение, персонаж фильма, режиссер, сценарист, кинематографист,

оператор, продюсер, актер и т. д. Все вышеперечисленные явления и люди могут стать объектами оценки в кинорецензии. Тем не менее, в культурологической кинорецензии рецензент уделяет больше внимания более абстрактным объектам: культурологические, социологические, философские предметы и смыслы.

Вслед за теорией Дж. Р. Мартина, мы утверждаем, что оценочные выражения в рецензии на фильм «Легенда № 17» разделяются на три группы: аффект, суждение и оценка по достоинству. Аффект обозначает эмоциональный аспект речи говорящего. Аффект разделяется на подгруппы «счастье», «удовлетворение», «предрасположение» и «безопасность». В состав «счастья» входят такие эмоции, как «любить», «ненавидеть», «радость», «печальность», «счастье», «несчастье» и т. д. «Удовлетворение» охватывает значения таких эмоций, как «интерес», «скука», «гнев», «удовольствие» и т. д. «Предрасположение» связывается с желанием и стремлением человека завершить какое-либо действие. Данная подгруппа состоит из таких значений, как «хотеть», «желать», «нуждаться», «требоваться» и т. д. В последний подраздел «безопасности» входят эмоции «страх», «без страх», «доверие» и т. д. Субъект эмоции, т. е. тот, кто испытывает определенную эмоцию, обычно эксплицируется. Тем не менее, субъект эмоции вряд ли совпадает с субъектом оценки. Таким образом, в исследовании аффекта в кинорецензии важно различать авторский аффект и неавторский аффект.

Суждение обозначает такую оценку, которая соотносится к человеческим поведением. Так что в кинорецензии объектом суждения, как правило, служит персонаж фильма. Рецензент судит персонажей по «нормативности», «способности», «целеустремленности», «правдивости» и «пристойности» его поведения. В семантике оценочных выражений в подразделе «нормативности» часто обозначается значение «особый». Оценочные выражения в подгруппе «способность», как правило, отражают возможность и умение персонажей. В данном фильме такие выражения часто связываются с профессиональной способностью таких персонажей, как игрок и тренер хоккея. «Целеустремленность» отражает решительность человека. «Правдивость» связана с честностью человека. А «моральность и этикетность

человеческого поведения входят в рамку «пристойности». В рецензии на фильм «Легенда № 17» оценочных выражений подгруппы «способности» и «пристойности» очень много. Это проясняет, что в данном фильме авторы фильма уделяют большое внимание изображению профессиональной подготовки спортсменов, и моральность поведения человека попала в центр внимания рецензентов.

Объект оценки по достоинству служит в кинофильме результатом человеческой деятельности. Рецензент дает оценку фильму по реакции человека («реакция»), по комбинированной структуре фильма («композиция»), и в смысле определения его ценности («ценность»).

Современная кинокритика обладает тенденцией к рациональному анализу фильма. Эмотивность и субъективность противопоставляются профессиональности рецензии. При этом в современной профессиональной кинокритике наблюдаются тенденции к росту оценивания фильма с точки зрения его эстетического значения и ценности.

Диалогичность и интертекстуальность кинокритики отражают межличностную позицию в кинокритике. В кинокритике наблюдаются диалоги рецензентов с другими лицами, в том числе с читателем. Диалогичность кинокритики выясняется авторской вовлеченностью, которая обозначает авторское регулирование и согласование убедительности выраженных мнений в высказывании. Отрицание и исключение возможных альтернативных позиций представляют собой способы повышения категоричности оценки (дисклейм и проклейм). Допущение возможных альтернативных позиций ослабляет категоричность оценки (энтертейн и атрибуция). Рецензент часто выражает свое согласие или несогласие с чужим мнением при сообщении чужого мнения. Интертекстуальность кинокритики реализуется такими приемами, как прямая и косвенная передача чужой речи, прецедентный текст, фразеологизм, употребление иноязычных выражений и т. д. Прямая передача персонажей в фильме может служить доводом выраженной авторской оценки. Включение речи человека из реальности в кинокритике повышает авторитетность авторского оценочного высказывания. Прецедентный текст

и фразеологии несут в себя культурные коды, которые требуют от читателя не только общий концептуальный мир с рецензентом, а также способность актуализировать их семантический потенциал, чтобы понять их оценочные мысли.

Список литературы

1. Арутюнова Н.Д., Падучева Е.В. проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16: Лингвистическая прагматика. М., 1985. – С. 3 – 47.
2. Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. – С.136 – 137.
3. Арутюнова Н.Д. Лингвистическая философия // Языкознание: Большой энциклопедический словарь. М., 1998. С. 269 – 270.
4. Арутюнова Н.Д. Прагматика // Языкознание: Большой энциклопедический словарь. М., 1998. С. 389 – 390.
5. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
6. Ахудова Э. Г. Основные жанры современной периодической печати и проблемы перевода (с азербайджанского на русский и с русского на азербайджанский языки). Баку: Мутарджим, 2011. – 204 с.
7. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Изд-во Прогресс, 1989. – 616 с.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
9. Бахтин М. М. Проблема текста // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 тт. М., 1997. Т. 5. – 732 с.
10. Васильев Л. М. Коннотативный компонент языкового значения // Русское слово в языке, тексте и культурной среде. – Екатеринбург: Арго, 1997. – С. 35 – 40.
11. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. – М.: Высш. Школа, 1981. – 320 с.
12. Виноградов В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики // Вопросы языкознания. 1995. № 1. С. 60 – 87.
13. Волошинов В. Философия и социология гуманитарных наук. СПб. 1995. – 384 с.
14. Вольф, Е. М. Функциональная семантика оценки / Е. М. Вольф. - М.: Наука, 1985. – 228 с.
15. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки / Вступ. ст. Н.Д. Арутюновой, И.И. Чельшевой. Изд. 4-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 280 с.

16. Галкина-Федорук Е.М. Язык как общественное явление. – М.: Учпедгиз, 1954. – 44 с.
17. Дорлигийн А. Современный русский политический дискурс: дис. ... канд. Филол.наук: 10.02.01 Москва, 1999. – 129 с.
18. Дымарский, М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX-XX вв.) /М.Я. Дымарский. - 2-е изд., испр. и доп. – М.: Эдиториал УРСС, 2006. – 328 с.
19. Зяблова Н. Н. Дискурс и его отличие от текста // Молодой ученый. 2012. №4. – С. 223 – 225.
20. Каган, М. С. Философская теория ценности / М.С. Каган. – СПб., 1997. – 205 с.
21. Каменская О. Л. Текст и коммуникация. М.:Высш. шк., 1990. –152с.
22. Карамова А. А. Категория оценки в современном русском языке. – Уфа: РИО БашГУ, 2003. – 52 с.
23. Карамова А. А. Текст и дискурс: соотношение понятий // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Лингвистика. 2013, т. 10, № 2, С. 19 – 23.
24. Клушина Н.И. Стилистика публицистического текста. – М.: МедиаМир, 2008. – 244 с.
25. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000, – С. 427 – 457.
26. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с фр. Г. К. Кошелева и Б. П. Нарумова. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.
27. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. М.: КомКнига, 2007. 272 с.
28. Кузьмина Н. В. Категория оценки в русском языке // Язык и культура. 2015. №19 С.40 – 43.
29. Ляпон М. В. Оценочная ситуация и словесное само моделирование / М. В. Ляпон // Язык и языковая личность. М., 1989. – С. 24 – 33.
30. Марьянчик В. А. Оценка как категория текста // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия "Гуманитарные и социальные науки". 2011. № 1. С. 100 – 103.

31. *Матяш О. И.* Межличностная коммуникация: теория и жизнь / В. М. Погольша, Н. В. Казаринова, С. Биби, Ж. В. Зарицкая. Под науч. Ред. О. И. Матяш. – СПб.: речь, 2011. – 560 с.
32. *Папина А.Ф.* Текст: его единицы и глобальные категории. – М., 2002. – 267 с.
33. *Петрова Н. В.* Текст и дискурс // Вопросы языкознания. 2003. № 6. – С. 125 – 129.
34. *Петрова Н. В.* Интертекстуальность как общий механизм текстообразования англо-американского короткого рассказа: Монография / Н.В. Петрова. – Иркутск: ИГЛУ, 2004. – 243 с.
35. *Попов А. Ю.* Основные отличия текста от дискурса // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса: Сб. науч. ст. – СПб.:Изд-во СПбГУЭФ, 2001. С. 41 – 44.
36. *Попова Е. С.* Текст и дискурс: дифференциация понятий // Молодой ученый. 2014. №6. С. 641 – 643.
37. *Прохорова Л.П.* Интертекстуальность в жанре литературной сказки (на материале английских литературных сказок): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04/ Л.П. Прохорова. – Иркутск, 2003. – 18 с.
38. *Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии : в 2-х т. / Акад. пед. наук СССР. - М. : Педагогика, 1989. – 322 с.
39. *Седов К.Ф.* Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетентности. М., 2004. – 317 с.
40. *Сергеева Л.А.* Семантическая категория оценки в ее отношении к аксиологическим категориям // Исследования по семантике: Языковые единицы разных уровней. – Уфа: Изд-во Башк. ун-та, 1988. – С. 58 – 63.
41. *Степанов Ю. С.* Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века. Сб. статей. М.: РГГУ. 1995. – 432 с.
42. *Телия В. Н.* Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М.: Наука, 1986. – 143 с.
43. *Телия В. Н.* Русская фразеологии: Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. - М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 284 с.
44. *Тертычный А. А.* Жанры периодической печати. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 312 с.
45. *Фомина В.А.* Кинорецензия в системе дискурсных взаимодействий // Известия СПбГУЭф. – СПб: Изд-во СПбГУЭф, 2011. – С. 144 – 146.

46. Хилханова Э. В. Критический анализ дискурса: принципы, методы и практика (на материале дискурса СМИ) // Вестник Бурятского государственного университета. 2012. № SA. – С. 136 – 140.
47. Хорохордина О. В. «Чужое» в текстовой деятельности // Мир русского слова. 2009. № 3. – С. 32 – 39.
48. Чернявская В.Е. Интерпретация научного текста / В.Е. Чернявская. – 4-е изд. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 128 с.
49. Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. - Л.: Гос-Уч-Пед. Из-во Наркомпроса РСФСР, 1941. – 619 с.
50. Bakhtin M. *The Dialogical Imagination*, M. Holquist, (ed.), C. Emerson & M. Holquist, (trans.), Austin, University of Texas Press. 1981.
51. Bauer R., Middleton C. A critical analysis of media discourse on information technology: Preliminary results of a proposed method for critical discourse analysis // Information systems Journal, vol.19 no. 2, 2009 – P. 175 – 196.
52. Benke G. Diskursanalyse als sozialwissenschaftliche Untersuchungsmethode. SWS Rundschau(2), 2000. P. 140 – 162.
53. Fairclough N. Critique and descriptive goals in discourse analysis // Journal of Pragmatics, 9. 1985. – P. 739 – 763.
54. Fairclough N. *Language and Power*. - London; New York: Longman, 1989. – 259 p.
55. Fairclough N., Wodak R. Critical discourse analysis // *Discourse as social interaction*. – London: Sage Publications, 1997. – P. 258 – 284.
56. Fairclough, N. A dialectical-relational approach to critical discourse analysis in social research // *Methods of Critical Discourse Analysis*. [R. Wodak, M. Meyer (Eds.)]. – London: Sage, 2009. – P. 162 – 186.
57. Fairclough, N., Mulderrig, J., Wodak, R. Critical discourse analysis. Ch.17 // *Discourse Studies: a multidisciplinary introduction*. [Ed. by T.A. van Dijk]. – London: Sage, 2011. – P. 357 – 378.
58. Foucault M. Order of Discourse // *Social Science Information*, 10 (2). 1971. – P. 7 – 30.
59. Halliday, M.A. K. *An introduction to functional grammar*. 2nd ed. London, Melbourne and Auckland: Edward Arnold. 1994. – 434 p.
60. Knapp M. L., Daly J. A. *Handbook of Interpersonal Communication*. SAGE, 2002. – 842 p.

61. *Knights, D., Morgan, G.* Strategic discourse and subjectivity: Towards a critical analysis of corporate strategy in organisations. *Organisation Studies*, 1991, 12(3), – P. 251 – 273.
62. *Lachmann R.* Dialogiyität und poetische Sprache // Dialogizität. München. – 1982. – S. 25 – 62.
63. *Martin, J. R.* *English Text: System and Structure*. Philadelphia/Amsterdam: John Benjamins. 1992. – 620 p.
64. *Martin J.R., White P. R. R.* *The Language of Evaluation*. New York, 2005. – 278 p.
65. *Pantelic Marie.* Функциональные аспекты текста кинорецензии // Диалог языков и культур в современном мире: Материалы международной научно-практической конференции в 2-х томах. Том 1. – М: Изд-во Московского государственного областного университета, 2007. – С. 212 – 224.
66. *Stubbs M.* Towards a modal grammar of English: a matter of prolonged fieldwork // *Text and Corpus Analysis*, Oxford: Blackwell. 1996. – С. 1 – 25.
67. *Thompson G.* *Introducing Functional Grammar*. London: Arnold. 1996.
68. *van Dijk T. A., Kintsch W.* *Strategies of discourse comprehension*. New York: Academic Press, 1983. – 418 p.
69. *van Dijk T. A.* Structures of Discourse and Structures of Power // *Annals of the International Communication Association*, vol. 12, 1989. – P. 18 – 19.
70. [Wodak R., Fairclough N.](#) Critical Discourse Analysis. In van Dijk TA (Ed.), *Discourse as Social Interaction*. London: Sage. 1997. P. 258 – 284.
71. *Wodak R.* Recontextualization and the transformation of meanings: A critical discourse analysis of decision making in EU-meetings about employment policies. in S Sarangi & M Coulthard (eds), *Discourse and Social Life*. Pearson Education, Harlow, 2000. – P. 185 – 206.
72. *Wodak R., Meyer M.* Critical discourse analysis: history, agenda, theory and methodology // *Methods of Critical Discourse Analysis*. [R. Wodak, M. Meyer (Eds.)]. – London: Sage, 2009. – P. 1 – 33.
73. *Wodak R.* *Critical Linguistics and Critical Discourse Analysis // Discursive Pragmatics*. Amsterdam/Philadelphia. John Benjamins Publishing Company. Vol. 8 Edited by Jan Zienkowski, Jan-Ola Östman and Jef Verschueren. 2011. – P. 50 – 71.

Список использованных кинокритик

1. *Кашин О.* Последний оппонент советского реванша // Сеанс. 2013. URL: http://seance.ru/blog/reviews/legenda_17_kashin_review/ (дата обращения: 01.06.2018) (ЛГ-5)
2. *Рутыковский В.* Терпение, труд // Сеанс Guide: Российские фильмы 2013. – 2014. – № 59. – С. 64–66. (ЛГ-1)
3. *Синяков С.* Дело в шапке // Сеанс Guide: Российские фильмы 2013. – 2014. – № 59. – С. 67–69. (ЛГ-2)
4. *Стишова Е.* Адреналин. «Легенда № 17», режиссер Николай Лебедев // Искусство кино. 2013. № 5. URL: <http://kinoart.ru/archive/2013/05/adrenalin-legenda-17-rezhisser-nikolaj-lebedev> (дата обращения: 01.06.2018) (ЛГ-3)
5. *Сычев С.* Как заслужить любовь родины. «Легенда № 17», режиссер Николай Лебедев // Искусство кино. 2013. № 5. URL: <http://kinoart.ru/archive/2013/05/kak-zasluzhit-lyubov-rodiny-legenda-17-rezhisser-nikolaj-lebedev> (дата обращения: 01.06.2018) (ЛГ-4)