



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

**Языковые средства реализации речевого жанра «объяснение в любви»
в советском кинематографе 60-80-х годов XX века**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)**

**Направленность программы бакалавриата
«Русский язык. Литература»
Форма обучения: очная**

Проверка на объем заимствований:

88,64 % авторского текста
Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
« 09 » июня 2025 г.
и.о. зав. кафедрой русского языка и
литературы

 Глухих Н.В.

Выполнила:

студентка группы ОФ-524-075-5-1
Константинова Анна Павловна

Научный руководитель:

канд. фил. наук, доцент
Иваненко Галина Сергеевна

Челябинск
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ СИТУАЦИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ РЕЧЕВОГО ЖАНРА «ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ»	10
1.1 Проблема речевых жанров	10
1.2 Речевой жанр объяснения в любви.....	14
1.3 Тема любви в советском кинематографе	17
Выводы по первой главе	21
ГЛАВА 2. СПОСОБЫ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ РЕЧЕВОГО ЖАНРА «ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ»	23
2.1 Прямое объяснение в любви	23
2.2 Косвенное объяснение в любви	26
2.3 Концепт любви в конкретных фильмах, невербальные средства выражения чувств	39
Выводы по второй главе	44
ГЛАВА 3. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА РЕАЛИЗАЦИИ РЕЧЕВОГО ЖАНРА «ОБЪЯСНЕНИЯ В ЛЮБВИ».....	46
3.1 Грамматические особенности речевого жанра «Объяснения в любви»	46
3.2 Лексические особенности	57
3.3 Фигуры речи	63
Выводы по третьей главе.....	67
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	69
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	73
ПРИЛОЖЕНИЕ	79

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность: проблема жанроведения становится наиболее актуальным направлением современной дискурсивной лингвистики, антропоцентрический подход во многих областях смежных с филологией, ставит исследование коммуникативных жанров как первостепенную задачу, объясняя это тем, что изучение языка способствует выявлению нужных механизмов человеческой жизни и построению высказывания через наблюдение за поведением и оформлением речи. Интерес к изучению специфики речевых высказываний берет свое начало в античности, но именно в XX в. проблема неосвещенности вопроса речевых жанров и их специфики становится наиболее популярной. Некоторые ученые уже в первой половине XX в. упоминали об явлении коммуникативного жанра, например, школа де Соссюра, бихевиористы и фосслерианцы так и не смогли объяснить природу данного явления из-за отсутствия системности и полноты в отборе материалов для наблюдения, ограниченностью предмета исследований устной бытовой речью. Также отечественные ученые В.В. Виноградов, В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов упоминали в своих работах данное понятие. Но первым, кто совершил попытку объяснения понятия речевого жанра и обозначил проблему отсутствия четкого определения и классификации в этой области был М.М. Бахтин в своей работе «Проблема речевых жанров» [4], он также обозначил возможную типологию РЖ, разделив их на первичные и вторичные. Статья ученого нашла отклик только спустя несколько десятилетий и стала основой для дальнейшего изучения вопроса. Одной из наиболее значимых работ в области ТРЖ становится монография В.В. Дементьева [14], который обобщает имеющиеся подходы к ТРЖ, намечает перспективные направления развития ТРЖ в XXI в. (например, изучение РЖ виртуальных миров и интернет-пространств, рекламы), утверждает, что РЖ и их содержание отражает картину мира, лингвокультуру, акцентируя внимание

на том, что за каждым РЖ той или иной социальной группы лежит сформированная в рамках этого объединения, общества ценности и нормы. Также он предлагает классификацию на прямые и косвенные (закодированные) РЖ, ориентированные на диалог и понятные только собеседникам. По мнению В. В. Дементьева, «понятие речевого / коммуникативного жанра является центральным теоретическим представлением одного из ведущих направлений изучения речи / коммуникации последней трети XX века – жанроведения» [14].

Обобщением и классификацией имеющихся жанров занимались такие ученые как Дж. Серль (теория речевых актов) [38], И. Н. Борисова «Русский разговорный диалог: структура и динамика» [6] и Т. В. Шмелева [33], В.А. Салимовский «Жанры речи в функционально-стилистическом освещении: Научный академический текст» [35]. Большинство исследований в первую очередь направлены на изучение первичных речевых жанров, так в работах Е.А. Абросимова, А.А. Акишина, В. В. Дементьев, С.Ю. Долинин, М.Я. Гловинская, К. Сапок, Н.И. Формановская, Т. Шерстинова, Ю.В. Щурина описываются особенности таких видов как жанр ссоры, приветствия, комплимента, совета, спора и др., всего в области жанроведения описано более 250 РЖ. В то время как вторичные речевые жанры, которые состоят из разнообразия первичных, остаются не изученными. Материалом для работы ученых в первую очередь служит устная записанная речь (анализ споров, рассказанных анекдотов, приветствий, прощаний, замечаний и т.д.) и публицистика (репортажи, интервью, заметки), в меньшей степени внимания уделяется художественным текстам, никто не анализирует РЖ на основе кинематографа. С конца 70-х годов в различных городах России начинают формироваться центры изучения РЖ, активными всплесками жанроведов отличаются такие города, как Саратов (одним из наиболее значимых представителей стал В.Е. Гольдин [11,12], который внес вклад в осмысление РЖ по отношению к таким явлениям как речевой поступок и

речевое событие), Волгоград, где В.И. Карасик занимался разработкой конкретного типа дискурса в ТРЖ [22], рассматривал педагогический, политический религиозный и медицинский дискурс), другими центрами жанроведения стали Пермь, Новосибирск, Иркутск, Орел, Екатеринбург. Большинство исследователей с уверенностью утверждают, что путем анализа универсальных для различных культур жанров, можно сравнивать систему ценностей, менталитеты граждан различных стран.

В.В. Дементьев в своей работе «Теория речевых жанров» составил список речевых жанров и их исследователей, в графе «признание в любви» им указаны такие ученые как О.Н. Кузнецова [23] и М.В. Ползунова [33], которая в своей диссертации анализировала грамматику, лексику и прагматику жанра на основе художественного текста Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах», причем анализировалась английская версия данного текста.

Многие речевые жанры становятся объектами специального изучения, но несмотря на рост интереса к их изучению, большинство разновидностей остаются мало освященными, в том числе жанр «Объяснения в любви». Интерес исследователей к языковому материалу кинематографа также остается недостаточным. Т.о. рассмотрение коммуникативного жанра «Объяснение в любви» с привлечением нового языкового материала является актуальным на сегодняшний день. В работе не только привлекается новый языковой материал, но и совершается попытка выявления связи между одним речевым жанром и менталитетом людей определенного исторического периода, выход на общекультурные человеческие ценности.

Цель работы: изучение особенностей речевого жанра «Объяснение в любви» в контексте специфики ментальности Советского человека 60-х-н.80-х гг. Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих задач:

1. Охарактеризовать понятие речевой жанр и жанр «Объяснения в любви»;

2. Охарактеризовать социально-культурную ситуацию возникновения данного РЖ;
3. Охарактеризовать специфику любовной темы в советском кинематографе 60-80 г. XX в;
4. Выявить особенности прямого и косвенного объяснения любви;
5. Систематизировать и классифицировать косвенные объяснения в любви;
6. Проанализировать языковые средства, используемые для выражения любви.

Объектом исследования является речевой жанр «Объяснение в любви», репрезентуемый в советских фильмах 60-80-х гг. в рамках заданной коммуникативной ситуации.

Предметом исследования являются языковые средства реализации признания в любви, а также разновидности жанра и особенности интерпретации в Советских фильмах 60-80-х гг.

Материалом для исследования послужили 12 Советских фильмов 1960–80 гг. Кинематограф является наиболее адекватным материалом для наблюдения в силу того, что исследуемый жанр в устной форме чаще всего реализуется в интимной обстановке, которую наиболее четко передает именно индустрия кино, а художественный текст не может в полной мере отразить всех особенностей построения устного высказывания.

Объектом нашего изучения стали советские фильмы конца 60-х – середины 80-х годов, именно фильмы этих годов считаются золотым фондом советского кино. Конец 60-х – это время, когда возрастает интерес к изображению индивидуальных, а не коллективных чувств, когда центр внимания режиссеров смещается с социального на частное. В это время начинается формирование культурный язык любви, определенный речевой этикет, формы для выражения чувств. Тема любви, хоть и начала занимать лидирующие позиции, была строго ограничена рамками и нормами, одной

из таких норм стало отсутствие сексуальных отношений на экране. Именно отсутствие физической близости на экранах породило такое богатое разнообразие вербальных форм объяснения в любви. Отсутствие эротических сцен на экранах позволило сохранить подлинные чувства и эмоции, сформировать новый куртуазный язык любви. Советский кинематограф долгие годы сохранял чистый образ советской женщины, воспринимая ее как личность, а не только объект для сексуальных наслаждений. 80-е годы – это время перестройки, когда влияние западного кинематографа становится неизбежным, режиссеры начинают снимать более откровенные сцены, чтобы остаться конкурентоспособными, советское кино постепенно утрачивает свою индивидуальность и вербальное выражение любви заменяется эротическими сценами. В советском кинематографе 60-80-х еще не произошла девальвация ценностей, которую мы наблюдаем в современном русском кино, ориентированном на западную реальность (воздействие на комплексы людей, навязанные западным обществом сексуальные мечты аудитории) и исходящий из этого развлекательный и поверхностный формат [8].

Наличие РЖ объяснения в любви практически в каждом фильме 60-80-х гг. связано с ценностной потребностью данного РЖ для советского человека, желанием к выражению душевных переживаний т.к. все универсальные РЖ связаны непосредственно с культурной ситуацией. Данный РЖ обладает самобытным характером и сохраняется достаточно долго, в подобных коммуникативных актах западного кинематографа 60-80-х гг. XX в. РЖ «ОВЛ» часто опускается, его функцию (особенно функцию косвенного «ОВЛ») заменяет РЖ флирта, речевой игры [29]. Т.е. на смену советскому желанию рассказать о любви возникает потребность воспроизвести определенный сексуальный код, а чистое чувство подменяется черным эросом и непристойным поведением, объекты любви же с функциональной точки зрения имеют много отличий. В нашей работе

будет рассматриваться только РЖ «ОВЛ», т.к. он обладает более высокой речевой культурой.

Для анализа мы выбрали 12 советских фильмов. Отбор производился по следующим параметрам:

1. Соответствие указанному времени
2. Наличие темы любви
3. Присутствие в десятке самых популярных советских фильмов о любви на киноплатформах: Okko, Kino.mail, Film.ru. [24, 25, 26].

Популярность особенно важна нам, потому что именно в низ отражается массовое сознание.

4. Высокий рейтинг (более 7.5) в виртуальных кинотеатрах Okko, Kino.mail, Film.ru.

Методы исследования: комплексный метод изучения речи, многоаспектный анализ взаимосвязи разноуровневых единиц в процессе их функционирования, контекстуальный анализ лексических языковых единиц, выявленных из анализируемых текстовых фрагментов, метод семантической и логической интерпретации текста, описательный метод, метод количественного анализа

Практическая значимость работы связана с возможностями использования результатов исследования в курсах «Лингвистический анализ текста», «Филологический анализ текста», «Культура речи», «Теория коммуникации», «Риторика». Также данная работа вносит вклад в общую теорию речевых жанров.

Структура дипломной работы включает в себя:

1. Введение.
2. Теоретическую главу, в которой освещается проблема неоднозначности такого понятия, как РЖ, приводятся основные классификации РЖ, выявляются основные особенности РЖ «Объяснение в любви», в том числе характеризуется типичный объект и субъект речи, а также ситуация возникновения данного РЖ, характеризуется эпоха,

породившая в советском кинематографе интерес к любовной теме, а также показывается эволюция РЖ «ОВЛ» и особенности понимания любви советским человеком.

3. Практическую главу, в которой показаны основные модели воплощения данного РЖ в фильмах, проводится разграничение прямых и косвенных «ОВЛ», создается классификация косвенных обращений в любви и выделяются наиболее продуктивные модели, на основе которых может быть сформирована концепция любви для советского человека, также уделяется внимание невербальным средствам ОВЛ.

4. Практическую главу, в которой анализируются наиболее продуктивные способы создания РЖ, путем использования различных языковых средств, как лексико-морфологических, так и синтаксических, особое место уделяется тропам и фигурам речи.

5. Заключение.

6. Список использованной литературы.

7. Приложение с текстами объяснений в любви из выбранных фильмов.

ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ СИТУАЦИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ РЕЧЕВОГО ЖАНРА «ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ»

1.1 Проблема речевых жанров

Первым, кто поставил в науке о языке проблему речевых жанров как самостоятельную требующую изучения область был М.М. Бахтин, который в 70-х г прошлого века выпустил статью под названием «Проблема речевых жанров». По его мнению, данный вопрос стоит на грани филологии и литературоведения и нуждается в рассмотрении с двух подходов. Именно он обозначил пути развития жанроведения с лингвистической точки зрения, объясняя актуальность тем, что языковое общение является значимой частью человеческой жизни. Он писал о том, что каждый момент речи мы произносим определенные речевые высказывания, разные по структуре и содержанию в зависимости от предполагаемой речевой ситуации. Т.е. практически каждое высказывание, любой речевой акт отражает своим содержанием, логикой, композицией и стилистикой определенные мотивы и предпосылки, и для каждой речевой цели в языке, как в системе динамичной и подвижной формируются «относительно устойчивые типы» или речевые/коммуникативные жанры [4].

В силу того, что деятельность людей отличается разнообразием, количество таких речевых жанров может быть достаточно объемным, ведь «к речевым жанрам мы должны отнести и короткие реплики бытового диалога, и бытовой рассказ, и письмо, и короткую стандартную военную команду, и развернутый и детализованный приказ, и довольно пестрый репертуар деловых документов, и разнообразный мир публицистических выступлений, и все литературные жанры». М.М. Бахтин ставит проблему разнородности и хаотичности речевых жанров, проблему классификации из-за невозможности уместить в одну плоскость и научный доклад, и

сплетню, и литературное произведение, все эти жанры значительно отличаются по объему и цели создания, выполняя неодинаковые функции и применяемые в разных областях. Исследователь приводит первую попытку классифицировать речевые жанры, выделяя:

Первичные (простые) – чаще всего связаны с бытовым диалогом, к ним можно отнести приветствие, прощание, комплимент, сплетню, поздравление, приглашение и т.д.

Вторичные (основанные на переплетении первичных) - более склонны к диалогизации, к ним относятся крупные литературные жанры, жанры публицистики, научные доклады и т.д. [4].

Идею деления речевые жанры на первичные и вторичные продолжает Т.В. Анисимова, он соглашается с мнением М.М. Бахтина, что вторичные жанры состоят из первичных, но добавляет, что первичные жанры, входя в состав вторичных, теряют свою самостоятельность и становятся только частью единого вторичного речевого жанра [1].

Также автор статьи утверждает, что речевой жанр непосредственно является выражением индивидуальности (исключая те, в которых необходимо соблюдение определенных стандартов) и стиль и характер субъекта речи входит в сложные взаимодействия с языком и становится высказыванием, в котором совмещается общенародное и субъективное, личностное, создавая единство. Изучение речевых жанров неотделимо от изучения стилистики, потому что именно коммуникативные жанры наиболее точно отражают изменения в обществе, потому что прежде чем войти в повсеместное употребление любое языковое явление проходит проверку временем, исходя из этого, можно утверждать, что: «речевые жанры, – это приводные ремни от истории общества к истории языка». В зависимости от потребностей времени, в истории языка преобладают те или иные речевые жанры (в нач. XIX в. часто встречаются реплики салонной беседы, после образования Советского Государства – лозунги, кухонный разговор).

Современные исследователи опираются как на работу М.М. Бахтина, так и на новые открытия в области лингвистики (в т. ч. особое место занимает именно коммуникативная лингвистика). Наиболее актуальным вопросом для современной лингвистики становится описание новых РЖ, связанных с технократизацией современного общества, появлением новых форм общения, а также актуальным остается вопрос адекватной классификации РЖ. Например, исследователь Е.А. Земская предлагает в качестве критериев для типологии речевых жанров учитывать следующие факторы:

5. Число членов коммуникации
6. Роль члена коммуникации (говорящий или слушающий)
7. Концепция адресата (равный/подчиненный, пол адресата, наличие родственных связей, возраст и т.д., его пассивная или активная позиция)
8. Наличие обращения к адресату
9. Характер коммуникации (официальная/неофициальная) [17].

Т.В. Шмелева в своей классификации основным критерием выбирает цель, по причине которой был совершен речевой акт (то, что побудило выразить себя через слово), она выделяет следующие РЖ [49].

Таблица 1 – Классификация речевых жанров Т.В. Шмелевой

информативные	Операции с информацией, ее запрос и предоставление, утверждение и отрицание
оценочные	Нужны для того, чтобы соотнести поступки с предлагаемым обществом ценностями
императивные	Побудить к действию/отсутствию действия
этикетные	Связаны с осуществлением речевого акта из-за правил этикета, которым руководствуется данный социум в определенных ситуациях

Б.Я. Шарифуллин в качестве пятого типа РЖ выделяет инвективные, произносимые с целью унижить, оскорбить адресата [47].

Помимо классификации РЖ, Т.В. Шмелева разработала анкету для компонентного анализа речевых жанров, она предлагает учитывать при работе с каждым РЖ следующие факторы:

10. Цель коммуникации
11. Образ автора и адресата и их отношение друг к другу
12. Образ прошлого и будущего (каждый РЖ возникает либо как инициальный, т.е. как начало общения, либо как реактивный, т.е. как реакция на чьи-то слова, за каждым РЖ также следует ответная реакция, которую необходимо учитывать. В зависимости от того, последовал ли анализируемый РЖ за отказом, просьбой, разрешением, упреком, советом или спором, анализ РЖ может варьироваться. Т.е. мы не можем рассматривать один РЖ изолированно от прошлых и последующих речевых событий)

13. Тип событийного содержания (события, на фоне которых происходит речевой акт должны учитываться).

14. Языковое воплощение РЖ (любой РЖ формируется на основе необходимых конкретно для него языковых форм, каждому РЖ соответствует свой набор формул по реализации, так называемых стереотипов) [33].

В. Дементьев дополняя Т.В. Шмелеву, говорит о необходимости учитывать помимо названных следующие факторы речевого общения:

15. Первичность и вторичность РЖ.
16. Монологичность и диалогичность РЖ.
17. Степень стандартизации жанровых норм.
18. Прямой и косвенный характер [14].

Безменова и Герасимов 1984 считают, что в первую очередь при анализе РЖ надо обращать внимание на «систему имен и глаголов речи данного языка» [5].

И.Н. Борисова обозначила факторы, которые необходимо учитывать при анализе РЖ:

19. Тип общения (официальное/неофициальное).
20. Наличие/отсутствие наблюдателей.
21. Языковая подсистема (литературный язык/просторечия/разговорный язык).
22. Степень подготовленности к общению.
23. Тактики поведения (социально приемлемые/ социально неприемлемые).
24. Ситуативные характеристики коммуникантов (уровень коммуникативной компетенции, демографический паспорт, соц-профессиональный статус) [6].

Таким образом, на данный момент большинство ученых направляют свое внимание на попытки классифицировать, упорядочить все РЖ, при этом большинство из классификаций остается формальными и обобщенными из-за того, что само понятие РЖ широкое и не имеет конкретики.

1.2 Речевой жанр объяснения в любви

Любовь – это одно из самых неоднозначных, дискуссионных и загадочных чувств, с которым так или иначе сталкивается каждый в этом мире. Многие виды наук, такие как философия, психология, социология, физиология и т.д., а также все виды искусства делают это понятие одним из основных предметов изучения. В исследовании этого явления с лингвистической точки зрения в первую очередь обращается внимание на способ коммуникативного выражения определенного состояния и желание при помощи использования вербальных средств, определенных речевых жанров, поделиться своим состоянием с адресатом, тем, на кого направлено чувство адресанта. О росте интереса современной лингвистики к изучению эмоций и переживаний людей говорит появление соответствующей науки – эмотологии.

Путем анализа РЖ возможно выявление различных видов языковых личностей в зависимости от форм коммуникации и способностью к выражению определенной позиции и взглядов через заданный РЖ. РЖ «ОВЛ», как и любой другой, вписывается в языковую и ценностную систему определенного народа, за пределами определенной языковой группы, за пределами сознания носителей языка этот РЖ будет реализовываться в иной форме.

Практически каждый РЖ имеет установку оказать влияние, воздействие на адресата, объект и влечет за собой оценку. Речевой жанр объяснения в любви связан с возникновением затруднительной ситуации для двух лиц по причине возникновения более близких отношений между ними и часто сопровождается с психологически и эмоционально напряженным состоянием, а также обладает специфичной тональностью.

Признание в чувствах возникает после прохождения нескольких стадий в развитии отношений и становится новой ступенью как для субъекта, как и для объекта, вне зависимости от того, обоюдным или нет является любовное чувство. Условием возникновения речевого жанра признания в любви становится ощущение любви или влюбленности как минимум одного из участников сложившейся речевой ситуации. Само появление потребности в оформлении своих чувств таким образом связано с тем, что каждый РЖ имеет «иллокутивную силу», в которую входит «иллокутивную цель» (которая не обязательно должна быть достигнута, ведь ожидание и воплощение могут отличаться, в первую очередь в силу особенностей объекта чувств) [38], т.е. стремление вызывать реакцию у адресата.

Для создания подобной коммуникативной ситуации необходимо наличие как минимум двух представителей: в первую очередь нас будет интересовать именно адресант, т.к. основная функция в реализации акта признания ложится на него, он становится обязательным носителем определенного состояния и активным началом в создании определенного

эмоционального состояния и кристаллизатором собственных чувств [41]. Не менее необходимой составляющей становится наличие объекта чувств, на которого адресант хочет оказать то или иное воздействие. С семантической точки зрения субъект не просто осведомляет объекта, не только делится известной ему информацией, а именно выражает свое искреннее чувство и получение ответа, обратной реакции от объекта чувств, которая может быть не только положительной, но и отрицательной или неоднозначной, косвенной. Объясняясь в любви, адресант влияет не только на эмоции адресата, но и на знания, действия. РЖ «ОВЛ» преследует чаще всего одну и ту же задачу и типизированный ряд вариантов поведения объекта чувств, среди них ответ взаимностью, упрек, физическое воздействие, молчание, уход от темы и т.д. Часто поведение объекта чувств может меняться в зависимости от средств воздействия, мы должны учитывать не только семантику (объяснение в любви), но и прагматику (поведение пары), а также стилистику (языковые средства) говорящего

Можно построить цепочку возникновения ситуации признания в любви, при этом возьмем за основу S-субъект чувств, O-объект чувств:

S ощущает чувство любви к O.

O не подозревает о любви S (по мнению S).

S хочет осведомить о чувстве.

S хочет получить обратную реакцию на признание.

Чаще всего отличием этого жанра от других становится оборот, в котором встречается в том или ином виде конструкция «Я люблю тебя», которая может усложняться, расширяться за счет включения переживаний субъекта, воспоминаний о их прошлых свиданиях, извинениями за ошибки, клятвами верности и т.д. Но также мы в работе будем уделять внимание и непрямым, косвенным речевым актам, которые в рамках определенной ситуации однозначно способствуют объяснению героев в любви, т.е. объяснение в любви может состоять из ничем не

примечательных вне контекста фраз, но значимых, наделенных дополнительными смысловыми оттенками для субъекта и объекта переживания.

1.3 Тема любви в советском кинематографе

Киноиндустрия – значимый социальный институт, который активно и целенаправленно создает личность, формирует ее идеалы, влияет на ее сознание. Кинематограф непосредственно влияет на мироотношение человека, его жизненную позицию, т.к. на основе визуально-звуковых образов формируется представление о действительности и восприятие происходящего. Фильм – это культурный текст, который отражает и фиксирует определенные социальные реалии и идеалы эпохи. Советские зрители благодаря кинофильмам могли получить недостающий опыт, решить сложившиеся в жизни ситуации, узнать о социальном идеале [28].

Долгое время советская политика «ставил под сомнение все экзистенциально-личностное (а в 20-е годы и семейное)» и отвергал «самостоятельную ценность частной жизни, которая должна быть лишь элементом общественного производства и вообще всех форм социальности» [37]. Изображение частной жизни отдельно от общественной считалось «мещанством» и воспринималось однозначно негативно, изображение личного было возможно только когда «когда частная жизнь изображалась вплетенной в общественное производство, в жизнь коллектива и не мыслилась без них» [37]. Такой подход был актуален до конца 50-х годов XX века. В 20-50-е гг. XX в. истории любви были подчинены историческим событиям, микроистории частных отношений мужчины и женщины не были главными и встраивались в масштабные исторические сцены. Ценность и самостоятельность личной жизни была отвергнута, а частная жизнь в положительном ключе могла существовать только если была встроена в общественное производство.

Кинематограф 60-х годов возник после периода «малокартинья» (обусловленных трагическими событиями советской действительности) и переходного периода 50-х годов, повергнув в шок зрителей, которые привыкли на экранах видеть не частную жизнь, а народные массы, борющиеся за определенные идеи. Режиссеры смещают спектр интересов на реальную, повседневную действительность, на типичную советскую личность с ее частными переживаниями, проблемами, т.е. коллективное, массовое сознание сменяется индивидуальным. Экранная реальность теперь в первую очередь стала отражением субъективного видения и переживания. Смена ракурса была связана в первую очередь с тем, что общество, уставшее от постоянного переосмысления событий прошлого, стремилось жить настоящим, поэтому большой интерес вызывает как у режиссеров, так и у зрителей бытовая драма с реальной и актуальной проблематикой, не нашедшие опоры в коллективе граждане, стремятся обрести силу в частной жизни. При появившейся возможности режиссеров снимать фильмы о любви, сексуальная тема продолжает оставаться незатронутой: «интим был как бы личной границей каждого, куда не дотягивался пристальный взгляд общества» [7]. Интимные вопросы были показаны через неловкость, смущение, стыд, страх, отсутствие контакта со своим телом, неуклюжесть (например, в фильме «Еще раз про любовь» после постельной сцены герои ведут себя как чужие люди и не знают, о чем говорить)

Сексуальные отношения были не единственным табу для советского кино. Внебрачные отношения воспринимались негативно и изначально были обречены на крах. Фильмы «О любви», «Романс о влюбленных» показывают, что подобные отношения между мужчиной и женщиной не могут быть удачными, у героев нет будущего, разлука становится неизбежной, т.к. закон и общественное мнение против подобных связей. Также люди с большой разницей в возрасте или из разных социальных слоев не могут быть счастливы вместе («Доживем до понедельника») [13].

Все отношения в фильмах строятся по гендерному принципу, если для женщины любовь связана со словами, чувствами, то для мужчины важно не то, что он говорит, а действия, которые он совершает и за которые несет ответственность.

Любая форма искусства ставит перед собой задачу отражения действительности, кинематограф не является исключением, он формируется под влиянием идеологии создателя [34]. Историческая эпоха, мировоззрение героев, их опыт и поведение, которые находят свое отражение в творческой деятельности режиссеров, близки людям (зрителям) того же времени, либо же создают впечатление о прошлых десятилетиях у современных зрителей, формируют у последователей представление о всех сферах жизни. Кинематограф выполняет важную функцию отражения общественных и культурных событий. В 60-е годы прошлого века фильмы становятся транслятором системы ценностей, в них показан типичный герой времени, все это формируется во многом благодаря поэтике, творческим законам, в том числе искусству слова.

Советский кинематограф имеет свои особенности, обладает своим социальным кодом характерным для определенной исторической эпохи. Период советского кино был достаточно длительным, в нем отражена смена культурных ценностей народа. Безусловно, он повлиял на мировоззрение многих поколений и продолжает влиять на современных россиян. Советский кинематограф, в отличие от современного, ставил своей основной задачей формирование возвышенных идеалов у зрителей во всех сферах жизни (с социокультурной и эстетической точки зрения).

Как уже было сказано ранее, в нашей работе рассматриваются фильмы 60-х-80-х гг. XX в. Именно в 60-е г. начинается рассвет советского кинематографа, а в 90-е уже начинается новый исторический этап-появляется новое государство, Российское. Именно в 60-е гг. личность, а не массы становятся объектом изображения, а масштабные проблемы сменяются частными, темы семейных отношений, быта мужчины и

женщины, драма их взаимодействия становятся главными. В 1968 г. выходит фильм «Любить», который приоткрывает завесу тайны любовной связи мужчины и женщины. В фильмах показаны режиссерские размышления, поиск себя в новом времени, попытка раскрыть интимную, но важную часть человеческой жизни. Именно этот период сконцентрирован на передаче личных чувств и эмоций.

Кинематограф как отражение современной жизни ставит перед собой задачу выяснить и обобщить через конкретный пример особо важные принципы, на которых строится то или иное общество. В советском кино, любовь показана как экзистенциальное переживание, которое «вкрапляется в житейский опыт» [30], ситуация, в которой человек может совершать поступки «не смотря ни на что» и начинает действовать по иным законам, не всегда руководствуясь здравым смыслом. После появления любви героям открывается то, что не видно взором обычного человека, они продолжают выполнять те же социальные функции, но их поведение изменяется, они начинают думать и чувствовать не как прежде, у него появляется собственная «тайна» от всего мира, которую он в полной мере не может раскрыть даже объекту своих чувств. Для советских фильмов неразделимо чувство любви и нравственности, чистоты переживания. Любовь становится как в трудах И. Канта долгом и неотъемлемо связана с моральным поведением героев, вне зависимости от природных склонностей людей. С опорой на Канта [20], Т.А. Кузьмина пишет, что «выполнение по отношению к нему (объекту чувств) высшего — безусловного и категорического — долга, то есть, в сущности, максимума возможного, то есть того, что является следствием максимального расширения души», т.е. любовь воспринимается как моральный принцип и напрямую связана с чувством нравственного долга, она является проявлением социальности и не может быть связана с автоматизмом и неискренностью.

Таким образом, чувство любви в Советском кино было связано с чем-то возвышенным, одухотворенным; идея Эроса, сексуальных отношений, сексуального временного наслаждения, удовольствия и близости воспринималась негативно и с осуждением. Интимные сцены изображались с помощью недосказанности, умолчания, даже когда подразумевались. Любые аллюзии на сексуальные сцены тщательно маскировались. Советское кино отличается от всех других форм визуального искусства того времени именно тем, что женщина в нем не выступает как объект желания, ее не эксплуатируют как орудие для удовлетворения целей. Женщина воспринимается в первую очередь не как любовница, а как человек, в ней проявляются все ипостаси женского начала (мать, сестра, подруга и т.д.). В советских фильмах эмоции в первую очередь формируются при помощи вербальных проявлений, т.е. речевых высказываний героев, соединяя в себе три важных для нас аспекта: телесные чувства (или физиологичность), реакции мозга на объект любви и культурную эпоху. Речевой жанр любовного объяснения становится обозначением определенного эмоционального состояния и степени его интенсивности.

Выводы по первой главе

1. Практически любое речевое высказывание соотносится с определенным РЖ.
2. В русском языке присутствует огромное количество первичных РЖ, на основе которых создаются вторичные.
3. Каждый РЧ, в том числе «ОВЛ» имеет отличительные особенности в рамках той культурной среды, в которой находит свое воплощение.
4. РЧ «ОВЛ» реализуется после прохождения определенных стадий развития отношений и возникает при наличии чувства любви минимум у одного из участников коммуникативной ситуации.

5. Субъект речи всегда является как носителем индивидуального, так и общественного начала.

6. При анализе РЖ необходимо учитывать число, возраст, социальное положение членов коммуникации, отношения между ними, цель общения, а также событийное содержание и способы речевого взаимодействия.

7. Все классификации РЖ основаны на формальном подходе, современная лингвистика продолжает искать способы адекватной систематизации РЖ.

8. Интерес к частной жизни в советском кинематографе появляется в середине 60-х гг. XX в.

9. Фильмы о любви имели ряд ограничений, которые отражали социальные нормы и стереотипы указанного времени.

10. Любовь в кинематографе чаще всего была показана как экзистенциальное переживание, для которого не характерно было телесное влечение.

11. Отсутствие телесного контакта между советскими возлюбленными способствовало созданию богатого языка любви.

ГЛАВА 2. СПОСОБЫ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ РЕЧЕВОГО ЖАНРА «ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ»

2.1 Прямое объяснение в любви

Объяснение в любви между героями фильмов может быть

- прямым, в таком случае чаще всего показателем, смысловым ядром становится наличие глагола «люблю»;
- косвенным, подобное объяснение становятся нам понятны только в контексте определенного киноматериала, т.е. мы можем утверждать, что данный речевой жанр относится именно к объяснению в любви только благодаря пониманию ситуации и личностных взаимоотношений между мужчиной и женщиной, т.к. каждый человек вкладывает свой смысл в понятие «любовь». На примере 12 советских фильмов мы вычленили основные группы высказываний, при помощи которых герои скрытно хотели передать свое чувство возлюбленному, особое отношение к нему. Основой для разграничения стало, в первую очередь, само содержание высказывания, а также психологическое состояние героев в момент его реализации.

Прямое объяснение в любви встречается только в пяти из анализируемых фильмов, но это связано не с неуверенностью героев в чувствах, а с желанием проявлять особое отношение более конкретно, через поступки. Когда люди произносят фразу «Я люблю тебя», только им понятно, что именно они вкладывают в эти слова, подразумевают ли они заботу, преданность, желание осчастливить возлюбленного или только физическое влечение. В то время, как косвенное признание, такое как «Да ради тебя я живу, а ты говоришь учишься» [8], «Я буду ждать тебя каждую ночь» [41], «Как долго я тебя искала» [10] становятся показателем конкретных действий, которые были или будут совершены ради возлюбленного. Тем ни менее, прямое признание в любви требует отдельного рассмотрения.

Как мы уже говорили ранее, ядром прямого объяснения в любви становится предложение «Я люблю тебя», которое композиционно построено по принципу Субъект+Предикат+Объект. В фильме «Еще раз про любовь» Наташа несколько раз использует инверсивную модель Субъект+Объект+Предикат, т.е. говорит: «Я тебя люблю», смещая акцент с самого чувства на объект любви.

Модель «Я люблю тебя» может дополняться:

Обращением к возлюбленному, подчеркивая этим уникальность объекта чувств: «Я люблю тебя, моя монголка, моя слепуха» [8], «Мой единственный, я так тебя люблю» [10], Я люблю тебя, Тань [9].

Степенью интенсивности любовного чувства «Я люблю тебя больше всех на свете» [41], «Я так тебя люблю» [45], «Я очень тебя люблю. Я ужасно, ужасно тебя люблю» [31].

Характеристикой времени: «При встрече с тобой я поняла, что все эти годы любила, наверное, только тебя» [42].

Императивом: «Слушай, Наташка, ну я люблю тебя, люблю» [31]

Особой формой объяснения в любви является модель с нулевой композицией, в которой субъект речи по какой-то причине не успевает или не может реализовать вербально прямое признание в своих чувствах. Подобная ситуация встречается в фильме «Сто дней после детства», в которой Дима не успевает рассказать о любви Лене:

-Я хочу тебе сказать, Лена

-Не надо, Митя (поворачивает на нее голову). Пожалуйста, не надо [41].

Иногда объяснение в любви становится вынужденным ответом на вопрос «Ты меня любишь?», а не собственным порывом чувств:

-Вер, может ты меня не любишь?

-Люблю (улыбается) [10].

(Вокзал для двоих)

Прямое объяснение в любви может сопровождаться невербальными средствами передачи информации, например, поцелуями (или желанием поцеловать) «Еще раз про любовь», «Вам и не снилось», желанием интимной близости «Вокзал для двоих», слезами «Еще раз про любовь».

Обстановки, в которых происходит прямое объяснение различны, но обычно сцены происходят в значимых для героев местах, связанных либо с социальным положением (место работы), либо с регулярным местом встречи героев:

«Вокзал для двоих» – тюрьма, в которую посадили Платона и вагон поезда, в котором Вера обычно виделась с Андреем-машинистом

«В моей смерти прошу винить Клаву К» – зимний город во время прогулки

«Еще раз про любовь» – постель в доме у Электрона и подъезд его же дома

«Вам и не снилось» – запись кассеты, которую Катя слушает у себя дома

«Сто дней после детства» – купальня лагеря, в которой Дима первый раз по-настоящему увидел Лену

Важно отметить, что коммуникативная цель объяснения в любви, которая вне контекста выполняет только информативную функцию, может дополняться, в зависимости от ситуации, герои фильма могут уже иметь близкие отношения или знать о чувствах друг друга, но все равно прибегать к этому РЖ:

«Слушай, Наташка, ну я люблю тебя, люблю» [42], – говорит Лев (пилот) Наталье из фильма «Еще раз про любовь», стюардесса уже знает о его чувствах, эта информация не является для нее новой. В данной ситуации РЖ имеет императивную функцию, Лев хочет, чтоб она ответила ему взаимностью.

«Я ужасно, ужасно тебя люблю» [42], – говорит Наталья Электрону после ссоры, имея ввиду «Я тебя прощаю»

«Мой единственный, я так тебя люблю» [10], – говорит Вера Платону, когда они опаздывают на построение в тюрьме, этой фразой она хочет подбодрить своего мужчину, чтоб он шел быстрее

«Я люблю тебя, моя монголка, моя слепуха» [8], – говорит Роман Кате («Вам и не снилось»), чтобы поднять ей настроение во время разлуки.

2.2 Косвенное объяснение в любви

Как мы говорили ранее, объяснение в любви для советского человека в первую очередь отражается в желании что-то сделать для объекта своих чувств, т.е. любовь носит не пассивный, не только чувственный, но деятельный характер и никогда не ограничивается только словами, находя реализацию в какой-то активности ради дорогого человека. Такое понимание любви воспитано в советском герое с юности и в первую очередь связано именно с мужским началом. Например, в фильме «Вам и не снилось» девятиклассник Роман вместо того, чтобы регулярно говорить Кате: «Я тебя люблю» выражает свои чувства через желание заботиться о ней «Буду предупреждать тебя, красный свет или зеленый, и ты не попадешь под машину» [8]. (т.е. я люблю тебя, поэтому буду о тебе заботиться и присматривать за тем, чтоб ты не попала в беду). Электрон («Еще раз про любовь») спрашивает у Натальи: «Посмотреть, как ты будешь взлетать?» [42]. Он понимает, что для любимой стюардессы может быть важен подобный поступок, знак внимания, ведь глядя на взлетающий самолет, он будет думать о ней и она будет ощущать это. Катя Лаврова из фильма «С любимыми не расставайтесь» также заботится о своем бывшем муже, потому что все еще его любит: «Ты береги себя, по улицам ходи осторожно» [50]. Дина, героиня «Школьного вальса», понимает, что Гоша никогда не ответит на ее чувства взаимностью, но все равно готова сделать ради него все: «Ну пожалуйста, мне так хочется что-нибудь сделать для тебя, я не знаю что» [48]. Дина выражают свои чувства через желание совершить поступок ради возлюбленного не потому, что ждет от него

ответной реакции, а потому что природа влюбленного человека часто может способствовать тому, что он будет действовать в интересах объекта чувств, даже не имея с этого выгоды. Теми же качествами обладает Соня из фильма «Сто дней после детства», которая служит возлюбленному Диме, зная, что тот любит Лену (передает письма Лене), ее заботу разозлившийся Дима сравнивает с заботой матери или тетки, не зная о ее чувствах. В «Вокзале на двоих» Вера, приехав навестить любимого в тюрьму и привезя ему много вкусной еды, говорит: «Я с тобой, я тебя не оставлю» [10], т.е. она будет самоотверженно заботиться о нем даже в трудной ситуации и ждать его выхода из тюрьмы. До этого та же Вера совершала попытку спасти Платона от ареста, что также является показателем равнодушия к мужчине: «А я приеду на суд и скажу, что это не ты сделал» [10]. Следовательно, речевые акты, смыслообразующим звеном которых является стремление не к личной выгоде, а к счастью того, к кому ты испытываешь возвышенное чувство, являются одними из ведущих для косвенных объяснений в любви и отражают такую черту советского человека, как способность на бескорыстное чувство и служение ближнему. Конечно, даже в советском кино не все герои, способны думать о ближнем, ведь помимо подлинной любви показаны чувства и ложные, эгоистичные, связанные только с желанием удовлетворить свои потребности. Но советского человека главным проявлением подлинной любви является не телесный контакт, а забота об объекте чувств, данное воплощение речевого жанра «Объяснение в любви» встречается 17 раз.

Для многих героев особенно важно ощущение возлюбленного органами чувств. Они стремятся к тому, чтобы восприятие было направлено на того, кому они хотят подарить свою любовь. Для героев первостепенным являются ощущения, которые они получают от того, что видят, слышат, чувствуют, осязают любимого человека. Например, Катя из фильма «Вам и не снилось» говорит Роме: «Вот если бы я все время, как сейчас, могла слышать твой голос» [8], т.е. для героини самым важным

является именно звуковое восприятие друга, а когда Роман уезжает к бабушке, она просит не фотографию или вещи, сохранившие его запах, а именно кассету с его голосом. В фильме же «В их (листьев) шорохе мне всегда слышится твой голос, и во всем, что окружает нас, я вижу только тебя одну» [41]. Дима подчеркивает, что для него важен не только голос, но и внешний облик возлюбленной Лены, потому что именно орган зрения и слуха помогают воссоздать более полный образ героини. Гоге из «Москва слезам не верит» уже через несколько часов после знакомства вновь «Повидать захотелось» [30] Екатерину, для него важен именно визуальный контакт.

Осознание любви связано и с тем, что все мыслительные операции направлены на объект чувств «Я иду и думаю о тебе» [8] или «Я думаю о вас даже чаще, чем это позволительно» [55], любовник Екатерины из фильма «Москва слезам не верит» признается Кате: «Думаю о тебе каждую минуту» [47].

Для некоторых героев любовь связана с необъяснимым притяжением. Так, в фильме «Москва слезам не верит» Гога говорит Екатерине: «Повидать захотелось. Тянет» [47], вне контекста и вне понимания чувств героя данный речевой акт не представляет из себя ничего примечательного, но мы знаем, что Григорий после первой встречи запомнил адрес Екатерины, а на следующий день, посчитав, во сколько она должна вернуться домой после работы, пришел к ее подъезду из-за сильного душевного притяжения. В таком контексте данное действие является объяснением в чувствах героини.

Объяснение в любви часто связано с тем, что герои не могут представить своей жизни без второй половинки, для него существование без возлюбленного не имеет смысла и мысли о возможном расставании становятся самым большим беспокойством и приводят к страданиям личности. Любящий герой испытывает страх от того, что никогда больше не увидит друга/подругу или поссорится с ним. Подобный страх наиболее

характерен для героинь, чем для героев. Именно женщины чаще всего боятся за будущее или за то, что в прошлом могли поступить иначе и не встретить свою судьбу.

-Кать, ну не надо. Чего ты? Подумаешь, месяц. Раз, два, три, и тридцать (надо убежать)

-Ромочка, я не могу. Я никогда не думала, что не могу [8].

Еще недавно героиня говорила о том, что не боится ничего, даже войны и смерти, но как только возлюбленный вынужден ее покинуть из-за трудового месяца, Катей овладевает беспокойство и страх разлуки. Когда же Роман возвращается с практики, то она просит его: «Рома, давай больше никогда не расставаться» [8]. Т.е. для героини ее желание всегда находиться рядом является отражением ее любви и привязанности к Роме, который разделяет это стремление: «Я всегда должен быть рядом» [8].

Екатерина из фильма «Москва слезам не верит» делится с любимым Григорием: «Ты знаешь, меня иногда такой ужас охватывает. Я ведь у Тони могла остаться ночевать, или бы на другую электричку села» [30]. Она признается, что испытывает страх из-за того, что их встреча могла не состояться и она бы не узнала, что такое настоящее женское счастье. Герой из фильма «Вокзал для двоих», понимая, что полюбил официантку из привокзального ресторана, просит ее: «Вера, я вас очень прошу, пожалуйста, не уходите» [10]. Дина признается Гоше, что ее охватывает страх от того, что закончив школу они больше никогда не увидятся, девушка зависима от объекта своих чувств: «Я тебя больше никогда не увижу, никогда» [48]. Зося же говорит тому же Гоше: «Я все время боюсь, что мы с тобой поссоримся из-за ерунды» [48]. Героиня боится остаться без Гоши, ведь она, как и Дина готова ради него на все. Таким образом, именно женщинам и девушкам наиболее свойственно выражение любви через нездоровую привязанность к объекту чувств, героини испытывают страх перед возможной разлукой с любимым. Иногда нежелание лишиться своего мужчины может доводить до истерики, эмоционального

расстройства, как в фильме «С любимыми не расставайтесь», который заканчивается драматичной сценой рыданий Кати из-за бывшего мужа, который уходит из ее больничной палаты. Нагнетающее действие ее речи создается путем многократного повторения одних и тех же слов при эмоциональной градации чувств. Героиня начинает спокойно, потом у нее появляются слезы, возникает истерическое состояние, подкрепленное рыданиями, метаниями по кровати и практически лихорадкой: «Мить, я скучаю по тебе. Ты то по мне скучаешь? Я скучаю по тебе. Я скучаю по тебе, Митя. Я скучаю по тебе, Митя. Я скучаю по тебе. Я скучаю по тебе. Я скучаю по тебе. Митя, я скучаю по тебе» [15]. В этом же фильме новая подруга Мити, Ира, говорит ему после сцены, когда в его квартиру зашла бывшая жена: «Знаешь, я вдруг испугалась, что стала меньше тебя любить. А потом в 4 часа вдруг так тоскливо стало» [15], эти слова показывают, что женщина готова простить обиду мужчине, к которому испытывает чувства, переступить «через себя», свою гордость, чтобы не лишиться связи с ним, не потерять его.

Любовь для многих героев становится смыслом жизни:

«Лена, я не смогу жить дальше» [41]. (говорит 14-летний Дима возлюбленной из лагеря)

«Да ради тебя я живу, а ты говоришь учись» [8]. (упрекает Романа Катя)

«Какая тут любовь, когда мне воздуха не хватат, дышать не могу, а в груди прям жгет, жгет» [9]. (плачет Надежда из фильма «Любовь и голуби», когда ее муж ушел к Раисе. Героиня отличается простотой, она не знает ничего о любви, о которой написано в книгах, ведь она их никогда не читала, но жизнь без Василия для нее не имеет никакого смысла). «К воротам подойду, а там тебя нету. А мне чего тогда там делать» [42].

«А что же мне теперь делать? Уехать? Утопиться? Выпрыгнуть из окна?» [48] (спрашивает Гоша, который винит себя в том, что в последний

школьный год предал Зосю, испугавшись ответственности за ребенка, которого она от него ждала. Герой спустя время осознал, что всегда любил только Зосю, женившись на Дине он обрек себя на глушение этого чувства алкоголем).

Также хочется рассмотреть в единстве два аспекта: готовность принять возлюбленного таким, какой он есть и готовность отказаться от того, что любишь ради любимого, вместе их можно объединить таким понятием, как готовность менять себя, терпеть дискомфорт ради дорогого человека. Эти аспекты проявляются в разной степени во всех фильмах, но не во всех они имеют речевое воплощение. Неготовность принять человека таким, какой он есть становится синонимом не искренней любви и отражением сложного характера героя. Такой героиней является учительница Татьяна из фильма «Вам и не снилось», которая не смогла принять Михаила таким, какой он есть и обрекла себя на одиночество (Михаил умолял ее: «Скажи, что ты примешь меня любого» [8]). Антиподом ее становится Екатерина из фильма «Москва слезам не верит», которая приняла Гошу таким, какой он есть, она готова любить мужчину таким, какой он есть, не обращая внимание на мелкие недостатки:

-А я во сне кричу

-Ну и что, а я тебе скажу тихонечко: «Тш», – и ты перестанешь

-А я еще иногда храплю, когда на спине лежу

-А я тебя поверну на другой бок, и ты перестанешь [30].

Женщина, которая готова отказаться от перевоспитания мужчины становится идеалом и для Платона из фильма «Вокзал для двоих», главный герой плачет от счастья от того, что теперь ему не надо притворяться в отношениях тем, кем он не является: «Вот я такой какой я есть, мне не надо притворяться, мне ничего...Понимаете. Я впервые почувствовал себя свободным» [10]. Попытка изменить мужчину терпит крах в фильме «Любовь и голуби», где Раиса остается одна, ни смотря на то, что она была готова пожертвовать своим статусом и привычной жизнью ради Василия:

«Ну хочешь, я научусь печь пироги. Я все сама буду стирать, Василий. Ну скажи, скажи какой ты хочешь, чтобы я стала, я буду, Василий» [10], ведь во всех советских фильмах в женщинах ценится в первую очередь естественность и готовность уступать, быть или хотя бы казаться слабее, мягче и гибче мужчины. В этом же фильме Василий, поняв, как сильно любит свою жену Надежду, говорит ей: «Ну не нужны тебе эти голуби, я разгоню их» [10]. Он готов отказаться от своего увлечения, за которым проводил все свободное время, на которое тратил семейные деньги, ради того, чтобы жена его простила и приняла в семью.

Показателем любви являются также серьезные намерения, планы на будущее, разговоры о замужестве, используя подобные речевые формулы герой (чаще мужчина) показывает готовность не только проводить время с возлюбленной, но и взять ответственность за ее будущее, за их общую семью. Само желание жениться на своей половинке не зависит от возраста героев, им наделен 9-классник Роман из фильма «Вам и не снилось»:

-Знаешь, я вдруг представила себе: война. И это наши последние с тобой крохи.

-Тогда я не ем. Крохи – детям [8].

Героиня смотрит в будущее, которое маловероятно, представляя себе войну. Роман же, связывая свою жизнь именно с Катей, о создании семьи с ней, в ее представления о войне включает их общих детей. Когда он ее первый раз целует и обнимает у нее в гостях, физическое проявление нежности сопровождается словами: «Вот так на всю жизнь» [8]. В кассете, которую он записал, Рома утверждает, что в 18 они поженятся: «Трижды три будет девять, трижды шесть – восемнадцать. И это потрясающе, потому что после 18 мы с тобой поженимся» [8]. Не менее серьезные намерения выражает Георгий в фильме «Москва слезам не верит», на вопрос дочери Екатерины, работают ли они вместе он отвечает: «Работаем мы в разных местах, но жить, надеюсь будем вместе» [30], а на вопрос Александры, собирается ли он жениться на ее матери, отвечает твердое

«Да», хотя и знает ее всего 10 часа и 22 минуты. Такое косвенное объяснение в любви встречается только в двух фильмах, это связано с рядом факторов:

взаимоотношения между героями (о женитьбе речь обычно идет, когда мужчина уверен, что женщина его любит, т.е. важным фактором является обоюдное, взаимное чувство)

социальная роль героев (Платон, который любит Веру, не может ей гарантировать замужества. Потому что находится в тюрьме и женат, Катя и Митя только что развелись, признаваясь друг другу в любви они при этом испытывают и злость и также не знают своего будущего, взаимоотношения между Натальей и Электроном отличаются нестабильностью). Таким образом, для героев, которые говорят о замужестве и семье, эти речевые модели являются не просто словами, а реальным будущим, которое обязательно будет воплощено. Обманув героинь, они бы в первую очередь потеряли уважение к самим себе, поэтому, нечастое использование такого объяснение в любви является показателем ответственности советского человека за свои слова.

Часто показателем того, что герой испытывает чувство любви, становится попытка разделить свою жизнь на «до и после», т.е. героям кажется, что до встречи с возлюбленным они не жили или жили неполноценной жизнью, а все предыдущие любовные опыты кажутся страшным сном. У Екатерины из фильма «Москва слезам не верит» до Георгия был любовник, который изменял с ней своей жене, поэтому на его вопрос: «Но у тебя же был кто-то?» – она отвечает «Был, но мне сейчас кажется, что это было не со мной» [30]. Платон в фильме «Вокзал для двоих» также говорит Вере: «В вас нет того, что я ненавижу, ненавижу. Вот я такой какой я есть, мне не надо притворяться» [10], этими словами он сравнивает ее со своей женой, для которой было не характерно проявление настоящих чувств и которая загнала в рамки и себя и мужа. Электрон «Еще раз про любовь», провожая Наташу в такси, говорит: «Ничего не понимаю,

никогда у меня так не было» [31]. Настоящая любовь вызывает недоумение даже у опытных людей, потому что искреннее чувство не поддается логике и рациональному объяснению, и вместо попытки описания всех эмоций, которые могут испытывать влюбленные, остается сказать, как Наташа: «Я даже не думала, что так может быть» [31].

Для многих героев важным проявлением любовного чувства является подчеркивание избранности, уникальности объекта чувств, возлюбленный непременно должны отличаться от других представителей своего пола внешними признаками или манерой поведения. Например, в фильме «Вам и не снилось» Рома влюбился в Катю, когда они молились фонарному столбу, он, наблюдая за поступками героини, смог увидеть в ней искренность в любом действии: «Все на коленях в шутку, а ты – по-настоящему» [8]. Иногда попытка выделить возлюбленного из толпы превращается в слепую идеализацию, так в фильме «Служебный роман» Оля, видя в Юре только то, что она сама хочет видеть, говорит ему: «В тебе нет никаких недостатков. Ты состоишь только из одних достоинств» [42], этими словами она показывает, что Юра является для нее самым привлекательным представителем мужского пола, но такая слепая любовь не может привести к положительному результату, в первую очередь, потому что героиня обманывает саму себя, наделяя коллегу только достоинствами, во вторую – ни в одном советском фильме попытка разрушить свою семью и семью любимого не завершается успешно, измена всегда пресекается либо коллегами, либо родственниками (как в фильме «Москва слезам не верит»). В фильме «Москва слезам не верит» Екатерина, обретая настоящую любовь, два раза повторяет Гоге: «Как долго я тебя искала» [30], делая акцент именно на местоимении «тебя», тем самым подчеркивая исключительность своего будущего мужа, его несравненное превосходство над другими представителями сильного пола.

Подчеркивание уникальности любимого может реализовываться путем комплементов, обычно их делают именно мужчины женщинам,

подчеркивая разные достоинства возлюбленных, например Платон говорит Вере: «Вы настоящая, вы естественная. Вы себе просто цены не знаете. Вы добрая, вы красивая, очаровательная, замечательна, да вы прекрасны» [10], «А у вас улыбка замечательная» [10]. Для него важна в первую очередь искренность, отсутствие масок, чтобы женщина была собой, а не играла придуманную роль, только после перечисления нравственных качеств он обращает внимание на красоту. Для героя важно, чтобы красота была не только физически, но и духовно проявленной. Электрон же из фильма «Еще раз про любовь» подчеркивает только внешние проявления красоты у возлюбленной фразами «Ты сегодня что-то ужасно красивая» [31], «Ты мне невозможно нравишься» [31], «У тебя необыкновенные волосы. Я каждый раз удивляюсь, какие у тебя волосы» [31], «У тебя дивный смех» [31].

Для некоторых героев также характерно возвышение любимого человека над собой, подобный пример мы видим в фильме «Служебный роман», где и Людмила Прокофьевна считает себя недостойной, и Анатолий Ефремович, он говорит: «Вы замечательный руководитель, вы талантливый директор, вы эффектная женщина. Я рядовой сотрудник с обычной зарплатой и сомнительной внешностью. Я не смогу украсить вашу жизнь» [42], этими словами Анатолий Ефремович признается начальнице в любви, но объясняет причину, по которой их отношения кажутся ему невозможными. Он подчеркивает достоинства возлюбленной сначала в профессиональной сфере, зная, что Людмила Прокофьевна считает работу главным делом жизни, а потом ее женскую красоту. Он сравнивает директора с собой и понимает, что не отличается от большинства ни в сфере карьеры, ни как мужчина. На что Людмила Прокофьевна отвечает: «Ну какой же вы рядовой? ... Вы такой симпатичный, а я напротив (нервно смеется). Зачем я вам? Анатолий Ефремович, я вся в работе ... Я старый холостяк, я привыкла командовать. Я очень вспыльчивая и могу испортить жизнь любому, даже очень симпатичному» [42]. Она, также как и Анатолий Ефремович возвышает

достоинства возлюбленного, а в себе ищет недостатки, которые, по ее мнению, могут помешать отношениям.

Нетипичным для советского кинематографа объяснением в любви является попытка оскорбить или унижить, использование подобной формы связано с неумением выражать свои чувства приятными словами (для сравнения, в турецком кино мужчины достаточно часто могут применять силу и грубую лексику по отношению к женщине, которую любят). Подобное объяснение в любви встречается только в «Служебном романе», где Людмила Ефимовна постоянно с помощью грубости признается в равнодушии к Анатолию Ефремовичу: «Еще одно слово – и я запущу в вас графином» [42], «Мало того, что вы врешь, трус и нахал, вы еще и драчун» [42], «Я тебя уничтожу, я тебя покалечу. Я тебя ненавижу, ненавижу. Ненавижу» [42] (бьет его). Для понимания того, что все эти угрозы и оскорбления являются именно объяснением в любви, важно понимание характера адресанта, говорящего. Людмила Ефимовна – очень сдержанная личность, которая никогда при людях не показывает своих эмоций; проявление слабости в виде бранной речи и агрессивных поступков она может проявлять только перед человеком, который ей дорог, как говорит сам Анатолий Ефремович на ее поступки: «Никому из сотрудников вы бы не швырнули в физиономию букетом. Неужели вы ко мне равнодушны?» [42].

Следующие три косвенных объяснения в любви связаны в анализируемом материале только с мужским началом. Для мужчин важным показателем равнодушия становится желание купить подарок. Цветы дарит Анатолий Ефремович, хотя и не может признаться в этом начальнице: «Вы подозреваете, что я приволок вам этот веник?» [42], о букете говорит Электрон Наталье: «Простите, что не подарил Вам цветы» [31], герой не делает подарок, но он осознает, что возникшая ситуация подходит для такого знака внимания.

Также только для мужчин важна телесная близость с возлюбленной. Наиболее ярко это проявлено в фильме «Еще раз про любовь», где Электрон только в одной из последних сцен использует прямое объяснение в любви, в остальных случаях свои чувства он выражает с помощью того, что показывает свое желание к физическому взаимодействию с Наташей: «Я в потрясающем настроении, я тебя сейчас поцелую», «Почему мне все время хочется тебя поцеловать?» [31], «Нет, я определенно хочу тебя поцеловать» [31]. Желание физической близости связано и с ложным представлением о любви, как только сексуальном наслаждении, обычно в советском кино такое сниженное понятие любви связано с антигероями, ими являются Андрей – машинист из фильма «Вокзал для двоих»: «Вер, может ты меня не любишь? Раздевайся, Верунь, ну что, тебе жалко что ли, миленькая» [10] и Володя («Москва слезам не верит»), который изменяет с Катей своей жене: «Я жутко соскучился по тебе» [30] (пытается целовать ее, кладет голову ей на бедра).

В некоторых случаях любовь способствует тому, что герои – мужчины стремятся выразить свои чувства через творчество. Электрон пишет песню «Наша нежность», а также говорит Наташе: «Я напишу стихи о твоих волосах. Сентиментальные стихи о твоих волосах» [31]. Девятиклассник Генка («Доживем до понедельника») пишет стихи однокласснице и читает их ей через закрытую дверь: «Стремительно вращается Земля, А мы с тобой не делаемся ближе» [15]. Платон, который до тюрьмы работал музыкантом, видя фортепиано, говорит Вере: «Это судьба, сейчас я буду играть для вас» [10], Митя Лопухин косвенно объясняется в любви Ерголиной через игру в пьесе Лермонтова «Маскарад».

Таблица 2 – Способы проявления любовного чувства героями

Какие проявления любви важны для героев	Количество фраз	Пример
Забота	17	«Буду предупреждать тебя, красный свет или зеленый, и ты не попадешь под машину» «Вам и не снилось»
Желание всегда быть вместе	10	«Я всегда должен быть рядом» «Вам и не снилось»
Прошлые отношения кажутся страшным сном	5	«Был, но мне сейчас кажется, что это было не со мной» «Москва слезам не верит»
Смысл жизни	4	Лена, я не смогу жить дальше «Сто дней после детства»
Подчеркивание уникальности возлюбленного	4	«Как долго я тебя искала» «Москва слезам не верит»
Принятие человека таким, какой он есть	4	«мне не надо притворяться, мне ничего...Понимаете. Я впервые почувствовал себя свободным» «Вокзал для двоих»
Построение планов на будущее	4	«После 18 мы с тобой поженимся» «Вам и не снилось»
Творчество	4	«Я напишу стихи о твоих волосах. Сентиментальные стихи о твоих волосах» «Еще раз про любовь»
Ощущение возлюбленного органами чувств	3	«Вот если бы я все время, как сейчас, могла слышать твой голос» «Вам и не снилось»
Думать об объекте чувств	3	«Думаю о тебе каждую минуту» «Москва слезам не верит»
Телесная близость	3	«Нет, я определенно хочу тебя поцеловать» «Еще раз про любовь»
Возвышение возлюбленного над собой	2	«Вы замечательный руководитель, вы талантливый директор, вы эффектная женщина. Я рядовой сотрудник с обычной зарплатой и сомнительной внешностью» «Служебный роман»
Желание подарить что-то	2	«Простите, что не подарил Вам цветы» «Еще раз про любовь»
Унижение и угрозы	1	«Я тебя уничтожу, я тебя покалечу. Я тебя ненавижу, ненавижу. Ненавижу» «Служебный роман»
Необъяснимое притяжение	1	«Повидать захотелось. Тянет» «Москва слезам не верит»

2.3 Концепт любви в конкретных фильмах, невербальные средства выражения чувств

В каждом из приведенных фильмов концепт любви строится на основе различных действий, которые влюбленные готовы совершить или наоборот перестать делать, чтобы выразить физически свою любовь:

«Вам и не снилось»:

Любить=принимать («Скажи, что ты примешь меня любого» [8])

Любить=не представлять своей жизни без объекта чувств («Если ты скажешь, что без меня не можешь/ Не выживу» [8])

Любить=защищать («Ты маленькая, вдруг обидят» [8])

Любить=готовность умереть/ невозможность жить без возлюбленного («Мне иногда кажется, я могу вынести все, даже умереть, если нужно/ Не выживу/ Давай умрем вместе» [8])

Любить=смотреть только на возлюбленного («Я буду смотреть на тебя» [8])

Любить=думать о возлюбленном («Я иду и думаю о тебе» [8])

Любить=слышать родной голос («Вот если бы я все время, как сейчас, могла слышать твой голос» [8])

Любить=строить планы на будущее («После 18 мы с тобой поженимся» [8])

В данном фильме любовь действительно становится синонимом жизни, а ее отсутствие – смерти.

Большое внимание в данном фильме уделяется невербальным проявлениям любви, во многом это обусловлено тем, что показана любовь первая и взаимная, ведь такое проявление чувств с помощью жестов было бы невозможно при неразделенной симпатии. Самым ярким примером является фрагмент, когда Рома наблюдает за молящейся фонарному столбу Катей. Он срывает цветок и осторожно, бережно кладет его Кате в сандалий.

Также присутствуют другие жесты, выражающие любовь:

- Роман кладет Кате руку на колено
- Катя смущенно снимает очки и смеется
- Рома, улыбаясь, осторожно обнимает Катю
- Рома поворачивает Катю к себе и надевает на нее капюшон
- Рома обнимает и целует Катю, после того как она растерла его

спиртом

Последняя сцена встречи показана без вербального сопровождения, когда герой падает из окна бабушкиного дома, а Катя бежит к нему навстречу

«Сто дней после детства» (1975)

Любить=видеть и слышать во всем только объект своих чувств («во всем, что окружает нас, я вижу только тебя одну» [41]).

Любить=ждать («Я буду ждать тебя каждую ночь» [41])

Любить= невозможность жить без возлюбленного («Лена, я не смогу жить дальше» [41])

Любить=служить интересам возлюбленного (как делает это Соня)

Все объяснения любви сопровождаются следующими жестами:

– Недоумение на лице Мити, которому Лена запрещает признаваться в любви

– В конце объяснений Мити и Лены у обоих опущены головы

– Плач Сони

– Преображение лица Мити из враждебного в удивленное при объяснениях Сони

– Митя подходит и утешает Соню

«Доживем до понедельника» (1968 г, мелодрама)

О любви между Натальей и Ильей Семеновичем мы узнаем только из их поступков, они даже косвенно не признаются друг другу в чувствах. О том, что Наталья влюблена в своего бывшего учителя мы понимаем по таким поступкам, как

- попытки встретить его у кабинета после уроков
- присутствие на его уроках
- совместная прогулка домой

Также в фильме присутствует и подростковая любовь. Генка чувствует любовь к Рите, но, как он сам говорит: Человеку необходимо состояние влюбленности всегда. Ему важно ощущать этот импульс, невзаимность одноклассницы его не огорчает. На уроках он наблюдает украдкой за Ритой.

«Школьный вальс» (1977)

Любовь=готовность на все ради возлюбленного (Дина) («Я все для тебя сделаю» [48])

Любовь=сильное желание быть рядом («Я тебя больше никогда не увижу, никогда» [48])

Любовь=отсутствие ссор («Я все время боюсь, что мы с тобой поссоримся» [48])

Нездоровая, манипулятивная любовь Дины к Гоше сопровождается следующими действиями:

Она пытается догнать его на улице

Она плачет и встает перед ним на колени

Настоящие чувства Зоси к Гоше сопровождаются тем, что они вместе смеются от счастья, обнимаются.

«Служебный роман» (1977)

Любовь=ностальгия по юности (Оля и Юра)

Любовь=проявление знаков внимания, например, подарок букета («Вы подозреваете, что я приволок вам этот веник?» [42])

Любовь=угрозы, оскорбления, готовность применить физическую силу из-за неумения выражать свои чувства («Еще одно слово – и я запущу в вас графином» [42])

Любовь=выход за привычные рамки «Я думаю о вас даже чаще, чем это позволительно» [42].

Жесты и невербальные проявления чувств обусловлены жанром кинофильма – комедией

- Оля подкарауливает Юру перед кабинетом на работе
- Новосильцев тайком пробирается в кабинет начальницы, чтоб оставить букет цветов.
- Людмила Прокофьевна кидает букет в Новосильцева.
- Новосильцев заикается от волнения при виде начальницы.
- Людмила Прокофьевна учится ходить на каблуках, чтобы произвести впечатление на Новосильцева.
- Новосильцев от волнения роняет на начальницу бокал вина.
- Людмила Прокофьевна нервно смеется от его признаний в любви.
- Людмила Прокофьевна бьет Новосильцева.

«Москва слезам не верит» (1979)

- Гога помогает донести Кате пакеты до дома.
- Гога ждет Катю около подъезда.
- Гога гладит Катину руку лежа на кровати.
- Катя с умилением наблюдает за тем, как Гога ест суп.

Любовь=тяга («Повидать захотелось. Тянет» [30]).

Любовь=решительность («А вы что собираетесь на ней жениться? Да» [30]).

Любовь=принятие («А я во сне кричу / Ну и что, а я тебе скажу тихонечко тш, и ты перестанешь» [30]).

«Вокзал для двоих» (1982)

Любовь=свобода («Я впервые почувствовал себя свободным» [10]).

Любовь=легкость («Мне с вами легко» [10]).

Любовь=готовность к трудностям («Я с тобой, я тебя не оставлю» [10]).

- Он катит Веру в тележке для дынь.
- Вера наряжается для него в красивые платья.
- Он играет для Веры на фортепиано.
- Он плачет от того, что нашел Веру.
- Вера приезжает к нему в тюрьму, кормит его.
- Вера поддерживает его в момент, когда он опаздывает на построение.

«В моей смерти прошу винить Клаву К.» (1979)

В фильме показано несколько примеров нездоровой и невзаимной подростковой любви. Отношения строятся на том, что и Таня (которая действительно любит Лаврова) и Клава (которая любит только себя) постоянно язвят Лаврову. Единственным жестом настоящей любви становится тот, когда Таня повязывает заботливо свой шарф Лаврову зимой на улице.

Любовь=готовность на все ради возлюбленной. Клава на протяжении всего фильма торжествует и властвует над Лавровым. Она понимает, что юноша готов на все ради нее и тешет свое самолюбие, предлагая ему поцеловать себя больную, а позже предлагая ему спрыгнуть с крыши («Но у меня ангина и ты можешь заразиться» [9]).

Любовь=объективный взгляд на вещи. Таня понимает, что Лавров не любит ее и не дает ему обманывать себя и ее («Я люблю тебя, Тань/Так не бывает (мотает головой)» [9]).

«Любовь и голуби» (1984)

Любовь=страх одиночества и готовность из-за этого страха меняться («Ну скажи, скажи какой ты хочешь, чтобы я стала» [10]).

Любовь=умение признать свои ошибки («Я чем хочешь расплачусь, я жизнь свою отдам» [10]).

Любовь=умение прощать («Натворил делов и сам весь избился» [10]).

- Надежда плачет, когда муж ушел к другой.

– Надежда приносит еду вернувшемуся мужу, которого дети не пускают в дом.

– Василий готов отказаться от голубей ради жены.

– Надежда заботится о голубях мужа, пока его нет.

«С любимыми не расставайтесь» 1979

Любовь=то, без чего тоскливо («А потом (когда испугалась, что перестала любить) в 4 часа вдруг так тоскливо стало» [50]).

Любовь=трагедия, осознание своей ошибки приводит к истерике («Митя, я скучаю по тебе. Митя, я скучаю по тебе. Митя, я скучаю по тебе» [50]).

«Еще раз про любовь» (1967)

Любовь=страсть, чувственные наслаждения («Почему мне все время хочется тебя поцеловать?» [31]).

Любовь=чувства, которые вызывает внешняя привлекательность («Ты сегодня что-то ужасно красивая» [31]).

Любовь=поэтическое чувство («Я напишу стихи о твоих волосах» [31]).

Данный фильм акцентирует внимание именно на любви как чувственном наслаждении. В нем много поцелуев, объятий, несколько раз герои показаны в постели, этот фильм был скандальным по своей природе для 1967 г.

Выводы по второй главе

1. Все «ОВЛ» можно разделить на прямые и косвенные.
2. Прямое «ОВЛ» – менее продуктивный способ объяснения в чувствах в советских фильмах, композиционным центром прямого объяснения становится фраза «Я люблю тебя», которая может дополняться или видоизменяться в зависимости от конкретной ситуации.

3. Склонность героев к косвенному «ОВЛ» связана с особенностями менталитета советского человека, который вместо того, чтобы говорить выбирает действовать.

4. Любовь советского человека – не абстрактная категория, она подразумевает под собой ответственность за объект чувств, заботу о нем, желание жить ради него.

5. Для советского мужчины характерно наличие поэтического дара, с помощью которого он вербально передает свои чувства.

ГЛАВА 3. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА РЕАЛИЗАЦИИ РЕЧЕВОГО ЖАНРА «ОБЪЯСНЕНИЯ В ЛЮБВИ»

3.1 Грамматические особенности речевого жанра «Объяснения в любви»

Каждый РЖ стремится к осуществлению своих возможностей с помощью определенных речевых средств, которые позволяют добиться заданного выразительного эффекта. Иными словами, любой РЖ, в т. ч. жанр объяснения в любви обладает стилистической функцией, при выполнении которой намеренно используются отличные от нейтральных средства выражения с целью достижения характерного для РЖ эффекта. Объективное смысловое содержание РЖ обогащается путем «эмоционально-оценочных наслоений» [1] и передает смотрящему кинофильм не только предметно-логическое содержание текста, но и экспрессивную, эмоциональную информацию [3]. Для носителей русского языка большую роль при создании необходимой реакции и при передачи определенной информации в рамках конкретной ситуации играют частицы. Сами по себе частицы, как служебная часть речи, не имеют самостоятельного лексического значения, но их основной функцией является внесение дополнительных значений и отражают определенное настроение субъекта речи и самой речевой ситуации. При минимальной затрате речевых средств с помощью частиц расставляются акценты и усиливаются необходимые субъекту речи текстовые позиции. Ниже мы рассмотрим реализацию в первую очередь именно усилительных частиц в отрывках, но также обратим внимание на вопросительные, отрицательные и восклицательные.

Частица «даже» (б) активна в РЖ Объяснения любви в рамках анализируемых фильмов. Ее основная функция – акцентирующая, усилительная и выделительная в зависимости от контекста. Главной задачей частицы в рамках изучаемого РЖ становится показать конфликт

или столкновение ожидаемого и реально произошедшего. Обычно употребление данной частицы связано с открытием героями для самих себя сильного чувства к возлюбленному/ готовности пойти на любые испытания, жертвы ради объекта чувств. «Даже» становится усилителем необычности, исключительность произошедшей между героями ситуации: «Я думаю о вас даже чаще, чем это позволительно» [42] (Людмила Прокофьевна Анатолию Ефремовичу). «Даже» создает дополнительную нагрузку и акцентирует внимание на предикате, нарушая целостность синтагматической цепи: «Я даже не думала, что так может быть» [31]. (говорит Наталья Элле про их любовь). В данном случае, максимальная экспрессия достигается путем комплексного воздействия частицы даже и наречем «так», предавая наречию значение силы проявления чувств. В предложении «Ты даже не представляешь, что я могу для тебя сделать» [48] (говорит Дина Гоше) – частица даже выступает как активизатор внимания объекта чувств, героиня пытается заинтересовать непредсказуемостью своих поступков возлюбленного. Катя (говорит Роме) готова ради их любви: «...даже умереть, если нужно» [8] – показывая ценность возлюбленного для нее.

Не менее продуктивна в использовании частица «ведь».

«Ведь это на самом деле можешь быть ты» [8], – частица усиливает трепет Кати, которая поняла, что нашла настоящую любовь, в которую до этого момента не верила

«Но тогда ведь это глупо. Нас ведь разделить нельзя» [8], – частица усиливает недоумение Романа по поводу того, что родители пытаются помешать его счастью

«Я ведь у Тони могла остаться ночевать» [30], – частица усиливает страх Екатерины из-за того, что она в прошлом могла поступить иначе и не встретить мужчину своей мечты в электропоезде.

«Но ведь дело было проездом» (горестно, плача) [10], – усиливает отчаяние Веры, которая думает, что после разлуки Платон забудет о официантке, с которой познакомился на станции

«Я ведь, как медведь из угла в угол хожу» [42], – усиливает в Василии состояние подавленности, невозможности найти себе место в разлуке с любимой женой.

Близкая по семантике к частице «ведь», но обладающая большей императивностью – частица «же». Она является самой продуктивной и встречается в отрывках речи 20 раз.

«Я ж мужик все-таки» [8], – усиливает уверенность в том, что он сможет защитить и возлюбленную, и детей.

«Ну какой же вы рядовой» [42], – усиливает чувство уверенности в том, что адресат ей нравится и она хотела бы вступить с ним в отношения, а также выражает удивление из-за низкой самооценки возлюбленного.

«Но я же не знал, что полюблю вас» [10], – усиливает чувство раскаяния в ранее совершенном неправильном поступке по отношению к возлюбленной.

«Ты же тут больше не появишься» [10], – усиливает чувство отчаяния от того, что может навсегда потерять человека, которого по-настоящему полюбила.

«Что же мне теперь делать?» [48], – также усиливает чувство вины перед настоящей возлюбленной, которую ранее променял из-за того, что испугался семейной жизни и рождения ребенка.

«Ну и что же ты понял позавчера?» [9], – предает издевательский и пренебрежительный тон по отношению к Генке, который признается ей в любви.

Таким образом, употребление частицы «же» синонимично частице «ведь», но в анализируемых фрагментах «же» чаще всего используется в порыве отчаяния, раскаяния перед ранее совершенными неправильными поступками по отношению к дорогому человеку.

Еще одна усилительная частица «ну» встречается в отрывках 14 раз, было замечено, что 12 из 14 раз частица «ну» употребляется в объяснениях в любви именно между подростками и только один раз между взрослыми героями.

Она часто употребляется в том случае, когда героиня уверена в чувствах молодого человека, но хочет, чтобы он еще раз вслух проговорил слова любви: «Ну а потом? Ну и что же ты понял позавчера?» [9]. Или показать свое смущение перед неожиданным комплементом от объекта чувств: «Ну что вы, у меня еще лучше есть» [10].

Частица также может употребляться наоборот для усиления серьезности обстановки, она дает адресату понять, что сейчас речь идет о чем-то важном для говорящего: «Ну подожди, не смейся», или выражать мольбу перед возлюбленным выслушать: «Ну скажи мне/ Ну хочешь я на колени перед тобой встану» [48].

В других случаях она помогает выразить свое сожаление перед влюбленным из-за невозможности ответить ему взаимным чувством: «Ну посуди ты сам, ну что я могу сделать» [41].

В начале предложения в наиболее напряженных сценах фигурирует восклицательная частица «как же»/ «как»/ «что же» и подобные (13). Они в большей степени связаны с чувством сожаления, раскаяния или горького упрека по отношению к непонимающему объекту чувств.

«Как ты этого не понимаешь?» [8] – упрекает героиня возлюбленного, который не видит, что его родители пытаются уничтожить отношения, частица усиливает страх девушки перед потерей возлюбленного.

«Как же ты измучил меня, Митя» [41]. – упрекает влюбленного в нее одноклассника Лена, которая видит все его старания, но не может ответить взаимностью.

«Как же тебе не стыдно! Что же это я говорю?!» [41] – кричит Соня Мите, который не замечает ее любви и преданности по отношению к нему, и вместо благодарности срывает на ней злость.

«Как вы можете такое говорить» [42] – упрекает коллегу Людмила Прокофьевна, за то, что тот боится, что дети помешают их отношениям.

Но восклицательная частица «как же» может иметь и противоположное значение, связанное с чувством удовлетворения и восторга, которые герой испытывает благодаря встрече с возлюбленным/состоянию любви: «Как хорошо, что ты маленькая. Как жаль, что ты маленькая» [8] или произнесенное с нежностью и любовью: «Как долго я тебя искала» [30].

Менее продуктивным является использование ограничительно-выделительных частиц. Частица «только» используется всего 2 раза в речи одного и того же героя, Оли, которая испытывает любовь-ностальгию к бывшему ухажеру и нынешнему начальнику – Юрию. Она идеализирует их прошлые отношения и обманывается, думая, что и Самосвалов все еще в нее влюблен: «Я поняла, что все эти годы любила, наверное, только тебя/Ты состоишь только из одних достоинств» [42].

Выше мы говорили о том, что для советского героя важной формой выражения любви становится действие, вся система косвенного и прямого ОВЛ имеет деятельную основу, а значит важнейшими в выражении чувства является глагол. Слово *verbum* с древнеримского языка переводится как «глагол», в то время как при добавлении приставки *ad-* возникает новое понятие, дословно переводящееся как «приглаголие», более известный нам вариант-наречие. Наречия также придают стилистическую выразительность изучаемому нами РЖ. Проанализировав все наречия в текстах фильмов, мы пришли к выводу, что наиболее часто используются:

Наречия времени, среди которых доминирует наречие «всегда» – 5 ед. Данное наречие чаще всего используется в том случае, когда влюбленный хочет акцентировать внимание на желании находится с

объектом чувств постоянно, без перерывов: «Я всегда должен быть рядом. Всегда» [8].

Отрицательные местоименные наречия (среди которых доминирует наречие «никогда» – 7 ед.) Употребление этих наречий, как и наречия «всегда», связано со склонностью влюбленных к проявлению крайностей в высказываниях. Часто они используются для того, чтобы подчеркнуть уникальность своего возлюбленного, чтобы показать отсутствие подобного опыта в прошлых отношениях: «Я никогда не знал...»/ «мне таких слов никто никогда не говорил»/. «никогда/ никогда у меня так не было» [10].

Либо с нежеланием терять возлюбленного, в подобных случаях местоименное наречие «никогда» является антонимом наречию «всегда», о котором речь шла в прошлом пункте. Употребляя слово «никогда», герои говорят о желании всегда быть рядом с любимым: Я тебя больше никогда не увижу/ Я никогда не думала, что не могу. Рома, давай больше никогда не расставаться.

Образа действия (среди которых доминирует наречие «очень» 10 ед.) Данное наречие используется для того, чтобы показать интенсивность своих чувств возлюбленному: «Вы мне тоже стали очень дороги»/Я очень тебя люблю» [42].

Личные и притяжательные местоимения

Важное место в жанре «ОВЛ» занимают личные местоимения «Я» и «Ты», а также притяжательное «мой», они создают личную направленность высказывания и показывают установленную близость между персонажами.

Таблица 3 – Местоимения в речевом жанре «объяснение в любви»

Фильм	Я	Ты	Мы	Вы	Мой
Вам и не снилось	30	29	4		4
Сто дней после детства	36	35			
Служебный роман	52	13		40	
Москва слезам не верит	13	15	1		

Продолжение таблицы 3

Вокзал для двоих	27	10	1	23	1
В моей смерти прошу винить Клаву К	4	8			
Любовь и голуби	13	10			3
С любимыми не расставайтесь	16	20			
Школьный вальс	13	10	2		
Доживем до понедельника	10	11			
Еще раз про любовь	33	32		3	2

Остановимся подробнее на примерах, которые требуют уточнения

«Служебный роман». Функцию местоимения Ты в данном фильме выполняет другое местоимение второго лица – Вы. Такое смещение происходит из-за официально-делового стиля общения между влюбленными коллегами. Людмила Прокофьевна и Новосильцев обращаются на протяжении обоих фильмов друг к другу на Вы, даже когда находятся в интимной обстановке в квартире Людмилы, но самыми последними в фильме становятся слова обиженной начальницы к Новосильцеву: «Я тебя уничтожу, я тебя покалечу» [42]. Мы понимаем, что героиня очень обижена на возлюбленного, но в то же время именно в этот момент их общение становится более личным и она первый раз обращается к нему на «Ты».

«Любовь и голуби». В данном фильме использование местоимения «Я» в первую очередь связано с такой героиней, как Раиса – она разлучница искренне любящих друг друга супругов, ее чувства по отношению к Василию эгоистичны, живя с ним, она продолжает думать только о себе: «Я все-все сама буду стирать, Василий. Ну скажи, скажи какой ты хочешь, чтобы я стала, я буду» [42]. Именно она пытается

присвоить себе чужого мужа, поэтому в ее речи используется местоимение «Мой»: «ты мое счастье, ты моя судьба, ты моя любовь» [42].

«С любимыми не расставайтесь». То, что в данном кинофильме чаще употребляется местоимение «Ты», не означает, что герои думают о чувствах друг друга больше, чем о себе. Несмотря на то, что местоимение «Я» по количеству раз уступает местоимению «ты», акцент герои делают именно на себе, каждый из персонажей сконцентрирован только на своих ошибках, своих чувствах и переживаниях.

«Школьный вальс». В данном фильме мы отдельно рассмотрели сцены объяснений Гоши и Зоси (взаимные чувства) и Гоши и Дины (невзаимные чувства).

В отношениях Гоши и Дины соотношение местоимений следующее: 9 «Ты», Я «12». Дина испытывает слепую, эгоистичную любовь к однокласснику и на самом деле концентрирует внимание на себе, пытается играть роль жертвы, бежит за возлюбленным. Но по этому соотношению можно сделать вывод, что на самом деле героине не интересен никто, кроме нее самой: «Я не могу так, Гошенька, я не могу так» [48].

В отношениях же с Зосей 1 раз употребляется местоимение «Ты» и один раз «Я», в то время как местоимение «мы» используется два раза, что показывает взаимность чувств героев и крепкую связь между ними. Они мыслят не категорией я/ты, а перешли в категорию «мы»: «мы с тобой люди умные» [48].

«Еще раз про любовь». Многие предложения в этом фильме строятся на основе предложения «Я люблю тебя» (а именно 16, из них 3 вопросительных), именно поэтому количество местоимений ты и я практически равно друг другу, наличие притяжательного местоимения «Мой» связано со страстным чувством, которое испытывает героиня к возлюбленному.

Таким образом, местоимения «Я» и «Ты» в каждом фильме имеют большое значение, они показывают личный характер взаимоотношений

между героями и чаще всего их количество одинаково, но в тех случаях, когда герой на самом деле испытывает не искреннюю любовь, а эгоистическое чувство, местоимение «Я» может доминировать над «Ты». Местоимение «Мы» используется только в тех случаях, где чувства героев обоюдны, где присутствует единство мужского и женского начала. Использование притяжательных местоимений характерно для героев, которые хотят присвоить себе возлюбленного, либо испытывают страстные взаимные чувства.

Вопросительные предложения. Особую роль в жанре «ОВЛ» выполняют вопросительные предложения.

В большинстве случаев они используются героями в следующих целях:

Создают мотивацию, чтобы собеседник признался в чувствах или связаны с попыткой подробнее узнать о том, почему возлюбленный выбрал именно ее/его. Именно для женских ролей характерны вопросительные предложения, они хотят убедиться, что их чувства взаимны и объект чувств тоже испытывает любовь (9 раз).

«Ты за мной ходишь. Почему?» [8] – спрашивает Катя Ромку, она уже видит, что одноклассник общается с ней не как с остальными и этой ситуацией хочет поставить его в неловкое положение, видя его стеснение, а также вызвать признание в чувствах.

«Так кто бы это мог сделать? Как вы полагаете?» [42] – спрашивает Людмила Прокофьевна Новосильцева, указывая на букет, который он тайком поставил к ней на стол перед началом рабочего дня. Начальница хочет услышать от него правду, чтобы он признался в чувствах к ней, и злится, когда трусливый Новосильцев отрицает причастность к этому подарку.

«Неужели вы ко мне равнодушны?» [42] – спрашивает Новосильцев Людмилу Прокофьевну, когда та начинает ему угрожать

Помогают получить утвердительный или отрицательный ответ о дальнейшем развитии отношений

«Вы мне отказываете? Вы согласны?» [42] – спрашивает Новосильцев Людмилу Прокофьевну, находясь у нее в гостях

«Тебе хочется меня поцеловать?» [9] – спрашивает Клава Лаврова, когда он пришел навестить одноклассницу, больную ангиной.

«Ты меня любишь?» [31] – шесть раз на протяжении фильма задает вопрос Наталья Электрону. Она испытывает любовь к исследователю, и хотя они вместе проводят ночи, Электрон остается холоден к женщине, что и заставляет ее регулярно задавать ему этот вопрос. Только в этом фильме героиня напрямую задает вопрос о любви, заставляя Электрона отвечать неискреннее «люблю», потому что прямой вопрос требует прямого ответа.

Помогают передать удивление одного субъекта речи на реакцию другого субъекта речи, непонимание состояния или поведения того, кто испытывает чувства. Именно мужской пол удивляется реакции женского на какое-то событие, особенно характерны данные предложения в те моменты, когда героиня плачет из-за своей любви (4 раза)

Потому что я люблю тебя больше всех на свете (говорит Соня Лопухину)

-Как? (удивляется он. Митя был сконцентрирован только на своем чувстве к Лене, поэтому любовь Сони к нему воспринял как открытие) [41].

-Что ты плачешь? [31] (нервно и в волнении спрашивает Электрон Наталью, которая видит, что любимый мужчина равнодушен к ее чувствам).

Помогают отразить внутреннюю трагедию героя из-за чувства любви, возникшего в нем, невозможностью справиться со своими эмоциями или осознанием совершенной ошибки (2 раза).

«А что же мне теперь делать? Уехать? Утопиться? Выпрыгнуть из окна?» [48] – спрашивает Гоша Зосю в день встречи выпускников. Он

понимает, что предал любимую девушку, испугавшись ответственности за ребенка, но жизнь без нее стала для него трагедией, он готов исправиться, но Зося отвергает его попытки. Непонимание, как жить дальше отражено в его вопросах.

С помощью вопросительных предложений герой может искать объяснения тому, почему его чувства остались невзаимными или узнавать, почему его признание в любви не имеет смысла и ценности (1 раз).

«Не надо, Митя (поворачивает на нее голову). Пожалуйста, не надо» [41], (говорит Лена, которая знает, что Митя позвал ее на купальню для того, чтобы лично признаться в любви).

«Почему?» [41] (в недоумении спрашивает Митя, который, из-за того, что был сконцентрирован только на своих чувствах, не заметил, что Лена влюблена в одноклассника Глеба).

Утверждать любовь к другому через вопрос, задаваемый нелюбимому человеку (1 раз): «Я разве виновата, что Глеб есть? Что он мне нравится?» [41] – спрашивает Лена у влюбленного в нее Митю, этими вопросами она признается в любви к другому и объясняет, почему все знаки внимания, оказанные ей одноклассником, не привели к желаемому результату.

Выразить упрек субъекта речи, который не испытывает любви к тому, кто ее испытывает (2 раза): «А вот что с тобой, Загремухина? (кричит) Что ты от меня хочешь? Что ты меня опекаешь?» [41] – кричит Митя на Соню, которая любит его и действительно заботится о его состоянии, когда она пришла на купальню, зная, что Лена откажет Мите в любви.

Перевести напряженную тему любви на бытовую (1 раз):

-Я подумала: ведь это на самом деле можешь быть ты (говорит Катя, подразумевая под этим, что любит Рому).

-Кофе хочешь? [8] (нервно и смущенно спрашивает ее Рома, который не понимает, что ответить на слова Кати).

3.2 Лексические особенности

Во всех выбранных нами фильмах главной задачей режиссера становится создание бытовой ситуации взаимоотношений мужского и женского, в связи с этим, преобладающим стилем является разговорный. Чаще всего герои используют слова в прямом значении, редко обращаясь к метафорам, сравнениям и другим тропам.

Из всех средств выразительности преобладают эпитеты, именно они в первую очередь помогают передать эмоции адресата его объекту чувств. Причем, чаще образные определения используют в своей речи мужчины, чтобы передать свое отношение к женщине. При помощи эпитетов они показывают женщине ее уникальность, обращают внимание на ее красоту, подчеркивают ее индивидуальность и необыкновенность (конкретно для него). Эпитеты характеризуют улыбку, внешность (например, платье или волосы) возлюбленной, но намного чаще мужчины в советском кинематографе обращают внимание на внутренние качества женщины, ее искренность, талантливость, доброту.

Таблица 4 – Эпитеты в речевом жанре «объяснение в любви»

Эпитеты (адресованные мужчине) (4)	Эпитеты (адресованные женщине) (16)
Дорогой Любимый Симпатичный Единственный	Уважаемая Дорогая Замечательная Талантливая Эффектная Замечательная (улыбка) Красивое (платье) Настоящая Естественная Очаровательная Замечательная Прекрасны Ужасно красивая Невозможно (нравишься) Необыкновенные (волосы) Дивный (смех)

Сравнения: «Ты бежишь от любви, как... заяц от погони» [8].
(Михаил упрекает возлюбленную Татьяну, которая своим непростым

характером портит отношения с мужчиной который ее любит. Героиня не только не проявляет инициативу в отношениях, но часто даже избегает контакта с Михаилом. Заяц часто является образом трусости, слабости, и действительно, героиня боится чувств также сильно, как жертва волка, чтобы не быть поглощенной, она все время отстраняется).

«А в груди прям жгет, жгет, как будто жар с печи скакнул» [42]. (Плачет Надежда из-за того, что муж ее покинул. Душевная боль из-за предательства мужа сравнивается с физической мукой, которую человек может почувствовать из-за жара огня).

«Рай, ну че ты прям как в кино» [42]. (Василий упрекает свою любовницу в неискренности чувств, он понимает, что Раиса разыгрывает перед ним драму, она с пафосом создает образ жертвы, которой она на самом деле не является. Наигранные, ненастоящие чувства заставляют героя уйти от «актрисы» к простой и настоящей Надежде).

«Я ведь, как медведь из угла в угол хожу, ни про че думать не могу» [42]. (Говорит Василий Надежде, когда, осознав свою ошибку, возвращается домой. Он сравнивает себя с медведем-шатуном, вышедшим раньше времени из зимней спячки и теперь не знающего, как действовать дальше).

«Ты не луч света в темном царстве» [50]. (Говорит Генка Рите, чтобы возлюбленная понимала, что он не идеализирует ее образ и не считает совершенством, хотя и старается не замечать ее негативных черт характера).

«Но ничего не могу объяснить, как собака» [31]. (Для Натальи чувства, которые возникли к Электрону, кажутся необъяснимыми, она ощущает свою беспомощность, непонимание со стороны возлюбленного)

Метафоры и метафорические параллелизмы

Американские ученые Дж. Лакофф и М. Джонсон в своей работе «Метафоры, которыми мы живем», выдвинули тезис о том, что метафоры проявляются не только в нашем языке, но и в мышлении, а значит и в

действии. При этом такое разнообразие речевых метафор возможно только благодаря тому, что сам процесс мышления человека во многом метафоричен [34]. Именно метафора часто становится способом выражения своих чувств для советского человека.

В фильме «Любовь и голуби» осуществляется метафорическая модель «боль предательства-огонь», утратившую любимого мужа Надежду охватывает огонь, в котором она постепенно сгорает, тлеет, не находя себе места в этом мире без Василия. Потеря любви приравнивается к отсутствию кислорода, жизнь без мужа невозможна для Надежды «воздуха не хватат, дышать не могу, а в груди прям жгет, жгет» [42].

Часто герои, чтобы не говорить о своих чувствах напрямую, используют аналогию, проводят параллели между своими чувствами и чувствами героев произведений/животными. Метафорический параллелизм свойственен в первую очередь героям-мужчинам, именно мужчины в фильмах показаны как поэтически одаренные и наблюдательные личности, способные к сопоставлению, поиску общего между их собственными чувствами и жизнью окружающего мира, в то время как женщины выражают свою любовь более конкретно, просто, однозначно и непосредственно.

В фильме «Любовь и голуби», Василий на берегу ночного моря рассказывает Раисе о голубях прежде, чем поцеловать женщину: «Возьмешь так, голубя то, запустишь ввысь под облака. Он такой махонький сделается, как спичечная головка. А ее при себе держишь, голубку то. А потом руку вытянешь, помаячишь. А он к ней камнем кидается» [42]. Василий, простой, непосредственный и малограмотный мужчина, способен к поэзии любви, он восхищается чувствами, на которые способны птицы, и сейчас ему кажется, что и он испытывает то же самое, вдали от недовольной и ворчливой жены. Он не интеллигент, но обладает сложной духовной организацией, романтическим складом ума, в отличие от образованной, но неглубокой Раисы, которая не видит во всей этой

истории любви и считает, что голубями управляет только инстинкт размножения.

В фильме «Доживем до понедельника» девятиклассник Гоша понимает, что высокомерную одноклассницу Риту, в которую он влюблен, не удивить обычными признаниями в любви, поэтому он читает ей стихи, которые сам придумал. Он проводит скрытые параллели между собой и странником на корабле, который хочет достичь цели-берега, Риты, но из-за жизненных обстоятельств не становится к ней ближе:

Я верил, что в какой-нибудь главе
Он выступит навстречу из тумана
Твой берег в невесомой синеве... [15]

Также Генка сравнивает любовь с пружиной: «Была бы эта самая пружина внутри» [15], которая приводит в движение человека, позволяет ему творить, раскрывает в нем таланты, дар слова и дарит особое состояние.

В фильме «Еще раз про любовь» Электрон также обладает поэтическим даром, но применяет его в ирной ситуации. Он поет под гитару Наталье песню: «Ее все стыдятся, ее прячут глубоко в боковой карман. И вынимают только по вечерам в одиночестве, чтобы посмотреть, как она истрепана за день. Наша нежность» [31], которой объясняет свои часто импульсивные, агрессивные и неверные поступки по отношению к ней. Это песня-признание того, что он не умеет выражать свои чувства так, как этого хотела бы женщина, возможно, что он даже стесняется любви, которую чувствует. Но что несмотря на всю грубость, жесткость, которую Наталье приходится терпеть от него, внутри он испытывает нежные и трепетные чувства. Эти строки также упрек времени и обществу, которое долгое время считало частную жизнь мещанством, которое осуждало любовь мужчины и женщины, которое учило не выражать свои чувства, а подавлять их. Его проблема-проблема всех граждан Советского Союза того

времени, которым уже разрешили любить, но не показали, как это делать, не научили этому.

В фильме «Сто дней после детства» на сюжет из жизни советского детского лагеря накладывается драма М.Ю. Лермонтова «Маскарад». Митя, влюбленный в Лену Ерголину, все больше вживается в роль Лермонтовского героя, которую ему предстоит сыграть на отчетном концерте. Некоторые части постановки так и называются «Маскарад. Акт первый/второй/третий». Воспроизводя речь Арбенина, адресованную Нине, он признается ей в своих чувствах:

«Всё, что осталось мне от жизни, это ты:

Созданье слабое, но ангел красоты:

Твоя любовь, улыбка, взор, дыханье...» [41]

И позже упрекает возлюбленную в том, что она предпочла ему другого, что принимает знаки внимания от Гоши, а не от него. Он всю смену старался произвести впечатление на Лену, но безуспешно, она танцевала на дискотеке с Гошей, с ним собирала огурцы и пряталась от дождя под его плащом, в то время как Митя страдал от неразделенной любви к ней:

А мало я любил тебя, скажи?

А этой нежности ты знала ль цену?

А много ли хотел я от любви твоей?

Улыбку нежную, приветный взгляд очей-

И что ж нашел – коварство и измену [41].

Таким образом, советский мужчина (в любом возрасте) часто показан в фильмах о любви как тот, кто обладает поэтическим и метафорическим мышлением, даром находить сходство своих чувств с тем, что происходит в окружающем мире, как культурном, так и природном, естественном. С помощью включения в свою речь метафор и параллелизма происходит компенсация неумения напрямую говорить о своих эмоциях и переживаниях женщине. В своей речи герои пытаются отразить

национальную поэтическую картину мира, где достижения культуры и народного творчества, оживают, включенные в жизненный опыт человека в настоящий момент времени.

Фразеологизмы. Фразеологизмы помогают героям емкими фразами передать свое состояние, отношение и чувства. Активное использование устойчивых словосочетаний в речи персонажей также объясняется установкой на разговорную речь. Фразеологизмы наравне с тропами выполняют как функцию создания особой эстетики разговорного стиля конкретного героя, так и служат раскрытию образов героев.

«А когда ты обратил на меня внимание?» [8] (Спрашивает Катя у Ромы, когда хочет узнать, когда и при каких обстоятельствах она его заинтересовала).

«Мне иногда кажется, я могу вынести все» [8]. (Говорит Катя Рома, когда они сидят в кафе и представляют, как выживала бы их семья, если бы сейчас началась война).

«И это мое последнее слово» [8]. (Роман уверен в том, что женится на Кате, как только им исполнится восемнадцать лет, он настроен решительно и твердо).

«Вот и все» [41]. (Заканчивает Митя письмо к Лене Ерголиной, в котором признается в любви к ней)

«Что я белены объелся?» [42] – Новосильцев уверяет руководителя в том, что это не он подарил ей цветы, но своим нервным поведением и грубостью выдает себя Людмиле Прокофьевне.

«Но это не имеет значения» [42], – Людмила Прокофьевна признает, что Новосильцев стал ей дорог, но боль предательства, которую она испытала в прошлых отношениях, не позволяют ей довериться новому мужчине. Она не верит Новосильцеву и боится, что прошлое повторится, поэтому, не смотря на возникшие чувства, она отвергает коллегу.

«А мне до вас нет дела» [10], – Вера пытается обмануть себя и Платона в том, что мужчина ей не интересен, хотя на самом деле очень ей

нравится. За наигранным безразличием скрывается большая симпатия, которую она старается скрыть от Платона, ведь он в ее городе проездом.

«Вы себе просто цены не знаете» [10], – Платон пытается показать Вере, как она прекрасна. Он считает ее уникальной женщиной, которая не замечает в себе всех достоинств, которыми обладает.

«Все равно. Клава» [9], – Лаврову безразлично, что Клава болеет ангиной и что от поцелуя с ней он может заразиться. Он хочет поцеловать возлюбленную, даже если ради этого самому придется заболеть.

«Я чем хочешь расплачусь, я жизнь свою отдам» [42], – Василий готов пойти на все ради того, чтобы Надежда простила ему неверность. Он осознает свою ошибку и раскаивается в совершенном.

«Я все время боюсь, что мы с тобой поссоримся» [48], – Зося делится своими переживаниями с возлюбленным Гошей, отношения с ним очень важны для нее, она видит много примеров, когда взрослые люди ругаются и расстаются, и поэтому испытывает страх, что у них будет также. Возможно, она уже тогда чувствовала, что их отношения будут разрушены.

«Умом я знаю, что ты человек так себе» [50], – Генка рационально, отрешенно оценивает возлюбленную, он не идеализирует Риту, а приходит к выводам на основе собственных наблюдений. Он видит все недостатки Риты, но рад, что благодаря ней может испытывать любовь и писать стихи.

«Почему мне все время хочется тебя поцеловать?» [31], – Электрону постоянно хочется физического контакта с возлюбленной Натальей, то, что она не дает целовать себя на улице, только усиливает его желание.

3.3 Фигуры речи

Оксюморон. Мы говорили ранее, что любовь очень – противоречивое, неоднозначное чувство, именно поэтому, в речи героев, которые объясняются друг другу в любви часто встречаются оксюморонные, сочетания.

Митя упрекает влюбленную в него Соню в том, что она «жутко душевная» [41]. Его сердце переполнено болью и скорбью от встречи с Леной, которой нравится другой одноклассник. Именно из-за обиды, он срывается на преданно любящую его Соню. Он видит, что девочка постоянно заботится о нем, поддерживает и успокаивает, но не знает мотивировки ее действий, опека Сони непонятна и неприятна ему, именно поэтому он характеризует ее таким словосочетанием. Эта характеристика становится импульсом для того, чтобы Соня призналась ему в своих чувствах.

Володя испытывает страстные чувства к своей любовнице Кате. Когда они встречаются у него в квартире, он говорит женщине о том, что «жутко соскучился» [30] по ней. Оксюморон помогает выразить то, каким желанием переполнен герой, но этот порыв не имеет ничего общего с любовью, у него физическое влечение к красивой молодой женщине, встреча с которой организована в тайне от жены. Словосочетание характеризует героя как пылкого и раскрепощенного, идущего на поводу у влечения, и вызывает осуждение и неприязнь у зрителей.

Электрон и Наталья, любовь которых вызывала скандал в 1967 г. часто используют оксюморонные сочетания в общении друг с другом. В первую очередь это связано со страстным чувством, которое они друг к другу испытывают. Их любовь яркая, раскрепощенная (для того времени), смелая, ведь уже после второго свидания Наталья остается на ночь у Электрона, что считалось недопустимо для советской женщины. Их любовь – чувственный порыв, Электрон делает возлюбленной страстные, в какой-то мере избыточные комплементы: ужасно красивая, невозможно нравишься. Наталья также страстно говорит ему после долгой разлуки из-за ссоры: Я ужасно, ужасно тебя люблю. Герои впадают из крайности в крайность, они совершают много нерациональных, необдуманных и импульсивных поступков, то ссорятся и расстаются, то вновь признаются

друг другу в чувствах. Само противоречие, сложность и доведенность до предела чувств порождает необходимость в использовании оксюморонов.

Анафора и синтаксический параллелизм

Единоначатия характерно только для одного фильма – «Вокзал для двоих». В первом случае оно выступает в качестве усилителя обостряющихся между героями чувств: с одной стороны Вера и Платон ощущают сильный интерес друг к другу, с другой-понимают, что множество факторов будет препятствовать их отношениям, что у каждого своя личная жизнь и отношения, от этого у них возникает горечь и разочарование. Именно этими эмоциями наполнен диалог героев:

-А мне до вашей жены нет дела

-А мне до вашего проводника нет дела

-А мне до вас нет дела

-А мне до вас...впрочем, дело есть

-Тогда поехали [10].

Все предложения строятся по одной модели: усилительная частица А, обозначение себя как объекта действия и носителя состояний через личное местоимение «мне», указание на объект чувств и его партнера, обозначение отсутствия интереса к собеседнику и его жизни с помощью фразеологизма. Данная цепочка прерывается предложением, в котором отрицание сменяется утверждением, когда Платон признается в том, что Вера ему не безразлична, на этом речевая игра останавливается.

Для Веры характерно использование анафор и синтаксического параллелизма.

«А я приеду на суд и скажу, что это не ты сделал. А я дам показания, что ты сам мне об этом рассказал» [10], – говорит Вера, когда пытается переубедить Платона добровольно брать вину за преступление жены на себя. Мы видим, что единоначатие с частицы А и параллелизм для Веры становится защитной реакцией, когда она пытается в чем-то переубедить не столько Платона, сколько себя.

Многokратные отрицания. Использование многokратных отрицаний характерно для речи героев, которые объясняются друг другу в чувствах, чаще всего они выполняют усилительную функцию. Подобные конструкции важны для русского языка и с одной стороны свидетельствуют о важности отрицания для сознания нашего народа, а с другой – о дифференциации для русского человека категорий все/никто и пр. С помощью многokратных отрицаний герои увеличивают интенсивность отрицательного значения высказывания.

«Мне таких слов никто никогда не говорил» [10]. (Вера подчеркивает уникальность Платона для нее, он стал первым мужчиной, который смог увидеть ее внутреннюю красоту).

«Я никогда не думала, что не могу» [8]. (Катя, которая не верила в любовь, считала себя сильной, признается Роману, с которым ей трудно расстаться на месяц).

«Говорю так, потому что никогда не видел тебя прежде» [41]. (Митя показывает Лене, что его отношение к ней изменилось во время пребывания в лагере, что у него пробудились новые чувства к однокласснице и он по новой взглянул на нее, как на возлюбленную девушку).

«В тебе нет никаких недостатков» [42]. (Оля испытывает слепую любовь-ностальгию к начальнику Юрию, с которым у нее когда-то был роман. Она идеализирует его образ).

«Никому из сотрудников вы бы не швырнули в физиономию букетом» [42]. (Новосильцев показывает Людмиле Прокофьевне, что он догадался в ее чувствах к нему, ведь обычно начальница ведет себя сдержанно и холодно с остальными подчиненными, а сейчас угрожает Новосильцеву и поднимает на него голос).

«Дороже вас у меня уже несколько дней никого нет» [42]. (Новосильцев открывает свои чувства начальнице, показывая ей то, как она важна для него).

«Ничего у нас с тобой не получится» [10]. (Платон горестно заявляет Вере, которая приехала к нему в тюрьму. Он любит эту женщину, но не хочет обременять ее отношениями с заключенным, поэтому пытается убедить ее больше не приезжать к нему).

«Ни про че думать не могу» [42]. (Василий говорит любимой жене, перед которой чувствует вину за то, что уехал жить к другой женщине. Он испытывает муки совести из-за того, что предал семью).

«Я тебя больше никогда не увижу» [48]. (Дина плачет, стоя рядом с возлюбленным Гошей. Ее чувства к нему невзаимны, но до последнего звонка она могла видеть его каждый день в школе и в гостях у одноклассников. Она боится разлуки с возлюбленным).

«У нас с тобой никогда ничего не получится» [50]. (Рита отвергает любовь Генки и приводит ряд аргументов, считая Генку недостаточно рослым для 9 класса. Ей нравится то, что он в нее влюблен, потому что он пишет ей стихи, уделяет внимание, его любовь тешит Ритино самолюбие).

«Ничего не понимаю, никогда у меня так не было» [31]. (Электрон удивлен чувствам, которые у него появились к Наташе. У него всегда было много женщин, которые любили его, но он сам никогда прежде не испытывал этого чувства. Любовь, возникшая к стюардессе, вызывает у него недоумение и озадаченность).

Выводы по третьей главе

1. Во всех фильмах присутствует установка на воссоздание бытовой ситуации, частной истории, для которой характерен разговорный стиль .

2. Наиболее продуктивными морфологическими средствами создания РЖ «ОВЛ» становятся усилительные частицы, которые передают речи большую эмоциональность и выразительность; наречия, среди которых важны отрицательные местоименные («никогда»), а также времени («всегда»), а также наречие образа действия «очень», они

отражают степень интенсивности чувств, подчеркивают уникальность возлюбленного. Так как жанр «ОВЛ» имеет личностный характер, личные местоимения также активно участвуют в создании ситуации объяснения в чувствах.

3. Продуктивным способом объяснения в любви становится развернутая метафора, это связано с неумением советского человека точно объяснить свои чувства, а также влиянием на советских людей народного сознания, склонного к параллелизмам, поэтизации и метафоризации быта.

4. Обращение к эпитетам в первую очередь также связано с мужским началом, которое хочет подчеркнуть красоту внутреннего мира своей возлюбленной.

5. Присутствует тенденция к использованию многократных отрицаний, оксюморонных сочетаний, сравнительных оборотов, фразеологизмов.

6. Вопросительные предложения используются героями в первую очередь для того, чтобы подтвердить взаимность чувства любви, создать ситуацию объяснения в чувствах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Теория речевых жанров, в том числе изучение речевого жанра «Объяснения в любви» является перспективным направлением современной лингвистики. В данной работе мы осветили зарождение жанроведения, его развитие, рассмотрели основные классификации и критерии их выделения. При анализе конкретных примеров учитывались новые открытия современной коммуникативной лингвистики, которая требует учета особенностей членов коммуникации, их роли, характер общения, прямой и косвенный характер донесения информации, событийность, языковые особенности и ситуативное будущее/прошлое.

На примере 12 советских фильмов, которые относятся к эволюционному промежутку «оттепель-перестройка» мы можем охарактеризовать представление о любви советским героем того времени. В фильмах отражаются следующие особенности менталитета, характерные для кинематографа только данного конкретного государства:

Любовь показана не как пассивное чувство или абстрактная категория, она воплощается через желание действовать во имя объекта чувств, приносить ему какую-то пользу. В первую очередь любовь связана с желанием заботиться, а также готовностью на лишения ради возлюбленного.

Для героев мужского пола не характерно прямое объяснение в любви и выставление своих чувств напоказ. Из-за неумения говорить прямо, чувства неловкости перед женщиной, а также влияния поэтического народного сознания, они часто используют метафоры при объяснениях в чувствах. Многие герои мужского пола именно поэтически, а не физически проявляют свои чувства.

В любви многих героев присутствует тенденция к максимализму, они готовы на все, ради возлюбленного, любовь становится синонимом жизни, ее смыслом, утрата же-катастрофой, трагедией, потерей этого смысла.

Идеалом любящей женщины становится та, которая готова принять мужчину таким, какой он есть, не пытаясь изменить его, которая готова простить возлюбленному ошибки ради общего счастья, а также готова на преодоление трудностей и помощь возлюбленному в сложной ситуации.

Герои, которые не являются супругами, достигли совершеннолетнего возраста и имеют стабильное социальное положение, имеют серьезные планы на отношения, они говорят о браке и создании семьи, как о единственном варианте развития событий.

Эгоистичная любовь, направленная на достижение собственных интересов, слепые чувства показаны как отрицательные и вызывают осуждение.

Восхищение внутренним миром женщины становится важнее физической близости. Мужчина чаще женщины употребляет эпитеты при характеристике возлюбленной, он подчеркивает в первую очередь ее таланты, уникальность, а не внешность.

Также мы выделили ряд языковых средств, которые наиболее продуктивны при создании данного жанра:

Наиболее частотной (99%) формой организации речи является именно диалог между субъектом и объектом чувств, который чаще всего происходит в интимной обстановке, без посторонних наблюдателей.

Природа данного жанра требует эмоциональности, которая создается при помощи морфологических средств, такие как:

частицы, которые усиливают трепет, отражают глубину чувств, выделяют объект чувств из числа других.

наречия, с помощью которых передана склонность влюбленных к крайностям, а также желанию показать степень интенсивности своих чувств.

личные местоимения 1/2 лица и притяжательные местоимения, соотношение личных местоимений 1 и 2 лица единственного числа, использование в речи притяжательных местоимений, отражает взаимность

или невзаимность чувств героев, эгоистичность или самоотдачу, сплоченности или разъединенность, наличие чувства собственности.

Мы ранее говорили, что отсутствие сексуальных сцен на экранах способствовало развитию вербального языка любви в советском кинематографе.

Мужчины, для того чтобы передать свое отношение к женщине, объяснить в любви, используют образные определения, сравнения, а также метафоры. Для женщин не характерно использование тропов во время признания, они более непосредственно, прямо говорят о своих чувствах. Именно мужчина обладает поэтическим и метафорическим мышлением.

Оксюморонные сочетания используются для того, чтобы передать в первую очередь страстные чувства, свойственные далеко не всем героям.

Многократные отрицания становятся усилителем эмоционального переживания героя в момент, когда он передает информацию о своей любви другому. Чаще всего с помощью них передается уникальность, необычность чувства, возникшего к адресату.

Фразеологизмы выполняют различные функции, среди которых: желание в емкой форме передать свои переживания и страхи, связанные с будущим, раскаяться в неверном поступке, подчеркнуть уникальность возлюбленной и т.д.

Все языковые средства служат раскрытию образов героев и созданию особой эстетики разговорного стиля конкретных героев.

ТРЖ обладает огромным потенциалом для изучения, возможным вектором развития темы, освященной в нашей работе, может стать сопоставительный и культурно-коммуникативный подход, РЖ «Объяснения в любви» разных культур, сопоставление с русским или западным кинематографом для выявления общекультурных ценностей и различий языковых культур мира, анализ других РЖ на материале

кинематографа или анализ РЖ «Объяснения в любви» на материале художественных текстов.

Жанровое своеобразие объясняется национально-специфическим и культурно-историческим мировосприятием, отвечает заданным нормам (в т.ч. коммуникативным) и ценностям. Т.о. описание одного универсального жанра становится не самоцелью, а подтверждением общей специфики национального характера, синхронный культурный срез.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Азнаурова, Э. С. Очерки по стилистике слова / Э. С. Азнаурова. – Ташкент : Фан, 1973. – 401 с.
2. Анисимова Т. В. Типология жанров деловой речи : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Анисимова Татьяна Валентиновна ; КубГУ. – Краснодар, 2000. – 45 с.
3. Арнольд И. В. Интертекстуальность поэтика чужого слова / И. В. Арнольд // Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : сб. статей. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – С. 350–363.
4. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – Москва : Искусство, 1986. – С. 237–258.
5. Безменова Н. А. Некоторые проблемы теории речевых актов / Н. А. Безменова, В. И. Герасимов // Языковая деятельность в аспекте лингвистической прагматики. – Москва : ИНИОН, 1984. – С. 172–197.
6. Борисова И. Н. Русский разговорный диалог: структура и динамика. / И. Н. Борисова. – Екатеринбург : Изд-во Ур. ун-та, 2001. – 405 с. – ISBN 5-7525-0851-7.
7. Вайль П. 60-е: Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – Москва: НЛО, 1998. – 368 с. – ISBN: 5-86793-052-1.
8. Вам и не снилось : художественный фильм по мотивам повести Г. Щербаковой «Вам и не снилось» : видеофильм / реж. И. Фрэн. 01:26:14 (время воспроизведения). – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45660/> (дата обращения: 10.03.2025). Доступно на: kinopoisk.ru : онлайн-сервис.
9. В моей смерти прошу винить Клаву К : видеофильм / реж. Н. Лебедев, Э. Ясан. 1:11:29 (время воспроизведения). – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45606/> (дата обращения: 10.03.2025). Доступно на: kinopoisk.ru : онлайн-сервис.

10. Вокзал для двоих : видеофильм / реж. Э. Рязанов. 2:12:39 (время воспроизведения). – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45822/> (дата обращения: 10.03.2025). Доступно на: kinopoisk.ru : онлайн-сервис.
11. Гольдин В. Е. Имена речевых событий, поступков и жанры русской речи / В. Е. Гольдин // Жанры речи. – 1997. – № 1. – С. 23–24.
12. Гольдин В. Е. Проблемы жанроведения / В. Е. Гольдин // Жанры речи– 1999. – № 2. – С. 4–6.
13. Дашкова Т. Страх близости. «Эротические сцены» в советском кино 1930—1960-х годов / Т. Дашкова // Новое литературное обозрение. – 2020. – № 162. – URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/162_nlo_2_2020/article/22086/ (дата обращения: 10.03.2025).
14. Дементьев В. В. Теория речевых жанров / В. В. Дементьев. – Москва : Знак, 2010. – 600 с. – ISBN 978-5-9551-0409-6.
15. Доживем до понедельника : видеофильм / реж. С. Ростоцкий. 1:40:14 (время воспроизведения). – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/44299/> (дата обращения: 10.03.2025). Доступно на: kinopoisk.ru : онлайн-сервис.
16. Еще раз про любовь : видеофильм / реж. Г. Натансон. 1:31:02 (время воспроизведения). – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/42443/> (дата обращения: 10.03.2025). Доступно на: kinopoisk.ru : онлайн-сервис.
17. Земская Е. А. Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения : учебн. пособие / Е. А. Земская. – Москва : Флинта : Наука, 2004. – 239 с. – ISBN 5-89349-635-3.
18. Земская, Е. А. Особенности мужской и женской речи / Е. А. Земская, М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова // Русский язык в его функционировании. Коммуникативно-прагматический аспект. – Москва : ФГУП «Издательство “Наука”», 1993. – С. 90–36.
19. Иванова В. А. Тайны родного языка / В. А. Иванова, Г. А. Попов, З. А. Потиха. – Волгоград : Н. – Ниж.-Волж. кн. изд-во, 1969. – 308 с.

20. Кант И. Сочинения. В 6 т. Т. 4. Ч. 1. Основы метафизики нравственности / И. Кант. – Москва : Мысль, 1965. – 544 с.

21. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477с. – ISBN 5–88234–552–2.

22. Карасик, В. И. Постулаты коммуникативной лингвистики / В. И. Карасик, Г. Г. Слышкин // Языковые ключи. – Волгоград : Парадигма, 2007. – С. 333–338.

23. Кузнецова О. Н. Признание в любви: нестереотипность стереотипа / О Н. Кузнецова // Семантика языковых единиц: Доклады V Международной конференции. Т. 2. – Москва : Моск. гос. открытый пед. ун-т, 1996. – С. 170–172.

24. Лучшие советские мелодрамы // Кино Mail : [сайт]. – 2024. – URL: https://kino.mail.ru/cinema/selection/602_valentinka_iz_ssr_30_sovetskih_melodram/ (дата обращения: 19.03.2025).

25. Лучшие советские мелодрамы // Кинопортал Film.ru : [сайт]. – 2025. – URL: <https://www.film.ru/compilation/luchshie-sovetskie-melodramy> (дата обращения: 19.03.2025).

26. Любовь и голуби : видеофильм / реж. В. Меньшов. 1:44:40 (время воспроизведения). – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45146/> (дата обращения: 10.03.2025). Доступно на: kinopoisk.ru : онлайн-сервис.

27. Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития (Краткий очерк истории художественного кино) : учеб. пособие / Е. Я. Марголит.– Москва : ВЗНУИ, 1988. – 98 с.

28. Мариевская Н. Е. Художественное время фильма и эмоциональный строй кинематографического произведения / Н. Е. Мариевская // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2014. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-vremya-filma-i-emotsionalnyy-stroy-kinematograficheskogo-proizvedeniya> (дата обращения: 19.04.2025).

29. Матис М. В. Влияние советского кинематографа второй половины XX века на мироотношение современного россиянина / М. В. Матис. – Красноярск : СФУ, 2020. – URL: <https://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/135769> (дата обращения: 19.04.2025).

30. Москва слезам не верит : видеофильм / реж. В. Меньшов. 2:28:17 (время воспроизведения). – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/46708/> (дата обращения: 10.03.2025). Доступно на: kinopoisk.ru : онлайн-сервис.

31. О любви : видеофильм / реж. М. Богин. 1:12:41 (время воспроизведения). – URL: https://wink.ru/movies/o-lyubvi-year-1970?utm_source=yandex&utm_medium=koldunschick&utm_content=o-lyubvi-year-1970 (дата обращения: 10.03.2025). Доступно на: wink.ru : онлайн-сервис.

32. Осокина Е. А. Особенности выражения чувства любви (на примере советского кинематографа) / Е. А. Осокина // Метеор-Сити. – 2016. – №6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-vyrazheniya-chuvstva-lyubvi-na-primere-sovetskogo-kinematografa> (дата обращения: 19.03.2025).

33. Ползунова М. В. «Объяснение в любви» как сложный речевой жанр: лексика, грамматика, прагматика : автореф. дис. ... канд. фил. наук : 10.02.19 / Ползунова Марина Владимировна ; науч. рук. Л. Г. Бабенко ; УрГУ. – Екатеринбург, 2008. – 24 с.

34. Правдина М. Советское кино как объект современной культурной рецепции и зрительской привязанности / М. Правдина // Вестник общественного мнения. Данные. Анализ. Дискуссии. – 2009. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskoe-kino-kak-obekt-sovremennoy-kulturnoy-retseptsii-i-zritelskoj-privyazannosti> (дата обращения: 19.05.2025).

35. Салимовский В. А. Жанры речи как функционально-стилистический феномен / В. А. Салимовский // Культурно-речевая ситуация в современной России: вопросы теории и образовательных

технологий: тез. докл. Всерос. науч.-метод. конф. – Екатеринбург, 2000. – С. 151–167.

36. Селезнев М. «Москва слезам не верит» и не только: 10 популярных советских мелодрам / М. Селезнев // Окко о кино : [сайт]. – 2023. – URL: <https://blog.okko.tv/selections/moskva-slezam-ne-verit-i-ne-tolko-10-populyarnykh-sovetskikh-melodram> (дата обращения: 19.03.2025).

37. Семерчук В. “Смена вех” на исходе оттепели / В. Семерчук // Кинематограф оттепели. – 2011. – URL: <https://proza.ru/2011/11/09/878> (дата обращения: 18.03.2025).

38. Серль Дж. Р. Косвенные речевые акты / Дж. Р. Серль // Новое в зарубежной лингвистике. – 1986. – № 17. – URL: https://classes.ru/grammar/159.new-in-linguistics-17/source/worddocuments/_5.htm (дата обращения: 18.03.2025).

39. С любимыми не расставайтесь : видеофильм / реж. П. Аренов. 1:12:35 (время воспроизведения). – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43869/> (дата обращения: 10.03.2025).
Доступно на: kinopoisk.ru : онлайн-сервис.

40. Стендаль. О любви / Стендаль // Собрание сочинений. В 15 т. Т. 4. – Москва : Правда, 1959. – С. 363-386.

41. Сто дней после детства : видеофильм / режиссер: Э. Рязанов. 2:36:40 (время воспроизведения). – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43998/> (дата обращения: 10.03.2025).
Доступно на: kinopoisk.ru : онлайн-сервис.

42. Служебный роман : видеофильм / режиссер: С. Соловьев. 1:26:15 (время воспроизведения). – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43998/> (дата обращения: 10.03.2025).
Доступно на: kinopoisk.ru : онлайн-сервис.

43. Портал о кино vvord.ru : сайт. – Москва, 2010. – URL: <https://vvord.ru/contacts.html> (дата обращения: 10.03.2025).

44. Усманова А. Повторение и различие, или Еще раз про любовь в советском и постсоветском кинематографе / А. Усманова // Новое

литературное обозрение. – 2004. – №69. – URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/povtorenie-i-razlichie-ili-eshche-raz-pro-lyubov-v-sovetskom-i-postsovetskom-kinematografe> (дата обращения: 18.03.2025).

45. Федосюк М. Ю. Анализ имен и глаголов речи и исследование речевых жанров / М. Ю. Федосюк // Проблемы речевого воздействия: Северо-Кавказские чтения (Лиманчик-96). Материалы всероссийской научной конференции. – № 1. – Ростов-на-Дону : [б. и.], 1996. – С. 44–66.

46. Философия любви. Ч. 1 / сост. А. А. Ивин. – Москва : Политиздат, 1990. – 510 с. – ISBN 5-250-01393-7.

47. Шарифуллин Б. Я. Речезанровое пространство города и тексты городской среды / Б. Я. Шарифуллин // Язык современного города: тезисы докладов международной конференции (8-е Шмелевские чтения) / ред. М. В. Китайгородская, Л. П. Крысин. – Москва : Ин-т русского яз. им. В. В. Виноградова, 2008. – С. 7-13.

48. Школьный вальс : видеофильм / режиссер: П. Любимов. 1:30:29 (время воспроизведения). – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43757/> (дата обращения: 10.03.2025). Доступно на: kinopoisk.ru : онлайн-сервис.

49. Шмелева Т. В. Модель речевого жанра / Т. В. Шмелева // Жанры речи / ред. В. Е. Гольдин. – Саратов : Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 1997. – С. 88–98.

50. Lakoff G. Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago : University of Chicago Press, 1980. – 242 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

«Вам и не снилось»

Михаил: «Я вот не строю мосты, потому что не знаю, как. Как же ты можешь учить любви, когда сама бежишь от нее, как... заяц от погони?» (Татьяне Николаевне) (он лежа на диване и куря, она с расстроенным видом после спектакля)

Михаил: «Тогда я женюсь» (на другой)

Михаил: «Если ты скажешь, что без меня не можешь, я приеду сейчас же и навсегда. Ну скажи, что я дурак, что я сделал глупость, что ты примешь меня любого». (Миша звонит с вокзала)

Рома: «Правда, не приснилась же ты мне» (около школьного окна мимоходом, когда все стояли у окна)

Катя: «Ты за мной ходишь. Почему?»

Рома: «Ты маленькая, вдруг обидят». (кладя руку на колено)

Катя: «Дам сдачи (бойко). А когда ты обратил на меня внимание?»

Рома: «Когда мы молились фонарному столбу. Все на коленях в шутку, а ты – по-настоящему».

Катя: «Ну да? Я тоже в шутку (довольно). Ну а потом?» (надевая очки)

Рома: «Ну а потом ты с умным видом говорила всякие глупости. Рассуждала о родных букашках, хвасталась развитой эрудицией. Даже в монгольское иго залезла. Умничала» (поворачиваясь к ней, она смущенно смеется и снимает очки). И поэтому я решил назвать тебя монголкой.

Зашли в кафе погреться, выключают на минуту свет (под музыку)

Катя: «Знаешь, я вдруг представила себе: война. И это наши последние с тобой крохи».

Рома: «Тогда я не ем. Крохи – детям».

Катя: «Ты думаешь я маленькая, трусиха? Ну подожди, не смейся (задумчиво, он, улыбаясь обнимает ее). Мне иногда кажется, я могу вынести все, даже умереть, если нужно».

Рома: «Тебе не нужно. Для такого случая есть я. Я ж мужик все-таки»
(Катя берет ее руками за щеки)

Рома: «Ты чего?»

Катя: «Ты пошутил, а я подумала: ведь это на самом деле можешь **БЫТЬ ТЫ**».

Рома: «Кофе хочешь?» (нервно проглатывает)

Рома: «Между прочем, на кухне кто-то целуется».

Катя: «Не смотри».

Рома: «И не думал. Я буду смотреть на тебя». (поворачивает Катю к себе). «Буду предупреждать тебя, красный свет или зеленый, и ты не попадешь под машину (надевает на нее капюшон). Только (союз) тут одно условие: я всегда должен быть рядом. Понимаешь? Всегда».

Роман уезжает на трудовой месяц

Рома: «Кать, ну не надо. Чего ты? Подумаешь, месяц. Раз, два, три, и тридцать». (надо убегать)

Катя: «Ромочка, я не могу. Я никогда не думала, что не могу».

Катя: «Рома, давай больше никогда не расставаться. Ромка, дурачок, нас же нарочно хотят разделить. Как ты этого не понимаешь?» (лежит головой у него на коленях)

Рома: «Но тогда ведь это глупо. Нас ведь разделить нельзя».

Рома: «Я иду и думаю о тебе. Она мне не мешает (Алена)».

Катя: «Теперь, может, выживешь».

Рома: «Не выживу (обнимает и целует Катю). Вот так на всю жизнь».

Рома: «Мы с Катей любим друг друга. Я хочу, чтоб вы с отцом об этом знали. Скорее всего, мама, я однолюб».

Перед отъездом к бабушке, Катя плачет:

Рома: «Ты все-таки потихонечку учишь, Кать, учишь».

Катя: «А зачем, Ром, зачем?»

Рома: «Ну хоть ради меня».

Катя: «Да ради тебя я живу, а ты говоришь учишь. Рома. Давай умрем вместе».

Рома: «Согласен. Только через сто лет».

Катя: «Вот если бы я все время, как сейчас, могла слышать твой голос».

Рома: «Так это же элементарно. Хочешь, я наговорю тебе целую пленку».

Катя: «Наговори. Неважно что, хоть таблицу умножения»

Рома: «Катюшка слушай мою таблицу умножения. Трижды три будет девять, трижды шесть – восемнадцать. И это потрясающе, потому что после 18 мы с тобой поженимся. И это мое последнее слово, как дважды два – четыре. Не вздумай остаться на второй год, а то придется брать тебя замуж без среднего образования. Я люблю тебя, моя монголка, моя слепуха. Я тебя целую, кроха моя. Как хорошо, что ты маленькая. Как жаль, что ты маленькая. Не переживай, я скоро вернусь. Твой Роман».

«Сто дней после детства»

Митя: «Лена. Я хотел бы тебе сказать о многом, о чем все время молчал. А лето уже кончается, и времени остается совсем мало, и молчать дальше нельзя. Ты и сама видишь, наверное, как увядает трава и желтые листья попадают на деревьях, потому что все на свете кончается.

Я хотел бы тебе сказать обо всем именно здесь, пока лето не кончилось и в старом парке все еще шелестят деревья. В их шорохе мне всегда слышится твой голос, и во всем, что окружает нас, я вижу только (исключения) тебя одну.

Лена, я очень прошу тебя прийти к пруду, на купальню, туда, где я впервые увидел тебя. Говорю так, потому что никогда не видел тебя прежде, не знал, хотя мы и учились в одном классе. Я жду тебя там сегодня ночью, а если ты не придешь сегодня, то знай, что я буду ждать тебя каждую ночь, сколько бы их там ни осталось. Вот и все. Твой знакомый, Дмитрий М».

Митя: «Я хочу тебе сказать, Лена».

Лена: «Не надо, Митя (поворачивает на нее голову). Пожалуйста, не надо».

Митя: «Почему?» (в недоумении)

Лена: «Я прошу тебя. Пожалуйста, не надо. Так лучше будет».
(опущены глаза)

Митя: «Если я не скажу тебе этого, Лена, я не смогу жить дальше».

Лена: «Господи, как же ты измучил меня, Митя».

Митя: «Я? (смотрит на нее) Почему?»

Лена: «Вот измучил. Ну посуди ты сам... Что я могу поделать? Я давно, я очень давно уже все вижу. Я разве виновата, что Глеб есть? Что он мне нравится? (она вытирает слезы) Ну посуди ты сам, ну что я могу сделать. Что ты молчишь? (она вздыхает) Ты хороший, добрый, я знаю. И что?»

Митя: «Ты прости меня, Лена».

Лена: «Мне? Простить тебя? За что же, Митенька?»

Митя: «Ты прости меня, и, пожалуйста, уходи». (у обоих опущены головы)

Соня: «Митя. Я везде искала тебя, Митя».

Зачем?

Соня: «Что с тобой, Митя?»

Митя: «Со мной ничего. (злится) А вот что с тобой, Загремухина? (кричит) Что ты от меня хочешь? Ты что, Загремухина, мне мать, тетка? Что ты меня опекаешь? Может, ты жутко душевная? Может, меня пожалеть хочешь? Может, ты вообще записку читала?»

Соня: «Что ты плетешь, Лопухин. Как же тебе не стыдно. Не смей орать на меня, Лопухин. Потому что ты дурак, Лопухин (стучит себе по голове). Потому что я люблю тебя больше всех на свете».

Митя: «Как?»

Соня: «А вот так! А ты? «Загремухина, ты жутко душевная». Эх ты, недотепа! (хватает себя руками за лицо и отворачивается и плачет). Ой, мамочки. Что же это я говорю?! Что же это я говорю?!»

Митя: «Я не знал, Сонь. Я не знал, слышишь? Я правда не знал» (подходит и утешает ее).

Митя:

Тебя любить – за то ль, что целый ад
Мне в грудь ты бросила? о нет, я рад, я рад
Твоим страданьям; боже, боже!
И ты, ты смеешь требовать любви!
А мало я любил тебя, скажи?
А этой нежности ты знала ль цену?
А много ли хотел я от любви твоей?
Улыбку нежную, приветный взгляд очей-
И что ж нашел – коварство и измену.
Возможно ли! меня продать!
Меня за поцелуй глупца..., меня, который
По слову первому был душу рад отдать,
Мне изменить? мне? и так скоро!..

«Служебный роман»

Оля: «Дорогой Юра! Долго я не решалась написать. Женщины, когда им под сорок, часто делают глупости. При встрече с тобой я поняла, что все эти годы любила, наверное, только тебя».

(Оля подкарауливает его перед кабинетом на работе)

Оля: «Доброе утро, Юра».

Юра: «Оленька, я очень тронут... Но постарайся понять. Так уж сложилась жизнь. (пожимает плечами) Я тебе признателен и ценю твое отношение, но прошу тебя, не мучь ни меня, ни себя. Ты же умница».

Оля: «Когда женщине говорят, что она умница, это означает, что она круглая дура?» (немного вопросительно)

Юра: «Ну уж это чересчур. Я этого не сказал».

Оля: «Какой же ты стал вежливый, Юра».

Юра: «Я никогда не знал, что это недостаток».

Оля: «В тебе нет никаких недостатков. Ты состоишь только из одних достоинств».

Юра: «Хм».

Оля: «Эту тему я разовью в своем следующем письме».

Людмила Прокофьевна приглашает Новосильцева в свой кабинет

Людмила Прокофьевна: «Так кто бы это мог сделать? Как вы полагаете?»

Анатолий Ефремович: «Вы так на меня смотрите. Вы подозреваете, что я приволок вам этот веник?»

Людмила Прокофьевна: «Почему вы так говорите? Это не веник. Это прекрасный букет. И я подозреваю, что именно вы принесли его. Только у вас почему-то не хватает мужества признаться в этом».

Анатолий Ефремович: «Что я белены объелся?»

Людмила Прокофьевна: «Заберите ваш веник обратно (швыряет букет)

Анатолий Ефремович: «Никому из сотрудников вы бы не швырнули в физиономию букетом. Неужели вы ко мне равнодушны?»

Людмила Прокофьевна: «Еще одно слово – и я запущу в вас графином».

Анатолий Ефремович: «Если еще и графином...то вы действительно меня ... того ... этого...»

Людмила Прокофьевна: «Уходите».

Людмила Прокофьевна: «Мало того, что вы враль, трус и нахал, вы еще и драчун».

Анатолий Ефремович: «Да. Я крепкий орешек».

Людмила Прокофьевна: «Боюсь, мне придется заняться вашим перевоспитанием».

Анатолий Ефремович: «Я вас очень прошу, займитесь».

Анатолий Ефремович: «Вы красавица, Людмила Прокофьевна. У меня к вам предложение. Я только не знаю, как вы к этому отнесетесь. Я вспотел весь. Водички можно у вас попросить?»

Людмила Прокофьевна: «Продолжайте, я вас умоляю».

Анатолий Ефремович: «Уважаемая Людмила Прокофьевна. Нет. Дорогая Людмила Прокофьевна. Вот. У меня дети. У меня их двое: мальчик и еще мальчик. Два мальчика. Это обуза».

Людмила Прокофьевна: «Господи, как вы можете такое говорить о детях?»

Анатолий Ефремович: «Не перебивайте, пожалуйста, я и сам собьюсь. Вот. Вы замечательный руководитель, вы талантливый директор, вы эффектная женщина».

Людмила Прокофьевна: «Ну что вы».

Анатолий Ефремович: «Правда. Нет, не спорьте, это так и есть. Я рядовой сотрудник с обычной зарплатой и сомнительной внешностью. Я боюсь вас. Правда. Я не смогу украсить вашу жизнь. Да к тому же у меня дети, у меня их двое, мальчик и еще де... мальчик. Давайте выпьем за вас. Роняет на нее бокал вина».

Людмила Прокофьевна: «Анатолий Ефремович, я так взволнована вашим признанием. Ну какой же вы рядовой? Господи. Вы такой симпатичный, а я напротив (нервно смеется). Зачем я вам? Анатолий Ефремович, я вся в работе. Жизнь моя уже как-то устоялась, сложилась. Я старый холостяк, я привыкла командовать. Я очень вспыльчивая и могу испортить жизнь любому, даже очень симпатичному. Но дело даже не в этом, а в том, что я вам не верю».

Анатолий Ефремович: «Почему? Дороже вас у меня уже несколько дней никого нет».

Людмила Прокофьевна: «Вы мне тоже стали очень дороги, и я думаю о вас даже чаще, чем это позволительно. Но это не имеет значения».

Анатолий Ефремович: «Нет, имеет».

Людмила Прокофьевна: «У меня в жизни уже была одна печальная история. Ходил ко мне один человек, долго ходил. А потом женился на моей подруге».

Анатолий Ефремович: «Вы мне отказываете?»

Людмила Прокофьевна: «Нет. Да».

Анатолий Ефремович: «Вы согласны?»

Людмила Прокофьевна: «Ой, я сама не знаю».

Анатолий Ефремович: «Конечно, я не имел права ухаживать за вами ради карьеры. Но я же не знал, что полюблю вас. Знаете, как я тогда был далек от этого».

Людмила Прокофьевна: «Ай-яй-яй вы страшный человек, Новосельцев».

Анатолий Ефремович: «У меня есть смягчающие обстоятельства. Я люблю вас, люблю».

Людмила Прокофьевна: «Я вам не верю».

Анатолий Ефремович: «Тогда я отказываюсь от должности, она мне достается слишком дорого».

Людмила Прокофьевна: «Я тебя уничтожу, я тебя покалечу. Я тебя ненавижу, ненавижу. Ненавижу» (бьет его).

«Москва слезам не верит»

Володя: «Знаешь, я все время жену боюсь назвать твоим именем. Думаю о тебе каждую минуту (гладит Катю по коленке, он курит). Я жутко соскучился по тебе (пытается целовать ее, кладет голову ей на бедра)».

Гога: «Я тут полтора часа торчу».

-Зачем?

Гога: «Повидать захотелось. Тянет.»

Гога: «Работаем мы в разных местах, но жить, надеюсь, будем вместе».

Александра: «А вы что собираетесь на ней жениться?»

Гога: «Да».

Александра: «А вы давно знакомы?»

Гога: «44 часа и 22 минуты. Но надо все хорошенько обдумать дней 5, выйти замуж через 2 дня – верх легкомыслия. Так что до среды есть время».

Катя: «Ты знаешь, меня иногда такой ужас охватывает. Я ведь у Тони могла остаться ночевать, или бы на другую электричку села».

Гога: «Я тоже сейчас об этом подумал. Слушай, а почему ты не выходила замуж?»

Катя: «Тебя ждала».

Гога: «Но у тебя же был кто-то».

Катя: «Был, но мне сейчас кажется, что это было не со мной».

Гога: «Слушай. А у тебя есть детские фотографии? Ты, наверно, на них смешная. А я во сне кричу».

Катя: «Ну и что, а я тебе скажу тихонечко тш, и ты перестанешь»

Гога: «А я еще иногда храплю, когда на спине лежу».

Катя: «А я тебя поверну на другой бок, и ты перестанешь»

Катя: «Как долго я тебя искала».

Гога: «8 дней».

Катя: «Как долго я тебя искала!»

«Вокзал для двоих»

Платон: «А у вас улыбка замечательная, честное слово».

Вера: «А мне до вашей жены нет дела».

Платон: «А мне до вашего проводника нет дела».

Вера: «А мне до вас нет дела».

Платон: «А мне до вас...впрочем, дело есть».

Вера: «Тогда поехали».

Платон: «У вас такое красивое платье».

Вера: «Ну что вы, у меня еще лучше есть». (смеется)

Платон: «Сам бог велел, чтобы я пригласил вас сегодня вечером в ресторан».

Платон: «Это судьба, сейчас я буду играть для вас».

Вера: «Что вы молчите? Будете потом вспоминать, как застряли на промежуточной станции. Подвернулась вам одна официанточка. Завязался

с ней не то чтобы. Смешно да. Была она не так чтоб уж очень, но ведь дело было проездом». (горестно, плача)

Платон: «Вера, вы себя просто не понимаете, а мне кажется, я знаю вас много лет и понимаю. В вас нет того, что я ненавижу, ненавижу. Вы настоящая, вы естественная, мне с вами легко (сам плачет и улыбается). Вот я такой какой я есть, мне не надо притворяться, мне ничего...Понимаете. Я впервые почувствовал себя свободным. Вы себе просто цены не знаете. Вы добрая, вы красивая, очаровательная, замечательна, да вы прекрасны».

Вера: «Вы знаете, мне таких слов никто никогда не говорил» (многократное отрицание).

Платон: «Вера, я вас очень прошу, пожалуйста, не уходите. Для меня это очень важно».

Вера: «А я приеду на суд и скажу, что это не ты сделал. А я дам показания, что ты сам мне об этом рассказал. А, собственно, мне то что? Ты же тут больше не появишься».

Платон: «Зря сюда приехала, ничего у нас с тобой не получится. Опять неравенство. Ты у нас кто? Официантка. А я шнырь. Что по-нашему уборщица».

Вера: «Уборщица? Как же я промахнулась. Ехала к пианисту, а приехала к уборщице.» (целует его).

Вера: «Я с тобой, я тебя не оставлю. Мой единственный, я так тебя люблю. Иди, пожалуйста, поскорее. Ты очень, ты замечательно идешь, замечательно, только очень медленно».

«В моей смерти прошу винить Клаву К»

Таня: «Не наблюдательный ты человек, Лавров. При всех твоих выдающихся способностях. Нас с Клавой объединяют общие интересы».

Лавров: «Это какие же?» (язвительно)

Таня: «Любовь к тебе».

Лавров: «Это я засек еще в 8 классе».

Клава: «Тебе хочется меня поцеловать?»

Лавров: «А что?»

Клава: «Мне интересно».

Лавров: «В общем да».

Клава: «Но у меня ангина и ты можешь заразиться».

Лавров: «Все равно. Клава».

Клава: «Что?».

(целует ее)

Клава: «Теперь ты заболеешь ангиной».

Лавров: «А давай еще раз, чтоб наверняка».

Лавров: «Я люблю тебя, Тань».

Таня: «Так не бывает» (мотает головой)

Лавров: «Бывает».

Таня: «Ты всю жизнь будешь любить Клаву»

Лавров: «Так не бывает».

Таня: «Бывает» (качает головой).

«Любовь и голуби»

Василий: «Возьмешь так, голубя то, запустишь ввысь под облака. Он такой махонький делается, как спичечная головка. А ее при себе держишь,

голубку то. А потом руку вытянешь, помаячишь. А он к ней камнем кидается. Вот это что такое а?»

Раиса: «Вероятно, инстинкт размножения».

Василий: «Любовь, вероятно».

Надя и Раиса

Раиса: «Я спрашиваю вас, любите ли вы этого человека».

Надежда: «Ой не знаю, какие-то вы слова непонятные говорите. Какая тут любовь, когда мне воздуха не хватает, дышать не могу, а в груди прям жгет, жгет (плачет). Как будто жар с печи скакнул».

Раиса: «Василий, ты мое счастье, ты моя судьба, ты моя любовь. Ну хочешь, я научусь печь пироги. Я все-все сама буду стирать, Василий. Ну скажи, скажи какой ты хочешь, чтобы я стала, я буду, Василий».

Василий: «Рай, ну че ты прям как в кино».

Василий: «Мне, Надюх, без тебя шибко тошно. Ну не нужны тебе эти голуби, я разгоню их, ешкин кот. Я ведь, как медведь из угла в угол хожу, ни про че думать не могу».

Надежда: «Натворил делов и сам весь избился. С магазина домой иду, вся трясуся. К воротам подойду, а там тебя нету. А мне чего тогда там делать».

Василий: «Я чем хочешь расплачусь, я жизнь свою отдам».

Надежда: «Беда показала, как я тебя люблю, как ты меня любишь».

«С любимыми не расставайтесь»

Ира: «Знаешь, я вдруг испугалась, что стала меньше тебя любить. А потом в 4 часа вдруг так тоскливо стало».

Катя: «Мить, ты приходи ко мне каждый день. Если не придешь, я буду думать, что ты в тюрьме».

Митя: «Кормят как? Ты как себя чувствуешь? Тебе спать больше надо».

Катя: «Ты иди, а то мне попадет. Ты береги себя, по улицам ходи осторожно, главное-не надо нервничать. Мить, я скучаю по тебе. Ты то по мне скучаешь? Я скучаю по тебе. Я скучаю по тебе, Митя. Я скучаю по тебе, Митя. Я скучаю по тебе. Я скучаю по тебе. Митя, я скучаю по тебе».

«Школьный вальс»

Дина: «Гоша. Если тебе когда-нибудь понадобится вдруг, ты мне скажи, я все для тебя сделаю».

Гоша: «Что ты для меня сделаешь?»

Дина: «Все».

Гоша: «Ну что все?»

Дина: «Ты даже не представляешь, что я могу для тебя сделать, абсолютно все. Гоша, завтра последний звонок. Потом экзамены, потом мы все разойдемся. Я тебя больше никогда не увижу, никогда. Я не могу так, Гошенька, я не могу так. Ну пожалуйста, мне так хочется что-нибудь сделать для тебя, я не знаю что. Ну скажи мне, Гоша. Ну хочешь я на колени перед тобой встану. Я уже стою, ну не трогай меня».

Гоша: «Знаешь, что, не ходи больше за мной»

Зося: «Гошка, как хорошо, что ты нашелся. Я все время боюсь, что мы с тобой поссоримся из-за ерунды. Люди любят друг друга, а потом перестают. От чего?»

Гоша: «А это от глупости, а мы с тобой люди умные».

Гоша: «А что же мне теперь делать? Уехать? Утопиться? Выпрыгнуть из окна?»

«Доживем до понедельника»

Генка (за дверью)

...От книги странствий я не ждал обмана,
Я верил, что в какой-нибудь главе
Он выступит навстречу из тумана
Твой берег в невесомой синеве...
Но есть ошибка в курсе корабля!
С недавних пор я это ясно вижу,
Стремительно вращается Земля,
А мы с тобой не делаемся ближе..

Генка: «А ты представь, что кроме нас никого нет».

Рита: «Ты только не надейся, что я растаю от твоих стихов».

Генка: «А я и не надеюсь, не такой уж и утопист. И вообще они не для того пишутся».

Рита: «Хватит врать то. Мое дело предупредить. У нас с тобой никогда ничего не получится. Понимаешь? Ты, Геночка, маленький, я такой в 7 классе была, какой ты сейчас».

Генка: «Хочешь правду?»

Рита: «Ну».

Генка: «Умом я знаю, что ты человек так себе. Не луч света в темном царстве. Я это знаю, но стараюсь не учитывать».

Рита: «Что-что?»

Генка: «Не поймешь ты, к сожалению, я это сам только вчера понял».

Рита: «Ну и что же ты понял позавчера?»

Генка: «Человеку необходимо состояние влюбленности всегда, всю дорогу, иначе - неинтересно жить. Ну а мне легче всего влюбиться в тебя на безрыбье».

Рита: «И тебе не важно, как я к тебе отношусь?»

Генка: «Нет, это не меняет дела. Была бы эта самая пружина внутри. Так что можешь считать, что я влюблен не в тебя, а, допустим, в Черевичкину».

Рита: «Ну вот и посвящай стихи Черевичкиной».

«Еще раз про любовь»

Наташа: «Он нас любит?»

Элла: «Да, он любит».

Наташа: «Вы обиделись? Вы очень обиделись. Вы обиделись?»

Элла: «Нет».

Лежа в кровати

Наташа: «Я люблю тебя. Я тебя люблю. Ты меня любишь?»

Элла: «Да» (курит и задумчиво смотрит мимо)

Наташа: «Я не могу объяснить. Я все понимаю. Но ничего не могу объяснить, как собака. Кошка. Собака. Я люблю тебя. Я тебя люблю. Ты меня любишь?»

Элла: «Да. Тебе попадет, что ты не вернулась?»

Наташа: «Разве сейчас об этом надо говорить? Я люблю тебя. Я тебя люблю (кивает) (плачет). Ты меня любишь?»

Элла: «Что ты плачешь?»

Элла: «Ты сегодня что-то ужасно красивая. Я в потрясающем настроении, я тебя сейчас поцелую».

Наташа: «Я не хочу, я не люблю, когда целуются на улице».

Элла: «Ты мне невозможно нравишься. К чему бы это?»

Наташа: «Я думаю-к дождю».

Элла: «Простите, что не подарил Вам цветы».

Элла: «Я не хочу к козе, я хочу задать тебе вопрос чисто из познавательных соображений. Почему мне все время хочется тебя поцеловать?»

Наташа: «К дождю».

«Нет, я определенно хочу тебя поцеловать. Вот ты меня может не хочешь поцеловать, а я серьезный человек».

Элла: «Ничего не понимаю, никогда у меня так не было» (проводя ее в такси)

Элла: «Посмотреть, как ты будешь взлетать?»

Элла: «У тебя необыкновенные волосы. Я каждый раз удивляюсь, какие у тебя волосы. Я напишу стихи о твоих волосах. Сентиментальные стихи о твоих волосах».

Элла: «Я люблю тебя. Я очень тебя люблю. Я люблю тебя. Я ходил к тебе домой. Я люблю тебя».

Наташа: «Я ужасно, ужасно тебя люблю. Ты мой, ты мой. Я даже не думала, что так может быть».

Элла: «Ее все стыдятся, ее прячут глубоко в боковой карман. И вынимают только по вечерам в одиночестве, чтобы посмотреть, как она истрепана за день. Наша нежность».

Элла: «Я был неправ, у тебя дивный смех».

Пилот Лев: «Слушай, Наташка, ну я люблю тебя, люблю».