



**НАУЧНАЯ СТАТЬЯ**

УДК 81'42

Дата поступления: 25.01.2023  
рецензирования: 26.03.2023  
принятия: 30.05.2023

## **Приемы комического как средства передачи негативной оценочности в англоязычной сетевой кинорецензии**

**О.Р. Галиуллина**

Самарский государственный технический университет, г. Самара, Российская Федерация  
E-mail: galiullina\_olesja@rambler.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8035-7787>

**Аннотация:** В статье рассматриваются лингвистические средства реализации комического в целях передачи негативной оценочности в англоязычной сетевой кинорецензии. Различные приемы комического являются богатым языковым арсеналом для трансляции авторской критики. Прагматической мотивированностью сатирического и иронического текстов является введение новой, отличной от наличествующей информации касательно объекта юмора. Путем инкорпорирования юмористических элементов в сетевую кинорецензию автор создает игровую коммуникативную ситуацию, характеризующуюся полусерьезной тональностью. Целью данной статьи является рассмотрение в кинорецензии лингвистических средств передачи комического, несущих отрицательное модально-оценочное значение. Эмпирическим материалом данного исследования послужил корпус из 45 кинорецензий 2020–2022 гг., взятых с сайта-агрегатора рецензий Rotten Tomatoes. Юморизация сетевой кинорецензии происходит за счет широкого спектра традиционных приемов комического, к основным из которых относятся комическая развернутая метафора, ирония, сарказм, гиперболизация, оксюморон, каламбур. Среди ситуативных стилистических приемов реализации комического следует выделить аллюзию, сравнение, антитезу, коллоквиализмы, сленг. Интересны случаи внутренней деформации фразеологизмов, при которых преобразование их структур происходит за счет введения лексико-семантической единицы, связанной с концептуальным полем «кинематограф», приводя к комическому переосмыслению устойчивого выражения.

**Ключевые слова:** кинорецензия; оценочность; негативная оценочность; юмор; приемы комического; субъективная модальность; перлокутивный эффект; английский язык.

**Цитирование.** Галиуллина О.Р. Приемы комического как средства передачи негативной оценочности в англоязычной сетевой кинорецензии // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2023. Т. 29, № 2. С. 160–171. DOI: <http://doi.org/10.18287/2542-0445-2023-29-2-160-171>.

**Информация о конфликте интересов:** автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

© Галиуллина О.Р., 2023

Олеся Равильевна Галиуллина – преподаватель кафедры «Иностранные языки», Самарский государственный технический университет, 443100, Российская Федерация, г. Самара, ул. Молодогвардейская, 244.

**SCIENTIFIC ARTICLE**

Submitted: 25.01.2023  
Revised: 26.03.2023  
Accepted: 30.05.2023

## **Comic techniques as the means of transmitting negative evaluation in the English-language online movie reviews**

**O.R. Galiullina**

Samara Polytech Flagship University, Samara, Russian Federation  
E-mail: galiullina\_olesja@rambler.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8035-7787>

**Abstract:** The article discusses the linguistic means of implementing comic in order to convey negative evaluativeness in the English-language online movie reviews. The various comic techniques are a rich linguistic arsenal for showing author's criticism. The pragmatic motivation of satirical and ironic texts is the introduction of new, different from the existing information on the object of humor. By incorporating humorous elements into the online movie reviews, the author creates a communicative situation characterized by a semi-serious tone. The purpose of this article is to consider in the film review linguistic means of transmitting the comic, bearing a negative modal-evaluative value. The empirical material for the description, classification and analysis in this study was the corpus of 45 film reviews of 2020–2022, taken from the review aggregator website Rotten Tomatoes. The humorization of online movie reviews occurs due to a wide range of traditional comic techniques, the main ones of which include comic extended metaphor, irony, sarcasm, hyperbolization, oxymoron, pun. Among the situational stylistic techniques of comic, allusion, comparison, antithesis, colloquialisms, slang should be distinguished. The cases of internal deformation of phraseological units are noticeable, the transformation of the structure occurs due to the implementation of a lexico-semantic unit associated with the conceptual field «cinema», which leads to a comic rethinking of a fixed expression.

**Key words:** online movie review; evaluativeness; negative evaluativeness; humor; comic techniques; subjective modality; perlocative effect; English.

**Citation.** Galiullina O.R. Comic techniques as the means of transmitting negative evaluation in the English-language online movie reviews. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istorii, pedagogika, filologiya = Vestnik of Samara University. History, pedagogics, philology*, 2023, vol. 29, no. 2, pp. 160–171. DOI: <http://doi.org/10.18287/2542-0445-2023-29-2-160-171>. (In Russ.)

**Information on the conflict of interests:** author declares no conflict of interest.

© Galiullina O.R., 2023

Olesya R. Galiullina – teaching assistant of the Department of Foreign Languages, Samara Polytech Flagship University, 244, Molodogvardeyskaya Street, Samara, 443100, Russian Federation.

## Введение

Языковая компетенция и креативность автора кинокритики заключается в частности в его умении выражать свою коммуникативную интенцию разными способами. К тому же это и способность находить внешние/внутренние сходства/различия в различных высказываниях и выбирать (и распознать) правильные с точки зрения языкового выражения высказывания, селективная способность по выбору из множества языковых средств тех, которые максимально соответствуют конкретной коммуникативной ситуации и прагматической интенции кинокритики.

Коммуникативная интенция возникает в такой коммуникативной ситуации, когда текущее положение дел или результат кажутся одному из коммуникантов неудовлетворительным, дискомфортным, неблагоприятным и он стремится сделать их лучше с помощью второго коммуниканта. Интенция говорящего/пишущего и успешность ее интерпретации со стороны слушающего/читающего, по П. Грайсу, соотносятся согласно принятым в конкретном языковом сообществе языковым конвенциям. О.С. Иссерс включает в общую структуру высказывания два типа целей: первостепенные, инициирующие коммуникацию как таковую, и второстепенные, которые могут быть связаны с самовыражением коммуниканта, способствовать эффективной интеракции, транслировать идейно-ценностные ориентиры, создавать общий положительный эмоциональный фон взаимодействия. Интенции могут быть прямые и косвенные, эксплицитные и имплицитные, благоприятные и неблагоприятные, практические и ментальные, дискурсо-текстообразующие и репликообразующие. Так, одной из прагматических интенций рецензента является трансляция критического отношения (с последующим принятием аналогичного отношения или оценки со стороны читательской аудитории) к объекту рецензирования.

Сайт-агрегатор рецензий Rotten Tomatoes (Rotten Tomatoes (RT)) архивирует обзоры дипломированных членов различных ассоциаций кинокритиков. Являясь профессиональными кинокритиками, авторы рецензий обладают достаточными писательскими навыками и умениями изложения взвешенной, аргументированной критики. Изобилие стилистических средств художественной выразительности текста является атрибутом профессиональной написанной компетентным автором кинокритики. В случае с отрицательной рецензией

автор сталкивается с проблемой снижения уровня категоричности излагаемой критики, с некоторым «смягчением углов» выражения негативной оценочности. Одно из средств реализации таких прагматических задач – использование юмористических средств.

Необходимость комплексного анализа указанных черт сетевой кинокритики обуславливает актуальность данного исследования, целью которого является изучение эффективных приемов реализации комического в качестве способов выражения негативной оценочности в англоязычной сетевой кинокритике. Задачами данного исследования является оценка комического и юмористического эффектов при изучении прагматической направленности юмористических элементов и проведение различий между частично схожими приемами оказания комического эффекта в кинокритике.

Материалом данного исследования послужили корпус отобранных на сайте Rotten Tomatoes кинокритик 2020–2022 гг. (45 текстов), обоснованность и достоверность обработки которого обеспечивалась корректным применением комплекса методов дискурсивного и лингвистического анализа: структурно-семантического, интерпретативного, функционально-стилистического. Корпус проанализированных кинокритик является репрезентативным по отношению к указанной проблемной области. Релевантным для нашего исследования был корпус, состоящих из кинокритик, предлагающих обширный языковой арсенал по реализации приемов комического. Теоретико-методологической основой исследования послужили работы и положения отечественных и зарубежных ученых, исследовавших комическое [Бахтин 1990; Баскакова 2013] (Воробьева 2006; Бахтин 2001), юмористический дискурс [Морозова 2013; Мусийчук 2007; Плясунова 2018], речевые особенности юмористического типа текста [Блинникова, Андрианова 2009; Кулинич 1999; Карасик 1997] (Щурина 1997).

Данное исследование направлено на определение особенностей развертывания и функционирования средств комического в сетевой кинокритике, написанной на английском языке, а именно их роли в выражении негативной авторской оценки. Изучение данных лексико-семантических единиц языкового арсенала адресанта во всем многообразии их структурных, денотативных и коннотативных компонентов способствует обнаружению эксплицитных и имплицитных средств юмора и

сатиры в этом особом формате профессиональной кинокритики.

### **Определение прагматики комического**

Под комическим А. Бергсон понимал игру со смыслом, добавляя, что к комическому может относиться все, что может быть подвержено обыгрыванию и осмеянию, если в силу не вступают различные социальные, культурные, морально-нравственные и иные запреты. Согласно С. Ликок, юмор, являясь частным видом комического, расценивается как генерализирующий термин для номинации незлобного отношения к жизненным неурядицам и несоответствия между ожидаемым и реальным [Борев 1970, с. 125]. М.А. Кулинич относит юмор к показателям зрелости индивида, с помощью которого последний производит осмысление определенных аспектов действительности [Кулинич 1999, с. 106] А.М. Морозова разводит понятия юмора и сатиры, указывая на разоблачительный характер последней и ее стремление гипертрофировать и гиперболизировать и без того отрицательные свойства того или иного явления [Морозова 2013, с. 71]. Шутка, продолжает автор, является ядром юмористического дискурса, на периферии которого располагаются уже все иные подвиды. Шутка, согласно толковому словарю Ожегова, не только обозначает то, что говорится не всерьез, ради веселья и забавы, но также предполагает выражение неодобрения, удивления и сомнения в подлинности чего-либо (Ожегов 1994, с. 498).

И.В. Блинникова и Е.М. Андрианова отмечают, что юмор объединяет как когнитивные (связанные с обработкой информации и ее сопоставлением), так и аффективные (образующиеся в момент перехода от состояния напряженности к состоянию разрядки) когнитивные процессы [Блинникова, Андрианова 2009, с. 49]. Данный аспект мы считаем особенно важным при анализе инструментария юмора и сатиры при передаче негативной оценочности в сетевой кинокритике. В этом случае под «состоянием напряженности» можно трактовать именно формирование и нарастание негативной оценки фильма или его конкретного аспекта, в то время как «состояние разрядки» – это и есть тот или иной сатирико-юмористический элемент.

### **Прагматическая функция юморизации текста**

С.Ф. Плясунова отмечает, что прагматической мотивацией для создания юмористического текста является рассогласование между наличествующим и новым знанием касательно объекта юмора/сатиры [Плясунова 2018, с. 18]. Генерирование и трансляция юмористического смысла представляет собой ментальный процесс концептуального моделирования. При этом моделировании происходит осмысление содержательных структур текста, одна из которых содержит общеизвестное знание, вторая – новое, отличное от данного (на стыке

между этими структурами создается юмористический эффект).

Е.А. Широких, анализируя возникновение комического эффекта, отмечает невозможность одновременного нахождения в коммуникативном пространстве двух противоречивых, а порой взаимоисключающих позиций касательно положений дел в мире [Широких 2015, с. 103]. Таким образом, возникает условная конфликтная ситуация, указывающая на несоответствие, противоречие, алогичность, и единственным ее «разрешением» (буквальным и фигуральным) является такая психофизиологическая реакция, как смех [Вулис 1976].

Аксиологическую функцию юмора невозможно игнорировать в силу того, что юмор реализует процесс усвоения или отторжения моделей социального поведения, утверждения или неприятия индивидуальных или общественно-социальных ценностей [Мусийчук 2007, с. 46]. Юмор содержит оценочный компонент, который выражает отношение субъекта к широкому спектру смыслов и значений, заложенных в объектах материального или духовного мира (Щурина 1997, с. 117). Как отмечалось, юмор представляет собой симбиоз когнитивных и аффективных процессов. Помимо тенденции к объективному оцениванию объекта согласно тем или иным аксиологическим параметрам, юмористические компоненты представляют собой эмоциональную реакцию на результат этого оценивания.

Юморизация в некоторой степени сходна с эвфемизацией как минимум в функции, которая реализует оба этих языковых феномена: это функция нейтрализации, «разрядки» от отрицательных эмоций. Эвфемизм, являясь инструментом юмора, также маскирует (смягчает) негативную характеристику некоего объекта/явления [Якушкина 2007, с. 28]. Так, в текстах кинокритики эвфемизация важна в силу того, что рецензент желает выступать в качестве объективного аналитика, а наличие в текстах слов со слишком яркой эмоционально-экспрессивной окраской снижает степень объективности, беспристрастности. В отличие от ругательств и бранной лексики, ирония и, в большей мере, сарказм не содержат прямых форм обличения и оскорбления, что делает их наиболее приемлемыми в жанре кинокритики.

Помимо модально-оценочной специфики юмора/сатиры, нельзя недооценить их эстетическую и художественную направленность: гораздо большие языковые, стилистические, эмоционально-экспрессивные усилия требуются для создания юмористического компонента, чем откровенно и бескомпромиссно негативного (порой и бранного) текста. К тому же создание юмористического текста подразумевает предварительную интерпретацию релевантной социокультурной деятельности, как можно более полное осведомление касательно тех ее сторон, которые подвергаются осмеянию.

В тому же, отмечает М.В. Мусийчук, юмористически приемы напрямую зависят от жизненного опыта, всевозможных бэкграундов, ассоциативных полей, помещенности в конкретную речевую ситуацию как и субъекта, так и объекта юмора [Мусийчук 2007, с. 49].

### **Различия иронии и сатиры: смягчение / усиление отрицательной оценки**

Ирония заключается в преподнесении «смешного под маской серьезности», а, согласно В.А. Баскаковой, скрытая критика в иронии проступает благодаря тому, что сказанное всегда противоречит подразумеваемому, т. е. за положительным высказыванием кроется негативная оценочность [Баскакова 2013, с. 53]. Ирония, таким образом, приобретает функциональную окраску эвфемизма в аспекте нейтрализации, смягчения отрицательной оценки, сокрытия негативного отношения под видом похвалы и доброжелательности по отношению к анализируемому объекту. Согласно К.В. Якушкиной, эвфемия во всем своем многообразии лингвистических и экстралингвистических средств призвана рассеивать или смягчать у собеседника ощущение коммуникативного дискомфорта [Якушкина 2007, с. 30]. Л.П. Крысин утверждает, что эвфемизация речи наблюдается в случаях, когда коммуникация охватывает реально/потенциально спорные, дебатлируемые вопросы социально-культурной и политической жизни общества, побуждая коммуникантов тщательнее следить за протеканием речевой ситуации, особенно осуществляя самоконтроль при выборе языковых средств выражения [Крысин 2007, с. 172].

Присутствие негативной оценочности обусловлено природой эвфемизмов, которые представляют собой эмоционально неокрашенные слова и выражения и заменяет грубые и нетактичные синонимы. Денотативное значение эвфемизма по сравнению с исходной номинацией носит завуалированную, смягченную негативную экспрессивность, но четко осознается носителями языка в силу своего узального употребления. Создание и циркуляция эвфемизмов в речи связана с системой морально-нравственных ценностей, присущих тому или иному обществу (с тяготением к общечеловеческим эталонам и стандартам ввиду глобализации и гуманизации современного мира). Эвфемизация возникает как реакция на потребность в замене/смягчении табуированных слов и выражений, напрямую передающих отрицательную оценку, вызывающих негативные ассоциации [Карасик 1991].

Сатира, по словам М.Е. Воробьевой, представляет собой «негативное отношение к изображаемому предмету, осмеяние и гневное обличение явлений действительности, резко отклоняющихся от идеального представления о них». Она является формой комического, выраженной в виде иронии, сарказма, гротеска, пародии, гиперболы и т. д., а используемое нарочитое преувеличение,

нарушающее пропорции, изобличающее крайне отрицательные черты, целенаправленно гипертрофированный дисбаланс, представляется в таком непомерном объеме в целях вызвать не просто улыбку и смех (как в случае с юмором), а осуждающий смех (Воробьева 2006, с. 81). Солидарен с этой точкой зрения и С.М. Коновалов, который видел в сатире способ художественного восприятия мира, при котором обличительно-комические образы являются реакцией на дисгармоничную, несообразную действительность [Коновалов 2020, с. 59]. Помимо отношения к данной действительности, подчеркивал М.М. Бахтин, сатира выражает «момент отрицания этой действительности как недостаточности. Таким образом и образуется «ззор» между реальным и желаемым с определенно критическим отношением к первому. Сатира, параллельно с отрицанием текущего положения дел, рисует и положительный образ становления лучшей реальности (Бахтин 2001). Ю.Б. Борев также отмечал в сатире аспект отхода от действительного (наличествующего) от идеала, разлад с эстетическими, морально-нравственными и иными стандартами: на фоне данного контраста и рождается сатирический эффект [Борев 1970, с. 58].

Сатира в сетевых кинорецензиях достигается в частности за счет гиперболизации, гипертрофии отрицательных свойств объекта анализа. Она активизирует исключительно негативный эмоционально-психологический фон, ничем не сглаживая свой агрессивный язвительный тон рецензии.

### **Приемы комического в целях трансляции отрицательной оценки**

В англоязычной сетевой кинорецензии юмористические элементы способствуют сокращению дистанции между коммуникантами, а также предполагают полусерьезную и игровую тональность общения в сети. Кинокритика в целом богата юмористическими вкраплениями, характеризуясь некоторым игнорированием социальных статусов ее участников, а также пренебрежением в той или иной степени статусно-ролевых отношений между ними.

В сетевой кинорецензии мы отметим следующие типичные приемы реализации комического.

**Оксюморон:** *It's just a chilly trip to the heart of nothing* («Это просто холодное путешествие в самое сердце ничего»); *the actor understandably incapable of mustering much intensity for a part of almost stunning emptiness* («актер, по понятным причинам неспособный проявить большую интенсивность для роли почти ошеломляющей пустоты»); *It is just another entry in the military glorification canon, offering nothing and quite enough of that* («Это просто еще одна запись в каноне военного прославления, ничего не предлагающая, и к тому же достаточно много этого «ничего»»); *People start dying, friends turn against each other and the dialogue is almost bad enough to make you keep watching* («Люди

начинают умирать, друзья настраиваются друг против друга, и *диалог почти настолько плох, что заставляет вас продолжать смотреть*). Оксюморон обозначает нарочитое сочетание противоречивых, а порой и взаимоисключающих понятий (Пинский 1987, с. 429). Путем сопоставления и сочетания противоречивых понятий в приведенных выше примерах авторы подчеркивают критическую степень выраженности некоего негативного компонента. Несовместимость с логической точки зрения неких признаков создает комический эффект, а также служит средством передачи негативной оценочности.

Комическая развернутая метафора: Any Day falls into the painfully crowded trough between not-bad and seriously not-good movies («(Фильм) “Любой день” попадает в болезненно переполненную впадину между неплохими и серьезно нехорошими фильмами»), A stunningly amateurish effort, the feature strives to create a tragedy out of stupidity, *hitting every cliché imaginable as it lumbers from scene to scene* («Являясь потрясающе дилетантской попыткой, этот художественный фильм стремится создать трагедию из глупости, “рубя” все мыслимые клише, “громыхая” от сцены к сцене»). It’s all about injecting a little adrenaline & testosterone into the blood of the movie which, to this point, has been lacking in both («Все дело в введении небольшой дозы адреналина и тестостерона в “кровь” фильма, которых до этого ему не хватало»), *this stuck pig of a movie flails limply between bizarre comedy and pallid horror* («эта застрявшая свинья фильма безвольно мечется между причудливой комедией и пресным фильмом ужасов»), *this movie will be found in the «thriller» bin at any video store* («этот фильм можно будет найти в условной мусорной корзине с фильмами в жанре “триллер” в любом видеомагазине»), *A low-grade fog of sexism and homophobia hovers consistently over the proceedings* («Низкопробный туман сексизма и гомофобии постоянно нависает над всем происходящим»). Метафора, являясь распространенным средством выражения комического в медиапространстве, базируется на принципах языковой игры, а игровое поведение представляет собой глубокую, безусловную потребность. Данный игровой модус метафоры возводит ее в арсенал средств реализации комического эффекта. Метафорические номинации в текстах кинорецензий призваны сформировать в сознании читателей образ мыслей и картину миру близкую к требуемой, т. е. обусловленную задуманным рецензентом прагматическим эффектом. С помощью развернутой метафоры аккумулируется личный и общественный опыт читателя: посредством метафорической модели происходит трансляция некоего стереотипного образа. Таким образом, метафора выступает не просто как стилистическая фигура, а как когнитивная структура активизации ментальных процессов индивидуально-группового или общенационального сознания

и самосознания. Внутренней мотивировкой создания комической метафоры в сетевой кинорецензии является произвольная когнитивная ассоциация между двумя напрямую не связанными фрагментами, а сама комическая метафора является продуктом мотивационной и эмоционально-оценочной деятельности языкового сознания рецензента по выражению чувственно-рационального отношения к некому объекту.

Внутренняя деформация фразеологизмов, обновление фразеологических единиц: It’s evident that Stockwell is trying his damndest to develop a sustained atmosphere of suspense and tension, but his attempts are fruitless and the scenes seem to go on forever (идиоматическое выражение *try one’s best* преобразовано в *trying his damndest*, добавляя саркастический оттенок); Either one of the most poorly edited features I’ve seen this year, or director Rustam Branaman is trying to pull off a colossal cinematic prank (устойчивое выражение *pull off a prank* приобретает обусловленную контекстом эмотивную тональность путем инкорпорирования относительного прилагательного *cinematic* с предшествующим усилительным прилагательным *colossal*). Данный прием служит восстановлению и усилению утраченного эмоционально-экспрессивного компонента исходного фразеологизма путем окказионального преобразования, расширения. Фразеологическая единица, являясь устойчивым и семантически неразложимым единством, представляет собой широкое поле для оказания прагматического и стилистического эффекта в силу того, что именно «стертое», устоявшееся значение актуализирует потенциальное (желаемое автором) значение слова/словосочетания. Данное языковое смыслопорождение тем богаче, чем большее количество потенциальных трактовок и интерпретаций оно в себе подразумевает. Индивидуально-авторское преобразование фразеологических единиц можно отнести к средствам передачи комического, так как в силу фразеологической трансформации т. н. разрыв исходного «каркаса» устойчивого выражения, а, как отмечалось, именно несоответствие между реальным и ожидаемым, новым и привычным является предпосылкой оказания комического эффекта.

Сарказм: «It’s judged us deserving of punishment! The question is why?», *a soldier shouts. Inflicting 93 minutes of intolerable dumbness upon us would be a good answer* («“Постановили, что мы заслуживаем наказания! Вопрос в том, почему?” – кричит солдат. “Для того, чтобы обречь нас на 93 минуты невыносимой тупизны (фильма)” – было бы хорошим ответом»), *While teenagers may well love its sugar-rush energy, their parents may well be fumbling for paracetamol after a few minutes* («В то время как подросткам вполне может понравиться его слащавая энергия, а их родители, вполне вероятно, потянутся за парацетамолом через несколько минут просмотра»), *One life-*

*threatening, story-aggregating episode follows another so that, long before the film ends, you wish Arthur and his chums would simply have a lie down instead* («Один бессмысленный, объединяющий сюжеты эпизод следует за другим, так что задолго до окончания фильма вы захотите, чтобы Артур и его приятели лучше просто прилегли»). Согласно литературной энциклопедии, сарказм, являясь видом сатирического изобличения, выражает высшую степень негодования, бескомпромиссна в передаче резкой критики. Из всех средств комического сарказм – самый критический, резкий способ выражения негативной оценки (Френкель 1925, с. 491). Являясь максимально прямолинейной вербальной стратегией воздействия, крайней точкой иронии, сарказм направлен в текстах кинокритики на изобличение, изображение в крайне негативном свете определенных аспектов кинокартины. В саркастическом оценочном высказывании сами языковые средства нейтральны, а негативное коннотативное значение они приобретают только в определенном контексте. Так, в одном из вышеприведенных фрагментов, где при просмотре фильма *parents may well be fumbling for paracetamol after a few minutes*: в самом факте того, что человек тянется за таблеткой парацетамола нет никакой отрицательной оценочности. Она проявляется только тогда, когда на буквальное значение слов наслаивается контекст, а именно – ситуация просмотра фильма.

**Преувеличение/гипербола:** In the film «Eight Million Ways to Die, he has the characters constantly shoving and yelling insults at one another, fills the many interludes of inaction with headache-making music and winds things up with as clumsy a burst of bang-bang as you've ever seen. But by then, you may feel you've died eight million deaths» («в фильме “Восемь миллионов способов умереть” его персонажи постоянно толкаются и выкрикивают оскорбления друг в друга, заполняют многочисленные промежутки бездействия музыкой, вызывающей головную боль, и завершают все самым неуклюжим взрывом “бац-бац”, который вы когда-либо видели. Но к тому времени вам может показаться, что вы умерли восемь миллионами смертей»), The resulting hybrid can be used *only for showing how not to make a sci-fi/action/thriller/horror movie* («Полученный гибрид можно использовать только для демонстрации того, как не нужно снимать научно-фантастический / боевик / триллер / фильм ужасов»), «Armed Response» has a *hundred times less story than your average first-person shooter video game* («В “Вооруженном ответе” в сто раз меньше сюжета, чем в обычной видеоигре-шутере от первого лица»), John Stockwell, who *many moons ago made the sweet cross-cultural teenage romance «Crazy/Beautiful»* mknows he's working with a pile of junk («Джон Стокуэлл, который много лун назад снял милый межкультурный подростковый романтический фильм “Сумасшедшая/прекрасная”, знает, что работает с кучей хлама»). Гипербола

является стилистической фигурой намеренного и неприкрытого преувеличения (Розин 1972, с. 315). Рецензент, используя гиперболу, несомненно рассчитывает на то, что читатель воспримет ее как литературное средство выразительности и стилистический прием. В кинокритике гипербола используется как средство наиболее «выпуклого», яркого выражения негативной оценки того или иного явления. В гиперболе сочетаются два разных плана значения слова: предметно-логическое и контекстуально-эмоциональное. Примечателен один из вышеприведенных примеров, где фильм подается как имеющий «*a hundred times less story than your average first-person shooter video game*»: с одной стороны, есть что-то реально существующее (в субъективной оценке рецензента), а именно низкий уровень проработанности сюжета, с другой стороны, фраза о том, что сюжет данного фильма «в сто раз» менее проработан, чем сюжет средней «стрелялки» (шутер-игры), нарочито гиперболизирует негативный эмоционально-оценочный компонент исходной фразы. Сочетание логичности и алогичности, безэмоциональной манеры изложения оценочных суждений в купе с нарочитым преувеличением, повышающим экспрессивность высказывания, создают у читательской аудитории преувеличенное впечатление о недостатках фильма. Искажение, неправдоподобие относительно прорисовывания отрицательных свойств предмета позволяют отнести гиперболу к юмористическим и сатирическим приемам репрезентации негативной оценочности в кинокритике.

**Каламбур/игра слов:** *How did Eight Million Ways to Die commit suicide? Let us count the ways* («Как фильм “Восемь миллионов способов умереть” покончил с собой? Давайте посчитаем способы»), *Turn-Off would be a more appropriate title for Attraction* («“Выключите” было бы лучшим названием для “Влечения”»), Unless there's a burning need to see Gene Simmons without hair (it's actually a good look), this is a *movie about a prison that feels like prison* («Если только нет острой необходимости увидеть Джина Симмонса без волос (на самом деле это хороший образ), это фильм о тюрьме, которая ощущается как тюрьма»). Согласно определению, данному в энциклопедии «Литература и язык» под ред. А.П. Горкина: «Каламбур – (фр. calembour – «игра слов»), использование в речи многозначных слов или омонимичных сочетаний для достижения комического эффекта» [Горкин 2006, с. 297]. В некоторых источниках, таких как «Толковый словарь русского языка» С.Ю. Ожегова, каламбур приравнивается к игре слов, к шутке, основанной на комическом употреблении одинаково звучащих, но различных по значению слов (Ожегов 1994, с. 702). Каламбур может строиться на переосмыслении устойчивого выражения, что в лингвистической литературе трактуется как двойная актуализация, при которой в одном случае многозначное или омонимичное выражение

берется в буквальном значении, в другом – в переосмысленном (Щурина 1997, с. 76). Так, в одном из наших примеров, где фильм «*Восемь миллионов способов умереть*», согласно автору, «покончил с собой» (здесь слово «способы» актуализируется как часть названия фильма, без какой-либо коннотации), и следом предлагает посчитать способы (тут слово «способы» приобретает переосмысленное значение, имплицитно множественность аспектов, согласно которым фильм заслуживает негативной оценки). Совпадение внешней манифестации языковых единиц при различии в планах содержания, игровую манипуляцию единицами языка, лингвокреативность отметим во втором примере, где автор лучшим названием для фильма предлагает turn-off («выключить»): в предполагаемо стилистически нейтральном коммуникативном акте трансляции названия фильма обнаруживается безапелляционный императив по прекращению просмотра, что однозначно подразумевает отрицательную оценочность. Реализация в одном контексте прямого и переносного (переосмысленного) значения слова в каламбуре способствует возникновению комического эффекта.

**Ирония:** «*Armed Response*» *doesn't deserve a response for how bad it is, but you should know about it before you choose to see it* («*Вооруженный ответ*» не заслуживает реакции о том, насколько он плох, но вы должны знать об этом, прежде чем решите посмотреть фильм»), this new feature film Backgammon are so exciting to watch – almost like playing its namesake board game itself («смотреть новый художественный фильм «Нарды» почти так же увлекательно, как и играть в одноименную настольную игру»), *My burning question is whether any of the other Fiennes have ever watched these movies? We need a Gogglebox episode of a family screening* («Мой животрепещущий вопрос заключается в том, смотрел ли кто-нибудь из других Файннов когда-либо эти фильмы? Нам нужен эпизод с выпученными глазами при семейном просмотре»). Как отмечалось, в иронии высказываемое всегда противоречит предполагаемому, а истинным является не прямое высказывание, а противоположное (Лазарева 2005, с. 118). Как, например, в одном из приведенных выше отрывков рецензент сравнил фильм с игрой в нарды, общей чертой которых выделяет увлекательность процесса. Путем проведения нехитрых логических операций и построения ассоциативных связей между дефиницией «увлекательность» и процессом игры в нарды обнаруживается парадоксальность высказывания и в качестве истинного смысла воспринимаем обратный, перенося его непосредственно на истинную «увлекательность» фильма, который сравнивается с игрой.

**Сравнение:** Snipes, for his part, looks bored off his rocker. He barely gets to move, and spends most of the movie *looking like he's making to-do lists in his head* («Снайпс, в свою очередь, выглядит не в

себе от скуки. Он едва может двигаться и проводит большую часть фильма *с таким видом, словно составляет в уме списки дел*); As for Willis, *he looks as if his main concern is finding a good cigar bar during his brief professional sojourn in Ohio* («Что касается Уиллиса, то он выглядит так, как будто его главная забота – найти хороший сигарный бар во время его краткого профессионального пребывания в Огайо»); all of whom have been encouraged by writer-director Stanley Jacobs to deliver their *dialogue in the overemphatic fashion of a grade-school teacher imparting information to a class of slow-learners* («сценарист и режиссер Стэнли Джейкобс призвал всех из них вести свой диалог в чрезмерно выразительной манере учителя начальной школы, дающего информацию классу медленно обучающихся»); Though *After We Fell* aims for the scintillating eroticism of a lithe young couple risking getting caught with some semi-public hot tub sex, *the whole experience is more akin to taking a lukewarm bath in a swimsuit* («Хотя фильм «После. Часть 3» нацелен на изображение молодой пары, рискующей быть застигнутой врасплох при занятии любовью в полуобщественной горячей ванне, весь этот опыт больше похож на принятие теплой ванны в купальнике»); Hardin turns up the bubbles on a hot tub with a suggestive eyebrow waggle. «Oooh, that's nice», coos Tessa, *as if he's just passed her the custard creams* («Хардин пускает пузыри в горячей ванне, многозначительно поводя бровью. «Оооо, это мило», – воркует Тесса, как будто он только что передал ей заварной крем»); Morgan J Freeman's roots as a director on the teen show Dawson's Creek shine through heavily in a film that looks like a TV pilot made for a bet («Корни Моргана Джей Фримена как режиссера подросткового шоу «Доусонов ручей» ярко проявляются в фильме, который выглядит как телевизионный пилотный выпуск, сделанный на спор»). В контексте кинорецензий сравнение интересует нас в первую очередь в лингвокультурном аспекте, где за основу сравнения берется некий «стандарт», т. е. распознаваемый и «прочитаемый» всеми носителями культурного сознания в определенной культурной сфере общества, в данном случае в кинематографе. Целью сравнения как стилистического приема в текстах кинорецензий является использование объекта сравнения (с чем сравнивается) для более точного и образного описания субъекта сравнения (то, что сравнивается). Объект исследования – разнообразное, специфичное функционально-семантическое поле, а главным связующим звеном объектов сравнения является их эталонная, знаковая и референтная природа, т. е. некоторая лексико-семантическая стандартизованность. Популярность сравнения (о чем можно судить по количеству приведенных примеров, доля которых составляет 46 % из всех приемов комического) в кинорецензиях, как и в других типах публицистических текстов, обусловлена на-

lichem объектов предметно-материального мира, а не абстрактных форм в качестве объекта сравнения. Апеллирование к конкретно-образному уровню мировосприятия наиболее эффективно с точки зрения оказания перлокутивного эффекта, является наиболее быстрым с точки зрения «скорости» осуществления воздействия, так как не подразумевает под собой активацию особых когнитивных процессов, как в примерах, где игра актера выглядит так, будто он составляет список дел в голове, диалог протекает так, будто учитель объясняет тему ученикам с задержкой в развитии, а режиссерская работа в целом воспринимается так, будто режиссер снял телевизионный пилотный выпуск «на спор». Благодаря таким карикатурным образам «считывание» истинного коммуникативного сообщения рецензента происходит достаточно быстро, приводя к возникновению комического эффекта, реализация которого и входила в авторскую интенцию.

Коллоквиализмы / сленгизмы: John Stockwell's bland B-movie relegates its biggest star to *second-banana status* («Безвкусный второстепенный фильм Джона Стоквелла низводит свою главную звезду до статуса второсортной»), Alas, Stockwell's film never coherently conceptualizes its *mecha-baddie* in a way that might actually generate thrills («Увы, фильм Стокуэлла никогда связно не концептуализирует своего *механического злодея* таким образом, который действительно мог бы вызвать острые ощущения»); Though nominal lead Annable puts in a bit more effort as the nonsensical Gabriel – who's both a computer wizard and a *badass soldier* («Хотя номинальный ведущий Эннэйбл прилагает немного больше усилий в роли абсурдного Габриэля, который одновременно является компьютерным волшебником и *крутым солдатом*»); It's the kind of film where one can sense writer/director Tim Garrick throwing in every *half-assed idea* he can think of in hopes something works («Это такой фильм, в котором чувствуется, как сценарист / режиссер Тим Гаррик вкладывает каждую *непродуманную идею*, которая приходит ему в голову, в надежде, что что-то работает»). Являясь стилистически маркированными образованиями, коллоквиализмы и сленгизмы реализуют шутивно-ироническую непринужденную авторскую экспрессию (Горкин 2006, с. 291). Придавая высказыванию оттенок фамильярности, данные языковые единицы являются лингвистическим арсеналом сатиры и юмора, имитируя непринужденность бытовой устной речи. Сленгизм как форма социалекта также является и семиотическим феноменом, нацеленным на знаковое воплощение эмоционально-экспрессивных речевых интенций рецензента. Использование сленговой и коллоквиальной лексики автором кинорецензии говорит о прагматической потребности выражения критического или отрицательно-отношения к объекту анализа с некоторой долей экспрессии и интенсивности.

Условное предложение: *Had her character been revealed to be an alien from a distant planet who got all her ideas about the human female from 12-year old boys, it would have been a more convincing plot twist than anything «Backgammon» offers the viewer* («Если бы выяснилось, что ее героиня – инопланетянка с далекой планеты, которая получила все свои представления о человеческой женщине от 12-летних мальчиков, это был бы более убедительный поворот сюжета, чем все, что предлагает зрителю «Напды»»), *It would be easier to forgive some of the film's unfunny excesses, however, if it were actually funny at all* («Было бы легче простить некоторые несмешные излишества фильма, если бы он вообще был смешным»); *As for the rest of the cast, a troupe of dancing Coke cans would have more acting gravitas in this deliriously poor spoof of serial killer flicks* («Что касается остального актерского состава, труппа танцующих банок из-под кока-колы имела бы больше актерского авторитета в этой безумно плохой пародии на фильмы о серийных убийцах»); *If it weren't for the party scene, I wouldn't have believed that Kubrick and Diane Johnson had read anything in the book besides the blurb on the dust jacket* («Если бы не сцена вечеринки, я бы не поверил, что Кубрик и Дайан Джонсон читали в книге что-либо, кроме аннотации на суперобложке»). Прагматический потенциал условных конструкций достаточно существен в силу наличия эмоционально-оценочного компонента и семы возможности, потенциальности, желательности реализация чего-либо или сожаления о том, что что-то не реализовано или реализовано не на должном уровне. В текстах кинорецензий преобладают (более 75 % из всех проанализированных предложений с условным придаточным) условные предложения 2 типа (Second Conditionals), которые несут на себе модальную окраску ирреальности и гипотетичности. Авторская модально-оценочная составляющая имманентно присуща условным конструкциям второго типа, так как говорящий/пишущий выдает ожидаемое за действительное, идеальное за реальное. Значения нереальной или потенциальной обусловленности заложены в модальном глаголе *would* (английский эквивалент русской частицы «бы»). Условно-результативные (условно-следственные) отношения между основной и зависимой частями сложноподчиненного предложения наделяют условную конструкцию значительным потенциалом при передаче критического суждения: взаимообусловленный характер препозиции и постпозиции представляют аргументативно-оценочное высказывание к некоторому развернутому и завершеному виде. Таким образом субъективно-оценочное, модальное высказывание наделяется некоторой долей образной аргументативности и тем самым усиливает оказываемый суггестивный эффект. Так, в одном из примеров автор пишет, что танцующая труппа банок кока-колы обладала бы большим актер-

ским диапазоном, чем актерский состав фильма (*a troupe of dancing Coke cans would have more acting gravitas*). Просто написав, что актеры не умеют играть, рецензент не оказал бы такого прагматического воздействия, как при введении автором высказывания в плоскость ирреального, поскольку категории воображаемого много шире категорий реального). Адаптивность условных конструкций в качестве средств передачи комического происходит из нацеленности как ирреально-условного типа предложения, так и различных лингвистических средств сатиры и юмора на трансформацию умозрительного положения дел, на преподнесение гипотетического/ирреального в качестве реального.

**Аллюзии/реминисценции:** I wanted to walk out of «Backgammon». This wasn't possible, as I was watching the film at home. Like *Richard Gere* in «*An Officer and a Gentleman*», I had no place else to go» («Я хотел «уйти» из «Нард». Это было невозможно, так как я смотрел фильм дома. Как *Ричард Гир* в «*Офицере и джентльмене*», мне больше некуда было пойти», Lucian's cartoonish naïveté makes him an easy target for viewers' scorn: You want to warn him to run away whenever Miranda acts out, as if he were a cluelessly oversexed slasher victim *knocking on Jason Voorhees's door* («Карикатурная наивность Люциана делает его легкой мишенью для насмешек зрителей: вы хотите предупредить его, чтобы он убежал всякий раз, когда Миранда ведет себя так, как будто он несведущая жертва чрезмерно сексуального слэшера, *стучающаяся в дверь Джейсона Вурхиса*»); Even the usually solid Jeff Bridges shambles on after a drunken binge *looking like Lon Chaney out to scare the kiddies* («Даже обычно солидный Джефф Бриджес шатается после пьяной попойки, *выглядев как Лон Чейни, вышедший поугагать детишек*»); It's a film that serves up *undercooked chunks of Tarantino with a splat of John Cassavetes' Gloria on the side* («Это фильм, в котором подают *недоваренные куски Тарантино с добавлением Глории Джона Кассаветиса*»); As with *Fifty Shades or Twilight*, there's definitely potential for some «so bad that it's good» fun in the After series («Как и в случае с «*Пятьюдесятью оттенками серого*» или «*Сумерками*», в последующих сериях определенно есть потенциал для веселья по типу «настолько плохого, что хорошо»»); Imagine if the *characters of the animated series «Scooby-Doo»* were to turn on one another, and you'll be close to imagining the freakish «*American Psycho II*» («Представьте, если бы *персонажи мультсериала «Скуби-Ду»* набросились друг на друга, и вы будете близки к тому, чтобы представить себе причудливый «*Американский психопат II*»»). Данный стилистический прием интертекстуальности реализует прагматическую функцию и служит средством декодирования авторской интенции по передаче оценочности. Фрагмент прецедентного текста (претекста), выраженный в текстах кинокритических аллюзией на фильм/эпизод

фильма/актера, актрису/персонажа, служит средством дополнительной «помощи» по раскрытию смысла текста конкретной кинокритики. Оценочно-характеризующая природа отсылки в целом позволяет автору кинокритики продемонстрировать свою как и положительную, так и отрицательную оценку аспектов анализируемого объекта. Интертекстуальные включения, в частности аллюзия, реализует функцию создания комического эффекта. Широкий спектр кинематографических аллюзий апеллирует к значительной эрудиции читательской аудитории, так как чем большей осведомленностью читатель обладает в мире кино, тем выше у него шанс «считать» аллюзию. Культурно значимой информацией и наивысшей прецедентностью в кинокритике обладают имена собственные – имена актеров / режиссеров / персонажей и непосредственно названия фильмов. Референция к тому или иному прецеденту по востребованию автора несет в себе негативно-оценочный потенциал. Примечательно, что оценочно-модальная природа предмета референции может быть сама по себе и положительной (см. пример сравнения режиссерской работы со ставшими эталонными фильмами Тарантино и Кассаветиса), и нейтральной (пример с персонажами мультсериала «Скуби Ду»), и отрицательной пример с отсылкой на фильмы «Сумерки» и «50 оттенков серого», чья известность заключается в их антиобразцовости. Негативная оценочность, насмешливый тон актуализируются лишь на уровне всего высказывания.

**Антитеза/противопоставление:** «Bedeveled» ultimately embraces clichés rather than subverting them. Maybe the evil technology's actually up to date, but the storytelling's far too old-fashioned» (««Терзаемый» в конечном счете использует клише, а не разрушает их. Вероятно, технология, которой пользуется зло, и современна, но повествование об этом уж слишком старомодно»); Fans of the YA After series should find something amid the tangled mess of plot, daytime-soap acting and inanimate passion – everyone else should look away («Поклонники предыдущего сериала должны найти что-то среди запутанного беспорядка сюжета, актерской игры в дневных сериалах и неживой страсти – всем остальным следует отвести взгляд»). Согласно литературной энциклопедии, антитеза противопоставляет понятия и явления, связанные друг с другом общей внутренней структурой (Пинский 1987, с. 306). Бинарность мышления является историческим категориальным аппаратом концептуализации мира, что само по себе делает антитезу эффективным стилистическим приемом обрисовывания негативных сторон действительности (именно на контрасте с чем-то положительным). Как в приведенном примере, где автор подмечает, что зло в фильме использует современные методы устрашения, при этом манифестируя себя на фоне совершенно устаревшего повествования. Таким образом негативная оценка, заложенная в семантике словосоче-

тания «устаревшее повествование» (old-fashioned storytelling) «проступает» еще явственнее на фоне контраста с современными технологиями зла (up to date evil's technology). Все, о чем бы ни велась речь, становится ярче выражено, когда подкреплено своей противоположностью.

В проанализированном корпусе сетевых кино-рецензиях комические и сатирические приемы направлены на разоблачение и высмеивание тех или иных недостатков, слабых мест, иногда указание на полнейшее отсутствие определенных кинематографических достоинств. Посредством комического рецензент акцентирует антиценностные компоненты, то, что некачественно, неполно, неравноценно, внутреннее или внешнее несоответствие тому, каким качественный фильм (или конкретный его аспект) должен быть. Это позволяет отнести лингвистические средства выражения комического к продуктивным способам репрезентации негативной оценочности.

### Заключение

В ходе исследования были выполнены все задачи, обозначенные во введении, а именно: было приведено определение понятия комического, юмора, была проанализирована прагматическая направленность юмористических элементов, а также было проведено различие между частично схожими приемами оказания комического эффекта. Множественные приемы комического служат средствами трансляции авторской негативной оценки. Прагматической мотивированностью сатирического и иронического текстов является введение новой, отличной от наличествующей информации касательно объекта юмора: на этом «изломе» между реальным и потенциальным и

проступает комическое. Путем инкорпорирования юмористических элементов в сетевую кинорецензию автор создает игровую коммуникативную ситуацию, характеризующуюся полусерьезной тональностью, тем самым являясь либо смягчающим, либо усилительным (в зависимости от авторской интенции и степени негативной оценки) средство демонстрации авторской позиции. Очевидно многообразие лингвистических средств передачи комического, несущих отрицательное модально-оценочное значение: юморизация сетевой кинорецензии происходит за счет широкого спектра традиционных приемов комического, к основным из которых следует отнести комическую развернутую метафору, иронию, сарказм, гиперболизацию, оксюморон, каламбур. Среди ситуативных стилистических приемов реализации комического особое место занимают аллюзию, сравнение, антитезу, коллоквиализмы, сленг. Особо отметим феномен внутренней деформации фразеологизмов, при которой преобразование идиоматической структуры происходит за счет введения лексико-семантической единицы, связанной с концептуальным полем «кинематограф», за счет чего происходит комическое переосмысление устойчивого выражения. Показательна и роль второго типа условного предложения в качестве средства выражения комического (в силу своей ирреальной и потенциальной семантики данный тип условного предложения эффективен в трансляции имплицитной критики). Сатирические приемы направлены на разоблачение и высмеивание недостатков, слабых мест, порой указание на полнейшее отсутствие определенных кинематографических ценностей и, как следствие, на оказание суггетивного эффекта на читателя.

### Материалы исследования

Rotten Tomatoes (RT) – *Rotten Tomatoes*. URL: <https://www.rottentomatoes.com>.

Бахтин 2001 – *Бахтин М.М.* Литературная энциклопедия терминов и понятий под ред. А.Н. Николюкин. Москва: Интелвак, 2001. 1279 с.

Воробьева 178 – *Воробьева М.Е.* Коммуникативно-прагматическая заданность языковых средств создания комического эффекта в произведениях В.Н. Войнич: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2006. 178 с.

Горкин 2006 – *Горкин А.П.* Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия; под ред. проф. А.П. Горкина. Москва: Росмэн. 2006. 682 с.

Лазарева 2005 – *Лазарева М.Е.* Языковые средства выражения иронии на материале норвежских публицистических текстов: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2005. 198 с.

Ожегов 1994 – *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка: 72 500 слов и 7500 фразеологических выражений / Российская АН, Ин-т рус. яз., Российский фонд культуры. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Азъ, 1994. 907 с.

Пинский 1987 – *Пинский Л.Е.* Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Москва: Советская энциклопедия, 1987. 720 с.

Розин 1972 – *Розин Н.П.* Большая советская энциклопедия. Т. 10. Под ред. А.М. Прохорова. 3-е изд. Москва: Советская энциклопедия, 1972. Т. 5. 520 с.

Френкель 1925 – *Френкель Л.Д.* Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. Москва, 1925. 893 с.

Щурина 1997 – *Щурина Ю.В.* Шутка как речевой жанр: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 1997. 197 с.

### Библиографический список

Баскакова 2013 – *Баскакова В.А.* Ирония в парадигме комического // *Язык и культура* (Новосибирск). 2013. № 4. С. 131–137. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ironiya-v-paradigme-komicheskogo/viewer>.

Бахтин 1996 – *Бахтин М.М.* Из архивных записей к работе «Проблемы речевых жанров» // *Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 5. Работы 1940–1960 гг.* Москва, 1996. С. 207–286. URL: [https://platon.net/load/knigi\\_po\\_filosofii\\_istorija\\_russkaja/bakhtin\\_sobranie\\_sochinenij\\_7\\_tom/15-1-0-1220](https://platon.net/load/knigi_po_filosofii_istorija_russkaja/bakhtin_sobranie_sochinenij_7_tom/15-1-0-1220).

Бахтин 1990 – *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. 541 с. URL: [https://imwerden.de/pdf/bakhtin\\_rable\\_1990.pdf](https://imwerden.de/pdf/bakhtin_rable_1990.pdf).

Блинникова, Андрианова 2009 – *Блинникова И.В., Андрианова А.М.* Психосемантический анализ юмористических текстов // *Прикладная юридическая психология*. 2009. № 3. С. 43–54. URL: <https://istina.msu.ru/publications/article/1609741>; <https://www.lawpsy.ru/images/magazine/2009/3-2009.pdf>.

Борев 1970 – *Борев Ю.* Комическое. Москва: Искусство, 1970. 272 с. URL: <https://www.phantastike.com/ru/komicheskoe/pdf>.

Вулис 1976 – *Вулис А.З.* Метаморфозы комического. Москва: Искусство, 1976. 126 с.

Карасик 1997 – *Карасик В.И.* Анекдот как предмет лингвистического изучения // *Жанры речи*. 1997. № 1. С. 144–153. URL: <https://teaclub.e-lub.net/wp-content/uploads/2019/08/karasik.pdf>; <https://elibrary.ru/item.asp?id=36422412>. EDN: <https://elibrary.ru/ynqglz>.

Карасик 1991 – *Карасик В.И.* Язык социального статуса. Москва: Институт языкознания АН СССР, Волгоградский педагогический институт, 1991. 495 с. URL: <http://www.l-406.narod.ru/SocL/karasik.pdf>.

Коновалов 2020 – *Коновалов С.М.* О сатире // *Art Logos*. 2020. № 2 (21). С. 24–35. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=43128178>. EDN: <https://elibrary.ru/zbqccce>.

Крысин 2007 – *Крысин Л.П.* Современный русский язык. Лексическая семантика. Лексикология. Фразеология. Лексикография. Москва: Издательский центр «Академия», 2007. 240 с. URL: [https://msrabota.ru/content/book\\_docs/Совр.%20русский%20язык.%20Лекс.%20семантика.%20Лексиколог.\\_Крысин\\_2007%20-240с\\_.pdf](https://msrabota.ru/content/book_docs/Совр.%20русский%20язык.%20Лекс.%20семантика.%20Лексиколог._Крысин_2007%20-240с_.pdf).

Кулинич 1999 – *Кулинич М.А.* Лингвокультурология юмора (на материале английского языка). Самара: Изд-во Самар. гос. пед. ун-та, 1999. 263 с. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20077584>. EDN: <https://elibrary.ru/qxjhrh>.

Морозова 2013 – *Морозова А.М.* Жанровая специфика юмористического дискурса // *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина*. 2013. Т. 1, № 1. С. 216–222. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovaya-spetsifika-yumoristicheskogo-diskursa/viewer>; <https://elibrary.ru/item.asp?id=18938337>. EDN: <https://elibrary.ru/pylxt>.

Мусийчук 2007 – *Мусийчук М.В.* Аксиологическая функция юмора // *Вестник Томского государственного университета*. 2007. № 295. С. 91–94. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=12224721>. EDN: <https://elibrary.ru/khnjbt>.

Плясунова 2018 – *Плясунова С.Ф.* Концептуальное моделирование юмористического смысла // *Евразийский гуманитарный журнал*. 2018. № 4. С. 88–95. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnoe-modelirovanie-yumoristicheskogo-smysla/viewer>.

Широких 2015 – *Широких Е.А.* Прецедентные феномены в англоязычном юмористическом дискурсе // *Вестник Удмуртского ун-та. Серия «История и филология»*. 2015. Т. 25, Вып. 3. С. 145–150. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pretsedentnye-fenomeny-v-angloyazychnom-yumoristicheskom-diskurse/viewer>.

Якушкина 2007 – *Якушкина К.В.* Прагмалингвистический аспект эвфемии в свете явления языковой компрессии // *Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика*. 2007. Вып. 2. Ч. II. С. 292–296. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pragmalingvisticheskiy-aspekt-evfemii-v-svete-yavleniya-yazykovoy-kompressii-1/viewer>; <https://elibrary.ru/item.asp?id=21114468>. EDN: <https://elibrary.ru/rubgff>.

### References

Baskakova 2013 – *Baskakova V.A.* (2013) Irony in the paradigm of the comic. In: *Yazyk i kul'tura (Novosibirsk)*, pp. 131–137. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/ironiya-v-paradigme-komicheskogo/viewer>. (In Russ.)

Bakhtin 1996 – *Bakhtin M.M.* (1996) From archival records to the work «Problems of speech genres». In: *Collected works. Vol. 5. Works of 1940–1960 years*. Moscow, 1996, pp. 207–286. Available at: [https://platon.net/load/knigi\\_po\\_filosofii\\_istorija\\_russkaja/bakhtin\\_sobranie\\_sochinenij\\_7\\_tom/15-1-0-1220](https://platon.net/load/knigi_po_filosofii_istorija_russkaja/bakhtin_sobranie_sochinenij_7_tom/15-1-0-1220). (In Russ.)

- Bakhtin 1990 – *Bakhtin M.M.* (1990) Creative work of Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 541 p. Available at: [https://imwerden.de/pdf/bakhtin\\_rable\\_1990.pdf](https://imwerden.de/pdf/bakhtin_rable_1990.pdf). (In Russ.)
- Blinnikova, Andrianova 2009 – *Blinnikova I.V., Andrianova A.M.* (2009) Psychosemantic analysis of humorous texts. *Applied legal psychology*, pp. 43–54. Available at: <https://istina.msu.ru/publications/article/1609741>; <https://www.lawpsy.ru/images/magazine/2009/3-2009.pdf>. (In Russ.)
- Borev 1970 – *Borev Yu.* (1970) Comical. Moscow: Iskusstvo, 272 p. Available at: <https://www.phantastike.com/ru/komicheskoe/pdf/>. (In Russ.)
- Vulis 1976 – *Vulis A.Z.* (1976) Metamorphoses of the comic. Moscow: Iskusstvo, 126 p. (In Russ.)
- Karasik 1997 – *Karasik V.I.* (1997) Anecdote as a subject of linguistic study. *Speech Genres*, no. 1, pp. 144–153. Available at: <https://teaclub.e-lub.net/wp-content/uploads/2019/08/karasik.pdf>; <https://elibrary.ru/item.asp?id=36422412>. EDN: <https://elibrary.ru/ynqglz>. (In Russ.)
- Karasik 1991 – *Karasik V.I.* (1991) Language of social status. Moscow: Institut yazykoznaniiya AN SSSR, Volgogradskii pedagogicheskii institut, 495 p. Available at: <http://www.l-406.narod.ru/SocL/karasik.pdf>. (In Russ.)
- Konovalov 2020 – *Konovalov S.M.* (2020) About satire. *Art Logos*, no. 2 (21), pp. 24–35. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=43128178>. EDN: <https://elibrary.ru/zbqccc>. (In Russ.)
- Krysin 2007 – *Krysin L.P.* (2007) Modern Russian language. Lexical semantics. Lexicology. Phraseology. Lexicography. Moscow: Izdatel'skii tsentr «Akademiya», 240 p. Available at: [https://msrabota.ru/content/book\\_docs/Совр.%20русский%20язык.%20Лекс.%20семантика.%20Лексиколог.\\_Крысин\\_2007%20-240с\\_.pdf](https://msrabota.ru/content/book_docs/Совр.%20русский%20язык.%20Лекс.%20семантика.%20Лексиколог._Крысин_2007%20-240с_.pdf). (In Russ.)
- Kulinich 1999 – *Kulinich M.A.* (1999) Linguoculturology of humor (based on the material of the English language). Samara: Izd-vo Samar. gos. ped. un-ta, 263 p. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20077584>. EDN: <https://elibrary.ru/qxjhrr>. (In Russ.)
- Morozova 2013 – *Morozova A.M.* (2013) Specific genre of humorous discourse. *Pushkin Leningrad State University Journal*, vol. 1, no. 1, pp. 216–222. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovaya-spetsifikayumoristicheskogo-diskursa/viewer>; <https://elibrary.ru/item.asp?id=18938337>. EDN: <https://elibrary.ru/pylxt>. (In Russ.)
- Musiychuk 2007 – *Musiychuk M.V.* (2007) Axiological function of humor. *Tomsk State University Journal*, no. 295, pp. 91–94. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=12224721>. EDN: <https://elibrary.ru/khnjbt>. (In Russ.)
- Plajsunova 2018 – *Plajsunova S.F.* (2018) Conceptual modeling of humorous meaning (based on Russian and German political anecdotes). *Eurasian Humanitarian Journal*, no. 4, pp. 88–95. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnoe-modelirovanie-yumoristicheskogo-smysla/viewer>. (In Russ.)
- Shirokikh 2015 – *Shirokikh E.A.* (2015) Precedent phenomena in the English humorous discourse. *Bulletin of Udmurt University. Series History and Philology*, vol. 25, issue 3, pp. 145–150. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/pretsedentnye-fenomeny-v-angloyazychnom-yumoristicheskom-diskurse/viewer>. (In Russ.)
- Yakushkina 2007 – *Yakushkina K.V.* (2007) Pragmalinguistic aspect of euphemy in terms of speech compression mechanism. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*, issue 2, part II, pp. 292–296. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/pragmalingvisticheskiy-aspekt-evfemii-v-svete-yavleniya-yazykovoy-kompressii-1/viewer>; <https://elibrary.ru/item.asp?id=21114468>. EDN: <https://elibrary.ru/rubgff>. (In Russ.)