

СРЕДСТВА РЕАЛИЗАЦИИ КОГЕЗИИ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ СЕТЕВОЙ КИНОРЕЦЕНЗИИ

В статье рассматриваются способы реализации категории когезии в англоязычной сетевой кинорецензии. Связность текста реализуется за счет использования таких лексико-синтаксических средств когезии, как союзы и союзные слова, местоимения и т.д., а также благодаря актуализации ключевых слов и концептов.

Ключевые слова: *сетевая кинорецензия, когезия, союзы и союзные слова, связность, дейктические местоимения, концепт.*

Анализ текстовой организации и его важнейшего аспекта – средств реализации категории когезии (лат. *cohaesus* – «связанный, сцеплённый») в сетевой кинорецензии связан с прагматикой данного текстотипа и представляет несомненный интерес. При этом необходимо изначально рассмотреть важнейшие подходы к ее определению. Так, И.Р. Гальперин относит когезию, наряду с информативностью, членимостью, внутритекстовыми связями, континуумом, автосемантией отрезков текста, ретроспекцией и проспекцию, модальностью, интеграцией и завершенностью к основным категориям текста. По его мнению, «когезия – это особые виды связи, обеспечивающие континуум, то есть логическую последовательность, темпоральную и/или пространственную взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий и прочего» [Гальперин 1981: 115]. Когезия осуществляет важнейшие «лексические, грамматические, семантические формы связи между отдельными частями текста, определяющие переход от одного конкретно-вариативного членения текста к другому» [Гальперин 1981: 89].

М. Халидей и Р. Хазан понимают когезию как «отношение элементов в тексте, когда один элемент значения предполагает другой элемент, причем интерпретация второго зависит от интерпретации первого» [Хэллидей 1979: 110]. При возникновении данного феномена «сразу же устанавливается релятивная когезия,

и два элемента – один предполагающий, а другой – предполагаемый, таким образом, потенциально интегрируются в текст» [Литневская 2001: 68]. Когезия представляет собой формальные средства выражения категории связности, которая направлена на «интеграцию элементов речевого потока, создание последовательности (континуума), реализующейся в структурно-семантической сопряженности этих элементов, обеспечивающей последовательную и логическую цельность текста» [Зайцева 2008: 112].

Е.И. Литневская, проанализировав и обобщив наиболее значимые подходы к определению когезии у отечественных и зарубежных исследователей, дает ей следующее определение: «когезия – это текстовая категория, наличие которой повышает статус некоторого множества высказываний, превращая их в текст; это формально-структурная категория, обусловленная линейностью текста и внешне выражающаяся на уровне синтагматической соотношенности слов, предложений и текстовых фрагментов» [Литневская 2001: 93].

В целом наиболее частотным средством выражения формально-грамматической когезии служат союзы и союзные слова. Логическая организация текста осуществляется за счет союзов, которые транслируют логико-семантические отношения: «совпадение, совмещение событий (конъюнкция), альтернативность, выбор одного из событий (дизъюнкция), противопоставление существующих событий (контраюнкция), отношение зависимости (субординация)» [Лядова 2003: 50]. Ю.В. Лядова утверждает, что союзные слова и наречия закладывают восприятие высказывания на уровне сверхфразового единства, «выполняя логический переход от одной мысли к другой в канве логико-грамматической структуры» и являясь «своего рода внешними сигналами того, что определяемые ими предложения составляют части единого совокупного структурного целого» [Лядова 2003: 53]. Сверхфразовое единство, по определению О.И. Москальской, является единицей грамматики текста и представляет собой «специальным образом организованную, закрытую цепочку предложений, представляющих собой единое высказывание» [Москальская 1978: 13].

Целью данной статьи является выявление средств реализации когезии в англоязычной сетевой кинокритике. Важность анализа данного аспекта заключается в том, что именно когезия реализует грамматическую и лексическую связность текста, являясь одним из определяющих параметров киноведческого дискурса в целом. Материалом для анализа послужил корпус из 75 кинокритик 2019-2021 гг., взятых с известного сайта-агрегатора рецензий “Rotten Tomatoes”.

В текстах сетевой кинокритики нами в первую очередь отмечаются различные т.н. «переходные слова» со значением дополнения (*furthermore*) и перечисления (*firstly, secondly*): “It’s especially suited to a story like this, a simple race to reach an objective before it is too late. *Besides*, there is that amazingly active, inquisitive camera, keeping pace with them”; “*Secondly*, as she splashes down on Earth and tries to swim to safety, it looks as if the spacesuit that has protected her all this time will cause her to drown – one irony we don’t need by this point”, “*In the first place*, there are no apparent cuts or edits either, so that it all appears to be one long take, in the continuous present, uninterrupted, save for a single blackout”; “*Furthermore*, in its virtuosic celebration of jazz Soul feels like a movie that just might inspire the next Louis Armstrong or Miles Davis”, “*Also*, why is there no discussion of what was surely the juiciest, weirdest news of the rescue” [RT].

В проанализированных кинокритиках для установления логико-грамматической связи между главным и зависимым предложениями обнаружены и аппозитивные союзные сочетания, такие как: *for example* и *for instance*, а также переформулирующие сочетания, среди которых можно выделить *that is, that is to say*: “*That is*, until a pair of middle-aged Britons arrive on the scene”, “*In other words*, there is a reason why they find solace and peace in the muddy, confined, dangerous recesses of underwater caves that would send most people into a panic”, “There are so many compelling characters helping to tell this story, *for instance*, the two Brits, Rick Stanton and John Volanthen, are almost too good to be true” [RT].

Отметим противительные и уступительные союзы *yet, however, although*, а также антитетические союзные наречия и со-

четания, такие как *in contrast*, *by contrast*, *otherwise*, *unlike*, *contrastingly*, с помощью которых автор-рецензент выражает контраст и противоположение: “The Magic Castle is also a real place, *contrastingly*, on screen it recalls the kind of fantastical set you might see in a 1960s Jerry Lewis movie”; “It’s clearly a great feat of agility from Roger Deakins, although it was done, whether the camera was handheld or motor-mounted, on cranes or on wires. *Yet* you do not need to be a cinematic pedant to find it distracting at times too”; “The only fault that could happen when viewing it is thinking that if the bad things that did occur didn’t take place, then it wouldn’t be so scary. *However*, the silly stereotypes on their own double as horror”, “*Unlike* the judicial system, *Shoplifters* is most interested in the truth of the fractured unit” [RT].

Союзные наречия, такие как *therefore* и *consequently*, служат для выражения и акцентирования отношений следствия: “*Therefore*, the effect is much more powerful than superhero SFX splurging, persuading us we’re experiencing what happens in the film in an almost unmediated way”, “*Consequently*, there’s a tangible competitive trend in that, at least so far as the Academy is concerned, the Oscar race comes down to the “best” dramatic powerhouse of the year”; “There are no apparent cuts or edits either, *therefore*, it all appears to be one long take, in the continuous present, uninterrupted, save for a single blackout” [RT].

Для подведения итогов рецензенты чаще обращаются к таким союзным наречиям и сочетаниям, как *thus*, *generally speaking*, *as a result*: “*Thus*, Unsworth and Musk will be duly noted in **the forthcoming dramatic feature version of the story**”, “*Generally speaking*, *The Harder They Fall* is a mess, but it’s a fun mess”, “*To sum it up*, the well-intentioned but emotionally overwrought “Blue Bayou” takes an underexplored issue and lays the melodrama on so thick that it’s suffocating to the senses”; “He feels fine, and why wouldn’t he? *After all*, it’s not like he can drive—and as David Bowie’s “Life on Mars” crescendos in sync with Gary’s strides beneath sunburnt skies” [RT].

К средствам когезии, представленным в сетевой кинокритике, можно также отнести дейктические местоимения. В «Словаре

лингвистических терминов» отмечается: «В значении дейктических местоимений содержится отсылка к участникам данного акта речи или к речевой ситуации. Это личные м. 1-го или 2-го лица, отсылающие к говорящему («я», «мы») или к слушающему («ты», «вы»), а также указательные, отсылающие к объекту, на который направлен указ. жест говорящего, иногда мысленный («вот тот», «вот этот» и т.д.) <...> Дейктические местоимения соотносятся с референтом, который в рамках данного акта речи индивидуализирован (в их семантику входит пресуппозиция существования и единственности объекта в общем «поле зрения» говорящего и слушающего)» [СЛТ 1976: 45].

Приведенный выше тезис применим и к дискурсу англоязычного кинорецензирования, где отсылку к говорящему осуществляют местоимения *I, we*, к слушающему – местоимение единственного и множественного числа *you*: “most intriguing pre-dinner scenes make *you* attentive to what’s going on in the background around these characters as much as in the civil foreground”, “even when she is just standing out of focus in the back of a shot, that *we* become even more active as viewers”, “comic-book characters do have a way of making surprise comebacks, so *I’m* wary” [RT].

Являясь средством когезии, дейктические местоимения, в особенности личные, кроме того, служат средством реализации коммуникативной функции диалогизации кинорецензии (т.е. установления косвенного речевого контакта между рецензентом и читателем) и таким образом демонстрируют контактный показатель связи на уровне тема-рематической организации текста. Мысленный «указующий жест» говорящего/пишущего реализуется местоимениями *this, that, these, those*: “Then *this* becomes a gasp-inducing mess with characters turning into jerks without any notice and scenes that border on the laughable”, “*That’s* because things get a bit Brothers Grimm in this origin story about Father Christmas”, “There’s just enough details that are planted about *these* eccentricities, and *these* family dynamics” [RT].

По результатам анализа мы пришли к выводу, что в сетевой кинорецензии к дейктическим средствам можно отнести и неопределенно-личное местоимение *it*, которое выступает в качестве

референции к изложенному в предыдущем предложении или во фрагменте текста и осуществляет организацию сверхфразового единства. В более чем 85% случаев местоимение *it* отсылает читателя к фильму в целом или к определенному фрагменту сюжета, эпизоду, описанию технической составляющей фильма: “Berkeley native Mike Mills’ latest in a string of beloved family dramas is a metaphysical embrace. *It’s* about a radio journalist (Joaquin Phoenix, exposing his vulnerable side)”, “Director Lee Haven Jones’ Welsh folk horror parable is both moody and mad. *It’s* set around a dinner party in the minimalist sterility of an influential family’s home”, “Freddie sets his sights on the horizon and just keeps driving, eventually out of sight and beyond his mentor’s reach. *It’s* an act of spiritual emancipation that Anderson’s filmmaking transforms into a sublime sight gag” [RT].

Различные структурные элементы аргументации, которые осуществляют когерентность тезиса и следующего за ним аргументов, имеют различный информационный статус. Он является ключевым при расположении структурных элементов на различных позициях дискурса кинорецензирования, который включает в себя элементы персонального дискурса, отличающегося экспрессивностью речи, диалогизацией и интимизацией коммуникативного акта, оценочностью лексики, имитацией бытового общения, и массово-информационного дискурса, направленного на формирование и закрепление определенных кинематографических норм и стереотипов. Именно «наиболее значимая информация, выраженная в тезисе, формулирующем позицию говорящего, повторяется несколько раз на протяжении всего дискурса и располагается на границах аргументативного дискурса, соприкасающегося с вопросами оппонента – в начале и в конце, т. е. в местах наибольшего дискурсивного напряжения, в то время как аргументы, поддерживающие выдвигаемое положение, помещены в середину и составляют в дискурсе отрезок наименьшего напряжения» [Куликова 1989: 150].

При определении информационного статуса структурных элементов текстов, а именно сортировки их на информацию первого и второго типов, существенную роль играют дискурсивные маркеры. В ходе анализа мы выделили некоторые лексические еди-

ницы и отметили особенности их функционирования в качестве индикаторов информационного статуса следующих за ними элементов: сочинительные союзы *and, so, but* обычно вводят наиболее значимую информацию, информацию первого плана, в которой заключен тезис, а подчинительные *because, since, as* – информацию второго плана, которая используется в качестве аргументации выдвинутого в основной части предложения тезиса.

Дискурсивные маркеры ввода информации первого и второго планов функционируют также и в текстах кинокритики: 1) сочинительные союзы ввода информации первого плана: “Davis is a great actor with a range, *but* this role is very capital-A “Acting,” and it doesn’t showcase her many talents”; “There are no apparent cuts or edits either, *so that* it all appears to be one long take, in the continuous present, uninterrupted, save for a single blackout”; “It is tiny, quiet exchanges that knock the wind out of you *and* show how immersed you have become in the small, enclosed world”; 2) подчинительные союзы для ввода информации второго плана: “The already celebrated 13-minute opening shot shows how dazzlingly and immersively this works, *as* the camera weaves elegant, intricate trajectories in space”; “It’s an index of Baker’s uncommon talent as a director, *since* he somehow maintains visual control even as he appears to let his young stars off the leash”; “A film about children is a logical extension of this, *because* being a child means existing in a kind of alternate reality, doodling in the margins of whatever preoccupies adults” [RT].

Переход от структурного элемента с более высоким информационным статусом к менее значимому может обозначаться эксплицитно такими лексическими единицами (среди которых преобладают вводные слова и конструкции), как *in the first place, for example, in addition* и т. п. Лексическую экспликацию логических переходов от одних сегментов к другим можно проследить в следующих фрагментах: “It’s especially suited to a story like this, a simple race to reach an objective before it is too late. *In addition*, there is that amazingly active, inquisitive camera, keeping pace with them”; “<...> *As previously mentioned*, at one point, Chris is asked to explain the black experience in America”; “*Finally*, as she splashes down on

Earth and tries to swim to safety, it looks as if the spacesuit that has protected her all this time will cause her to drown – one irony we don't need by this point”, “*In the first place*, there are no apparent cuts or edits either, so that it all appears to be one long take, in the continuous present, uninterrupted, save for a single blackout”; “*Plus*, in its virtuosic celebration of jazz Soul feels like a movie that just might inspire the next Louis Armstrong or Miles Davis” [RT].

Связность текста, которая обнаруживает себя «на уровне тематических последовательностей в рамках межфразовых единств, когда четко фиксируются структурные показатели связи – эксплицитные и имплицитные, контактные и дистантные» [Валгина 1999: 234]. Связность текста делится на локальную и глобальную. Локальной называют связность, при которой логическая последовательность реализуется на линейном уровне, а глобальная делает возможным восприятие текста как смыслового целого. Локальная связность реализуется за счет использования таких лексико-синтаксических средств когезии, как союзы и союзные слова, вводно-модальные выражения, местоимения и т.д., в то время как глобальная связность, служащая средством установления содержательной цельности текста, функционирует в тексте благодаря актуализации ключевых слов-концептов, тематически обрамляя весь текст и отдельные его фрагменты.

Ключевые слова-концепты при реализации глобальной связности находятся в прямой зависимости от жанровой специфики самого кинопроизведения, являющегося объектом рецензирования. Так, при анализе фильмов смежных жанров «драма/мелодрама» для передачи степени психологического воздействия, оказываемого фильмом, рецензенты прибегают к таким лексемам языковой экспликации жанрообусловленного концепта, как *heart, feel, mind, deep, emotion* и т.п., ср.: “really gets into your *heart*”, “will blow your *mind*”, “leaves a crater-like impression that *The Godfather Part II* only *deepens*”, “it has a tremendous screenplay that goes deep within its drama and plot points”, “Absolutely unmatched in its immersiveness”, “I prefer to *feel* the *emotional* attachment that is caused by a lovable character”, “The closing scenes of fighting and death leave you *emotionally* drained”, “‘*American Beauty*’ sums up to

be one roller coaster of several conflicting *emotions*”, “Three Colors trilogy and first entry into his filmography is an utter marvel for the eyes, the senses, and the *heart*”, “*feels* uncannily real and ultimately engages the viewer emotionally on so many levels” [RT].

При рецензировании фильмов из смежных киножанров «триллер /ужасы/мистика» рецензенты обычно используют лексемы и фразеологические образования, передающие концептуально-семантические аспекты должного с точки зрения канонов и шаблонов данных киножанров. Доминантами индустрии хоррор-фильмов и смежных с ней киножанров является желание напугать, заставить «дрожать», привести в волнение зрителя, и поэтому при рецензировании авторы прибегают к словам, призванными передать толчок, дрожь, прыжок и т.д. Эффект физического воздействия передается словами *twist, turn, thrill, freak, disturb, flick* и т.п.: “Psycho is a chilling psychological horror that will *disturb* you long after you first initially watch it”, “Eerie, suspenseful flick from the Master of Suspense”, “causing *shivers* of discomfort without putting the audience screaming in fear”, “The little *twists* and *turns* surprised me and kept me invested in the plot”, “Identity is a film that rides on its *twists* and *turns*”, “still has the ability to enchant and *chill* even today”, “*blew* my hair back and *took my breathe away*”, “unexpected *thrills* (like the one the man is crashed by a car) and a constant intriguing noir mood”, “The little *twists and turns* in the plot *keep you on the edge of your seat*, and the bending between reality and fantasy is very original”, “*jump* on your seat”, “but still filled with enough mystery to make for a *gripping ride*”, “*jump-out-at-you scary*” [RT].

Таким образом, в сетевой кинорецензии категория когезии реализуется как на локальном уровне благодаря использованию различных лексико-синтаксических средств, так и на глобальном уровне – за счет актуализации концептов и ключевых слов. Логико-семантическая структура кинорецензии во всем многообразии отношений между пропозициями и иными логическими компонентами реализуется за счет использования таких коннекторов, как союзы, союзные слова, вводные слова и конструкции. Причинно-следственные, казуальные связи между структурными компонентами дискурса кинорецензирования помогают эффек-

тивному восприятию информации реципиентом. Категория когезии является «скрепляющим материалом» при обозначении причинно-следственных связей кинорецензии, служит средством для обоснованного, последовательного и объективного изложения рецензентом своей точки зрения в целях убеждения читателей в ее состоятельности и правомерности. Когезия обозначает логическую схему «тезис – аргументы – следствие», которые являются средствами актуализации таких парадигмальных составляющих, как функционализм и экспланаторность, на пересечении которых и находится мотивировка выбора того или иного языкового средства в целях реализации той или иной коммуникативно-прагматической функции. В случае с любительской кинорецензией это можно сформулировать следующим образом: мотивировка выбора языковых средств реализации когезии проистекает непосредственно из коммуникативной функции кинорецензии, а именно из задачи изложения четко структурированной субъективной аналитики фильма.

Библиографический список

1. Валгина Н.С. Теория текста: учебное пособие. – М.: Логос, 1999. 342 с.
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. 256 с.
3. Зайцева Н.В. Антонимическая когезия в современном русском и английском языках: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2008. 176 с.
4. Куликова О. В. Лингвостилистические средства развертывания аргументации в публицистическом тексте (на материале парламентских выступлений): дис. ... канд. филол. наук. – М., 1989. 181 с.
5. Литневская Е. И. Письменные формы русской разговорной речи (К постановке проблемы). – М.: МАКС Пресс, 2011. 130 с.
6. Лядова Ю.В. К вопросу о статусе соединительных элементов в тексте // Филологические науки в МГИМО: Сб. науч. трудов МГИМО(У) МИД РФ; Отв. ред. Л.Г. Кашкуревич. – М.: МГИМО, 2003. С. 44-53.
7. Москальская О.И. Текст как лингвистическое понятие (обзорная статья) // Иностранные языки в школе. – 1978. №3. С. 8-17.

8. Розенталь Д.Э. и др. Словарь-справочник лингвистических терминов: изд. 2-е. (СЛТ). – М.: Просвещение, 1976. 350 с.

9. Хэллидей М.К. Когезия в английском языке // Исследования по теории текста: реферативный сборник. – М: ИНИОН, 1979. С. 108-115.

Источник

1. RT: Rotten Tomatoes. 1998. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rottentomatoes.com/top> (дата обращения: 22.09.2021).

O.R. Galiullina (Russia, Samara)

THE MEANS OF COHESION IN ONLINE MOVIE REVIEWS

The article discusses the ways of implementing the category of cohesion in online movie reviews written in English. Coherence is established through the use of such lexico-syntactic means of cohesion as conjunctions, pronouns, etc., as well as through the actualization of keywords and concepts.

Key words: *online movie reviews, cohesion, conjunctions, coherence, deictic pronouns, concepts.*