

Санкт-Петербургский государственный университет

ЮЛДАШЕВА Тамара-Бону Дильмуратовна

Выпускная квалификационная работа

Звучащая женская речь на экране

(на материале фильмов Ю. Райзмана и Е. Габриловича)

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа «Русский язык и русская культура
в аспекте русского языка как иностранного»

Научный руководитель:
д. ф. н., доцент кафедры истории
русской литературы
Любовь Дмитриевна Бугаева

Рецензент:
д. ф. н., профессор кафедры
русского языка
Российского государственного педагогического
университета им. А. И. Герцена
Ирина Анатольевна Мартыанова

Санкт-Петербург

2021

Оглавление

Введение	3
ГЛАВА I. Речевое поведение в кинодиалоге: лингвистический подход ...	7
1.1.1. Определение кинотекста.....	7
1.2. Структура кинотекста.....	11
1.2. Звучащая речь в кино.....	16
1.3. Коммуникативные стратегии и тактики в лингвистике.....	18
1.4. Коммуникативные и контркоммуникативные стратегии в кино	22
1.5. Лингвистические гендерные исследования	26
1.5. Кинодиалог: к понятию определения.....	30
1.7. Речевое поведение: лингвистический анализ	33
Выводы.....	35
2. Женская речь и дискурс о любви в фильме «Странная женщина»	37
2.1. Комплексный анализ диалогов в кинокартине «Странная женщина»	39
2.2. Любовный дискурс	64
Выводы.....	67
Заключение.....	69
Список использованной литературы.....	70
Приложение.....	74

Введение

Лингвистическая наука все больше расширяет свои границы, оказываясь на стыке междисциплинарности. Креолизованный текст или же кинотекст является примером такого расширения/слияния. К лингвистическому исследованию все чаще привлекаются элементы кинотекста, через которые исследователи выходят на новый уровень анализа.

Термин кинотекст давно существует в научной парадигме. Многие исследователи определяют кинофильм через текст. Об этом писали Л. Д. Бугаева, Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова, Е. Е. Анисимова, Т. В. Милевская, А. И. Брыксин и другие.

Работа М. А. Ефремовой и Г. Г. Слышкина «Кинотекст» предлагает нам лингвокультурологический анализ кинофильма как особый вид текста, на примере популярного советского кинематографа. В этой же монографии авторы предпринимают попытку дать определение понятию кинотекст, опираясь на исследования следующих ученых: Ю. Г. Цивьян, Е. Б. Иванова, А. В. Федоров, Е. Е. Анисимова. На наш взгляд, определение, предложенное Анисимовой, наиболее полно и точно раскрывает понятие. Креолизованный текст это – «особый лингвовизуальный феномен, текст, в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата» (Анисимова, 1999: 92).

Авторы монографии, вслед за Ю. М. Лотманом, считают кино – «синтезом двух повествовательных тенденций: изобразительной (“движущаяся живопись”) и словесной. Слово представляет собой не факультативный, дополнительный признак киноповествования, а обязательный его элемент» (Слышкин, Ефремова, 2004: 14). Таким образом,

можно считать кинофильм равноправным материалом для лингвистического исследования.

Лингвистическую систему в кинотексте можно рассматривать исходя из двух составляющих: «письменной (титры и надписи, являющиеся частью мира вещи фильма – плакат, название улицы или города, вход и выход, письмо или записка и т.д.) и устной (звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и т.д.), которые выражены при помощи символических знаков – слов естественного языка» (Слышкин, Ефремова, 2004: 22). Для нашего исследования интерес представляет устная лингвистическая составляющая кинотекста. При использовании этой составляющей как материала исследования становится возможным составление речевого портрета персонажа, выделение речевых доминант, которые характеризуют героя.

Тема женского голоса набирает популярность в последнем столетии. XX век ознаменован появлением женщин в культурном пространстве, это поэтессы, писательницы, женщины-режиссеры и т.д. Тема женского голоса проявляется не только в речи, произнесенной женщиной, но и в общем женском взгляде на окружающий ее мир.

Для исследования выбраны фильмы творческого союза в лице кинорежиссера Ю. Райзмана¹ и сценариста Е. Габриловича. Общая работа этих деятелей киноискусства была очень плодотворна. Вместе ими были созданы пять кинокартин, из которых наиболее репрезентативными для анализа женского голоса на экране являются только фильм «Странная женщина» (1977).

Женский голос в фильмах «Машенька» и «Странная женщина» прочитывается уже в номинациях этих кинопроизведений. Оба фильма посвящены женщинам, однако существующим в разное время советского пространства. Оба фильма повествуют нам об одинаковых ситуациях, в которых оказываются героини – о ситуациях любви.

¹ Зоркая Н. Сгустки истории. Портрет реж. Ю. Райзмана // Искусство кино. №2. 2004.

Актуальность данной темы заключается в следующих аспектах: повышенное внимание к кинотексту, который является репрезентативным материалом для исследования, изучение женского голоса через акт коммуникации, обращение к речевому поведению и характеристике персонажа, учитывая особенность его поведения.

Объект исследования – кинодиалоги из фильма «Странная женщина» Ю. Райзмана.

Предметом исследования выпускной квалификационной работы является речевое поведение женщины в диалогах, посвященных теме любви.

Цель данного исследования состоит в выявлении и сопоставлении особенностей женского речевого поведения в диалогах о любви на материале кинотекста.

Для достижения цели необходимо выполнить ряд задач:

- рассмотреть и уточнить понятие кинотекста;
- выявить в кинотексте коммуникативные стратегии, определить их функциональность, проанализировать на материале исследования;
- дать определение женскому голосу, женскому взгляду;
- описать речевое поведение героев, определить речевые доминанты в партиях;
- сравнить мужское и женское речевое поведение;
- рассмотреть проявление женского голоса в диалогах, посвященных теме любви;
- определить особенность женского речевого поведения в любовном дискурсе.

Методы, применимые в исследовании:

- метод научного теоретического анализа;
- описательный метод;
- метод лингвистического анализа текста;
- метод функционально-семантического анализа;

Научная новизна заключается в том, что на данный момент в науке нет исследования по данной творческой паре – режиссер и сценарист, которые образуют «пласт» для советского кинематографа. А также материал исследования впервые будет использован для лингвистического и лингвокультурологического анализа.

Научная гипотеза исследования состоит в том, что женское речевое поведение в диалогах, посвященных теме любви, обладает отличительными особенностями на фоне мужского речевого поведения.

Положения, выносимые на защиту:

- Присутствие вербального компонента в кинотекста дает возможность исследования материала с лингвистической точки зрения.
- Гендер говорящего в кинотексте один из ключевых факторов выстраивания коммуникативного поведения.
- Мужское и женское речевое поведение в кинотексте отличается по ряду признаков: параметр взятия участником инициативы, интенсивность, содержательная и количественная активность, лексическое наполнение высказывания, применение коммуникативных стратегий и тактик.

ГЛАВА I. Речевое поведение в кинодиалоге: лингвистический подход

1.1.1. Определение кинотекста

Среди креолизованных текстов, структура которых состоит из двух разнородных частей: вербальной и невербальной знаковых систем, особое место стоит отдать кинотексту. Понятие *кинотекст* не является новым в науке, однако исследователи данного понятия пока не могут прийти к единому определению, рассматривая его с разных аспектов.

Впервые восприятие кино как системы знаков, как определенным образом оформленного «текста», было описано теоретиками-формалистами (В. Шкловским, Ю. Тыняновым и др.). Следующим шагом в развитии теории кинотекста стала теория монтажа С. Эйзенштейна. Характеристикой кинотекста, по его мнению, становится так называемый «монтажный порядок» или ритмико-поэтические правила (контрапункт, параллелизм доминирующего движения или образа и др.).

С. Эйзенштейн понимал монтаж не только как важнейшее специфическое выразительное средство, но и как комплекс композиционных принципов построения кинофильма. «Базовым алгоритмом является такое сопоставление двух элементов, при котором на основании их формальных свойств возникает "третий элемент", качественно превосходящий оба исходных. Этот алгоритм имеет вербальное свойство в плане поэтического языка и его базовой единицы - метафоры, и визуальное свойство принцип внутрикадрового и межкадрового монтажа. И именно из этих "третьих элементов", располагающихся в монтажных стыках видимого, складывается динамический, текстуальный смысл фильма» – пишет об этом М. Б. Ворошилова (Ворошилова 2007: 107).

Развивая структурно-семиотическую концепцию, – предложенную Эйзенштейном, П. П. Пазолини (итальянский писатель, режиссер театра и кино) предпринимает попытку системного описания кинофильма как знаковой системы. Его идея основывается на модели естественного языка, то есть в

основу была положено тождество экранного и вербального языков, так называемых «знаков препинания» в экранном языке. Пазолини предполагал, что язык кино (звуковой и зрительный) можно описать грамматически по аналогии с вербальным языком. В своей теории он считал кадр как «монему» – сложную значащую единицу, которая способна делиться на составляющие ее знаки – «кинеммы» (реальные проблемы, формы, события и действия реальности).

Ю.М. Лотман в работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» выдвигает кинотекст в область изучения лингвистики, считая его обычным текстом, который исследуется с точки зрения грамматики и синтаксиса. «Мы обнаруживаем своеобразную систему сходств и различий, позволяющую видеть в киноязыке разновидность языка как общественного явления» (Лотман 1998: 312).

Вместе с тем Ю. М. Лотман выделяет такие компоненты кинотекста, как «кадр» и «кинофраза». Кадр (с франц. *оправа*, *рамка*) – одно из основных понятий киноязыка, которому присущи, с точки зрения автора, различные определения: «минимальная единица монтажа», «основная единица композиции киноповествования», «единство внутрикадровых элементов», «единица кинозначения» (Лотман 1998: 309).

Таким образом, семиотический подход к кинотексту заключается в том, что кинофильм имеет свой язык, который можно разложить и описать, как и любой другой текст. Значащей единицей кинотекста является кадр, как «основной носитель значений киноязыка» (Лотман 1998: 309). Именно кадр приближает этот знаковый код к естественному языку, вносит в него перемещаемость или дискретность.

Итак, термин кинотекст хорошо известен в мировой научной литературе. Его исследованием занимались: Ю. М. Лотман (1992), Ю. Г. Цивьян (1984), Ю. Н. Усов (1993), А. В. Федоров (2000), Е. Б. Иванова (2000), Ю. Н. Тынянов (1977), У. Эко (1972).

Представители волгоградской научной школы в своей монографии «Кинотекст» рассматривают данное понятие как разновидность креолизованного текста. Классическим примером креолизованного текста является сказка А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц», где вербальный текст и авторские рисунки составляют единое неделимое целое.

Креолизованный текст - «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и / или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» (Слышкин, Ефремова 2004: 32).

Итак, кинематографический текст – это текст креолизованный, т.е. состоящий из двух разнородных частей. Вербальная часть отвечает за взаимодействие со зрителем с помощью речи и языка. Невербальная же часть принадлежит другим знаковым системам. Вербальная часть кинотекста, наряду с невербальной, способна влиять на инстинкты человека и вызывать у него те или иные бессознательные реакции, основанные на первично возникающих эмоциях.

Авторы монографии Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова также считают, что важными свойствами текста являются креолизованность (текст содержит или может содержать элементы других семиотических систем) и прецедентность (наличие в тексте элементов предшествующих текстов). Тексту еще необходимо такое свойство, как скважность (связанность по смыслу двух или нескольких смежных предложений текста).

Авторами используются основные категории художественного текста (членимость, связность, проспекция и ретроспекция, антропоцентричность), они приходят к выводу, что текстовые категории распространяются в том числе и на кинотекст. Художественный текст (кинотекст) — это система правил, отличных от общих правил обиходного языка даже при совпадении

лексикона, грамматики и фонетики. Другими словами, художественный текст отличается от текста уклоном на эстетический аспект в противовес экспрессивному и коммуникативному.

Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова не были первыми в использовании термина креолизованный текст. Ранее он был использован учеными Ю. А. Сорокиным и Т. Ф. Тарасовым, которые определили его как «текст, фактура которого состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой / речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» (Сорокин 1990: 180).

Однако наиболее полное определение креолизованного текста принадлежит Е. Е. Анисимовой, которая предложила назвать его «особым лингвовизуальным феноменом, текстом, в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата» (Анисимова 1992: 73). Учитывая данное определение, звучащая речь не является компонентом исследования, соответственно, оно не полностью отвечает изучаемому материалу. Таким образом, понятие креолизованного текста не способно отразить особенности всех составляющих кинофильма как художественного произведения.

В научной парадигме возникает еще одно понятие, определяющее кинотекст – поликодовый текст. Т. Г. Орлова рассматривает поликодовый текст как определенную разновидность текста, «в котором сообщение закодировано семиотически разнородными средствами – вербальными и иконическими компонентами, объединение которых представляет собой определённую структуру, характеризующуюся проявлением взаимозависимости составляющих как в содержательном, так и в формальном аспектах» (Орлова 1995: 10).

О многозначности и комплексном характере кинотекста говорит Л. Д. Бугаева в статье «Кинотекст: прояснение значения». Автор считает, что о кинотексте можно говорить «как о сочетании вербального и визуального, как

о проявлении в кинотексте вербального текста, как о разных видах интертекстуальности в кинематографе, рассматривать наррацию в кино, доэкранную и послеэкранную жизнь литературного текста» (Бугаева 2011: 74). В статье представлены различные подходы к определению, автор подчеркивает, что «каждый из подходов к кинотексту фокусирует внимание на его отдельных аспектах, которые собственно структурируют термин “кинотекст” в каждом случае» (Бугаева 2011: 74).

Подводя итоги всему вышесказанному, следует выделить основные характеристики кинотекста. В качестве объекта кинотекста рассматривается кинофильм, прочитанный как текст, однако отличающийся от лингвистически построенного целого. Но главной особенностью кинотекста является тесная связь и взаимодействие вербального и невербального в художественной картине. Присутствие вербального компонента дает возможность исследования кинотекста с лингвистической точки зрения.

1.2. Структура кинотекста

Для изучения структурной специфики кинотекста стоит выделить ряд его негомогенных элементов. Ю. М. Лотман выделяет в организации кинофильма соединение трех повествовательных тенденций: изобразительного («движущаяся живопись»), словесного и музыкального (звукового) (Лотман 1973: 89).

Ю. М. Лотман воспринимает текст не только как последовательность знаков, но и как основную единицу культуры. По его мнению, культура аккумулирует в себе некую сумму текстов и соотнесенного с ними набора функций, или существует как «некоторое устройство, порождающее эти тексты» (Лотман 2002: 516). Отличительная черта текста, который представляется базисной единицей культуры, это – недискретность, т.к. текст не распадается внутри на знаки. «Он представляет собой целое и членится не на отдельные знаки, а на дифференциальные признаки. В этом смысле можно

обнаружить <...> сходство между первичностью текста в таких современных звукозрительных системах массовой коммуникации, как кино и телевидение, и ролью текста в тех системах, где <...> под языком понимается некоторое множество текстов» (Лотман 2000: 508). Семиотика, учитывая ее широкий круг исследования, дает возможность изучения любой знаковой структуры, представленной в виде текста. Главными условиями существования такой структуры становятся целостное значение и целостная функция.

Следующий пример рассмотрения текста с точки зрения семиотики принадлежит Е. Б. Ивановой, которая определяет фильм как текст, т. е. связанное семиотическое пространство. «Фильм определяется как зафиксированная на пленке или другом материальном носителе последовательность кадров, представляющих собой фотографическое или рисованное изображение, обычно сопровождаемое звуковым рядом (речью, музыкой, шумами)» (Иванова 2001: 3).

По мнению Ю. Н. Усова, «кинотекст есть динамическая система звукозрительных образов или динамическая система пластических форм, которая существует в экранных условиях пространственно-временных измерений и аудиовизуальными средствами передает последовательность развития мысли художника о мире и о себе» (Усов 1993: 17). Таким образом, в работах разных исследователей можно выделить общие структурные элементы кинотекста:

- вербальные знаки (речь персонажей, титры, название);
- визуально-изобразительные знаки;
- звуко-музыкальные знаки (шум, музыка).

Как было сказано ранее, кинотекст легко препарировать как собственно текст, для чего обратимся к классификации В. А. Кухаренко, предложенной ей в пособии «Интерпретация текста» (1998). Автор выделяет двенадцать основных категорий художественного текста.

- Членимость

Структура кинотекста допускает возможные членения (может делиться на самостоятельные эпизоды), и поэтому кинотекст является дискретной единицей.

- Связность

Содержательная составляющая эпизода сама по себе относительна, и поэтому требует опоры на кинотекст целиком. Автор сравнивает кинотекст с художественной литературой, указывая на их неоднородность, где происходит переплетение разных сюжетных линий или смена точек зрения в повествовании. Членимость и связность кинотекста представляют собой диалектическое единство.

- Проспекция и ретроспекция

Событий в кинотексте могут развиваться в двухполюсных направлениях: проспекция «движущееся вперед» (хронологический ход событий) и ретроспекция «возвращающееся назад» (возвращение к прежним событиям). Рассматривается также проспекция и ретроспекция в узком смысле – предвосхищение будущего, забегание вперед и воспоминание о прошлом соответственно, так называемый «флешбэк». В современной культуре это означает временное прекращение повествования сюжетной линии, чтобы погрузить зрителя в события прошлого. Данные категории создают ощущение многомерности и многогранности мира кинотекста.

- Антропоцентричность

В центре кинотекста, как и любого другого художественного произведения, вне зависимости от конкретной темы повествования, как правило, стоит человек. Все то, что происходит в кинотексте, имеет своей целью охарактеризовать человека как можно полнее и подробнее.

- Локальная и темпоральная отнесенность

В пространстве кинотекста должен присутствовать персонаж. В кинотексте существует некий хронотоп – это симбиоз времени и ритма, в котором пространство неотделимо от времени действия, а время течет для зрителей

неравномерно. Такое пространство может по своим характеристикам сильно отличаться от реального мира, однако, если его устройство останется логически непротиворечивым, то зритель воспримет это как должное; с другой стороны, нарушение логических связей этого пространства дает сильный эстетический эффект.

- Многоканальная информативность

Многоканальная информативность также характерна для кинотекста, т.к. информационные потоки разделяются по способу восприятия зрителем информации и по типу воспринимаемой информации. Основными способами восприятия кинотекста считаются визуальный и слуховой. И. Р. Гальперин выделяет следующие типы информации:

- а) содержательно-фактуальную (то, что мы видим и слышим),
- б) содержательно-концептуальную (которая отражает отношение автора),
- в) содержательно-подтекстовую (необходимо предварительное знание без которого невозможно адекватно воспринимать текст — пресуппозиция) (Гальперин 1981: 67).

- Системность

Каждый элемент является частью единой общей системы, поэтому в кинотексте нет места случайностям. Система, создаваемая коллективным автором, существует как результат множественных семиотических трансформаций и функционирует для выполнения единой общей цели.

- Целостность

Категория целостности в кинотексте проявляется в следующих критериях:

- а) тесная связь вербальной и невербальной составляющих;
- б) наличие четких временных (экранное время) и пространственных (двухмерное изображение на экране) рамок;
- в) наличие сигналов, обозначающих начало и конец фильма.

- Модальность

Модальность – семантическая категория, выражающая отношение говорящего к содержанию его высказывания, целевую установку речи, отношение

содержания высказывания к действительности. Кинотекст является продуктом субъективного осмысления действительности коллективным автором. Здесь модальность проявляется в отборе лингвистического и нелингвистического материала. В кинотексте ярко выражена авторская субъективность, за которую отвечают режиссер, сценарист и звукорежиссер. «Кинотекст – это отражение мира, увиденного глазами группы людей» (Слышкин, Ефремова 2004: 35).

- Прагматическая направленность

Прагматическая направленность представляет собой побуждение реципиента к ответной реакции, которая в случае кинотекста предполагает некоторое имплицитное действие, т. е. изменение в чувствах, мыслях зрителя.

Таким образом, учитывая данную классификацию, можно считать кинотекст особым видом текста, который разлагается на категории собственно художественного текста.

В результате изучения различных источников мы пришли к выводу, что кинотексту свойственны текстовые категории, которые ученые считают обязательным для художественного текста. Важно сделать вывод о том, что кинотекст должен подчиняться общим законам лингвистики и заключать в себе такие же языковые особенности, что и обычный текст. Таким образом, кинотекст состоит из двух семиотических систем: лингвистической и нелингвистической.

1.2. Звучащая речь в кино

Вербальный компонент в кинотексте представлен не только в виде письменной, но и звучащей речи, которая является доминирующей в пространстве кинофильма.

Как уже было сказано ранее, «лингвистическая система в кинотексте представлена двумя составляющими: письменной (титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма — плакат, название улицы или города, вход и выход, письмо или записка и т.д.) и устной (звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и т.д.), которые выражены при помощи символических знаков — слов естественного языка» (Слышкин, Ефремова 2004: 31).

Появление звучащей речи на экране было прорывом в кинематографе 30х годов. При ее появлении людям стало проще воспринимать «картинку» и понимать мысль, которую старался донести автор-режиссер. Существуют три вида звучащей речи в кино, которые выделяет Ж. - М. Барр:

- 1) внутрикадровая речь (произносится и звучит в кадре);
- 2) внекадровая речь (не виден источник речи, расположенный в пространстве сцены);
- 3) закадровая речь (не виден источник речи, который существует вне пространства сцены).

Согласно словарю, составленному В. Г. Гаком и К.А. Ганшиной, к звучащей речи относятся следующие ее виды: *entretien* «переговоры, беседа на заданную тему», *dialogue* «диалог театральный, литературный, кино», *interview* «интервью: журналист / интервьюируемый», *discussion* «дискуссия», *débat* «споры» и *conversation* «собственно разговор». (Гак, Ганшина, 2005:193) Учитывая предложенную парадигму, мы исследуем диалог и монолог в кино. В последнее время проблемы речевой коммуникации рассматриваются в рамках лингвистической прагматики. Исследователи рассматривают

следующие вопросы: интенция говорящего, оказание речевого воздействия. Для выявления интенции говорящего анализируется не только взаимодействие коммуникантов, но и особенности речевой ситуации.

Стоит привести определение диалога, предложенное Г. Тардом – «всякий диалог, не имеющий прямой и непосредственной пользы, когда говорят больше для того, чтобы говорить, для удовольствия, для развлечения, для вежливости» (Тард, 1998: 313). В концепции Г. Тарда рассматривается целенаправленность речи, которая всегда побуждает к какому - либо когнитивному размышлению. Автор отмечает также, что достижение цели с помощью речевого действия зависит как от говорящего, так и от слушающего, так как разговор – это, прежде всего, обмен речевыми действиями между говорящим и слушающим.

При изучении речи в рамках прагматического аспекта особое внимание уделяется разнообразным языковым элементам, отражающим интенции участников речи, степень знания ими предмета и самого языка, их представление о норме, их аргументацию (Гак 1998: 13).

1.3. Коммуникативные стратегии и тактики в лингвистике

Лингвистические исследования, направленные на рассмотрение языка в процессе его реализации, строятся на изучении речепроизводства как результата акта коммуникативной деятельности человека, который стремится к достижению своих целей. Воздействующая функция языка, которая активно используется участником коммуникации, реализуется через применение речевых стратегий. Это означает, что любой коммуникативный акт имеет свою цель, для достижения которой используются определенные речевые действия или иными словами – речевые стратегии. Трактую речевое воздействие как «акт общения с точки зрения его целенаправленности» (Леонтьев 1997: 271), мы основываемся на сформировавшемся в современной коммуникативистике представлении о наличии воздействия в любом типе высказывания (Иссерс 2008: 22–23).

Исследователями принято выделять термины «речевая тактика» и «речевая стратегия», которые взаимосвязаны между собой.

Понятие речевой стратегии впервые вводится в науку американскими исследователями Т. А. ван Дейком и У. Кинчем. Как единицу дискурсивного анализа в своих работах использовали многие лингвисты (Е. М. Верецагин, В. Г. Костомаров, Н. И. Формановская, Е. П. Черногрудова, Е. В. Клюев, А. П. Сквородников и др.).

В учебном пособии Е. В. Клюева «Речевая коммуникация: успешность речевого взаимодействия» под коммуникативной стратегией понимается «совокупность запланированных говорящим заранее и реализуемых в ходе коммуникативного акта теоретических ходов, направленных на достижение коммуникативной цели» (Е. В. Клюев 2002: 18). Коммуникативная цель – это стратегический результат, на который изначально был направлен коммуникативный акт; цель считается достигнутой, если адресат понял смысл сообщения и интенции говорящего. (там же: 18)

Ученый А. П. Сковородников определяет данные понятия следующим образом: «Речевая (коммуникативная) стратегия – это общий план, или «вектор», речевого поведения, выражающийся в выборе системы продуманных говорящим/пишущим поэтапных речевых действий; линия речевого поведения, принятая на основе осознания коммуникативной ситуации в целом и направленная на достижение конечной коммуникативной цели (целей) в процессе речевого общения». Каждая речевая (коммуникативная) стратегия имеет свой набор речевых тактик. (Сковородников 2004: 6)

Под речевой (коммуникативной) тактикой исследователем понимается «конкретный речевой ход (шаг, поворот, этап) в процессе осуществления речевой стратегии; речевое действие (речевой акт или совокупность нескольких речевых актов)» (Сковородников 2004: 6), которые соответствуют разным этапам в реализации речевой стратегии, а также направлены на решение частной коммуникативной задачи этого этапа. «Реализация совокупной последовательности речевых тактик призвана обеспечить достижение коммуникативной цели речевого общения (конкретной интеракции)». (там же: 6)

Вслед за ученым синонимичные понятия речевая и коммуникативная стратегия будут пониматься как равные понятия.

Отечественными и зарубежными учеными рассматривается понятие «когнитивная стратегия» – закономерность выбора способов решения задач познания для достижения определенных целей (Павлов 2006: 63). Исследователь выделяет такие компоненты: «целеположенность, зависимость от субъекта, зависимость от условий, контекста, осознанность/неосознанность, отнесенность к ментальным процессам, преднамеренность использования, временная ориентация, врожденность, гибкость и эффективность» (там же: 66). Каждая коммуникативная стратегия применяется в условиях социальных контекстов, поэтому адресанту

необходимо предвидеть последствия его речевых действий, учитывая ситуацию общения.

В рамках когнитивного подхода О. С. Иссерс понимает под коммуникативной стратегией «комплекс речевых действий, направленных на достижение коммуникативных целей», который «включает в себя планирование процесса речевой коммуникации в зависимости от конкретных условий общения и личностей коммуникантов, а также реализацию этого плана» (Иссерс 2008: 54).

Как уже было сказано выше для реализации коммуникативной стратегии требуется набор коммуникативных тактик. Б. В. Кашкин предлагает понимать их, как «совокупность практических ходов в реальном процессе коммуникативного взаимодействия, позволяющих достичь поставленных целей в конкретных ситуациях. В качестве приемов реализации тактик при вербальной коммуникации выступают речевые средства разных уровней» (Кашкин 2007:163).

О. С. Иссерс отмечает, что речевые стратегии и тактики связаны с основными этапами построения речевой деятельности – планированием и контролем, поэтому стратегия представляет собой «когнитивный план общения, посредством которого контролируется оптимальное решение коммуникативных задач говорящего в условиях недостатка информации о действиях партнёра» (Иссерс 2008: 100).

Таким образом, выстраивание речевого поведения состоит не только в сложении высказываний, а предстает частью интерактивного процесса, в котором адресат интерпретирует речевые действия адресанта в соответствии со своими мотивациями, желаниями и стратегией (Иссерс 2008: 96). Информация о ситуации общения упрощает выбор речевой стратегии, в то время как отсутствие таковой приводит к меньшей эффективности либо неэффективности коммуникативных стратегий. Стоит заметить, что чем ритуализованнее коммуникативная ситуация, тем меньше поведение

субъектов коммуникации зависит от знания конкретной ситуации. (Иссерс, 2008: 89).

В диалоговом дискурсе все речевые акты с точки зрения коммуникативной установки делятся на две большие группы: информативные и интерпретативные.

Информативные диалоги, учитывая характеристику модальности, включают собственно информативные (или сообщения), дискуссионные жанры и «предписывающие» виды общения.

Интерпретативные диалоги можно разделить на следующие классы: целенаправленные и ненаправленные. Целенаправленные диалоги по модальной характеристике делятся на диалоги, которые формируют оценочную модальность, и диалоги, формирующие модальность другого типа (например, конфликт, претензия, примирение). Ненаправленные диалоги следует различать, учитывая какой аспект личности реализуется в коммуникации: Я-интеллектуальное, Я-эмоциональное, Я-эстетическое (Арутюнова 1992).

Речевые стратегии можно выявить при анализе коммуникативных ходов на протяжении всего разговора. В качестве минимальной единицы исследования учеными Л. К. Граудиной и Е. Н. Ширяевым выделяется диалоговый «шаг». Диалоговый «шаг» – фрагмент диалога, характеризующийся смысловой исчерпанностью. Число таких «шагов» в диалоге может быть различным в зависимости от темы, отношений между участниками общения и от всех прагматических факторов (Л. К. Граудина, Е. Н. Ширяев 1999)

1.4. Коммуникативные и контркоммуникативные стратегии в кино

Семиотический подход к исследованию не всегда одинаков, поскольку некоторые ученые актуализируют понятие «кинотекст» непосредственно на вербальную составляющую фильма.

Е. А. Колодина, говоря о вербальной составляющей фильма, апеллирует к английскому ученому С. Козлофф, который выделяет «диалог в кино» как одну из ключевых составляющих фильма. Автор ссылается на определение, предложенное в *Film Encyclopedia* (1998 г.), «согласно которому под «диалогом в кино» понимаются все разговорные линии фильма, всё, что проговаривается в нём» (Колодина 2013: 328). С. Козлофф указывает на то, что использование диалогов в фильме способствует распознаванию диегетического мира. Другими словами, диалог в кино служит неким вектором, который «постоянно направляет, переориентирует зрителя посредством услышанного и увиденного им на экране» (Колодина, 2013: 328).

Автор настаивает на разделении понятия диалога естественного языка и диалога в кино. «В диегетическом мире фильма диалог может стремиться к имитации естественного разговора, но не более того. Основное отличие данных феноменов заключается в том, что диалог в кино призван скорее «перенаправить» (to smuggle) информацию на зрителя, тогда как в естественной коммуникации собеседники не акцентируют внимание на информации, уже известной собеседнику, соответственно, в кино слова имеют двойной эффект» (Колодина 2013: 328). Диалог в кино становится двунаправленным, т.к. он обращен не только к собеседнику на экране, но и к зрителю кинокартины.

Для того чтобы проанализировать кинотекст, важно учитывать текстуальные категории. Ю. М. Лотман, обращаясь к информативности текста, пишет: «Для того чтобы общая структура текста сохраняла информативность, она должна постоянно выводиться из состояния автоматизма, которое присуще нехудожественным структурам. Однако одновременно работает и

противоположная тенденция: только элементы, оставленные в определенные предсказываемые последовательности, могут выполнять роль коммуникативных систем» (Лотман 1998:80).

Таким образом, в структуре художественного текста одновременно работают два противоположных механизма: «один стремится все элементы текста подчинить системе, превратить их в автоматизованную грамматику, без которой невозможен акт коммуникации, а другой — разрушить эту автоматизацию и сделать самую структуру носителем информации» (Лотман 1998: 83). Таким образом, Лотман описывает две стратегии, существующие в тексте, — коммуникативную как автоматизированную и контркоммуникативную как деавтоматизированную.

М. Л. Макаров отмечает, что стратегия, с одной стороны, — это цепь коммуникативных решений говорящего, «коммуникативных выборов тех или иных речевых действий и языковых средств» (Макаров 2003: 194). С другой стороны, коммуникативная стратегия обретает цель при факте произнесения высказывания. При этом стратегии воспринимаются как широкий взгляд на речевую ситуацию, в то время как тактики — локальные риторические приемы и линии речевого поведения.

Коммуникативная стратегия понимается как «тип поведения одного из партнеров в ситуации диалогического общения, который обусловлен и соотносится с планом достижения глобальной и локальных коммуникативных целей в рамках типового сценария функционально-семантической репрезентации интерактивного типа» (Макаров 2003: 194).

Коммуникативная стратегия должна учитывать структуру взаимодействия и последовательность коммуникативных ходов говорящего. М. Л. Макаров приводит классификацию стратегий, созданную специалистами в области прагмалингвистики: пропозициональные стратегии, стратегии локальной когеренции (связности), продукционные стратегии, макростратегии, а также схематические, сценарные, стилистические, разговорные стратегии (Макаров 2003: 196).

Коммуникативная стратегия обладает следующими свойствами:

- 1) гибкий и динамический характер, так как постоянно корректируется коммуникантом, «непосредственно зависит от речевых действий оппонента и от постоянно пополняющегося и изменяющегося контекста дискурса» (Макаров, 2003: 194)
- 2) обладает зависимостью от конкретной ситуации общения. Стратегии выбираются при учете следующих факторов: соотношение цели и последовательности действий в реальной ситуации общения.

Вернемся к коммуникативным и контркоммуникативным стратегиям, которые применимы на материале кинофильма.

В. Коршунов на примере фильма Алексея Германа «Трудно быть Богом» демонстрирует авторское применение контркоммуникативных стратегий «затруднения» в построении кинокартины. Для нашей работы не столь важно изучение приема «затруднения» или осложнения зрительского восприятия, представленное в статье. Для исследования важно понять, что из себя представляет контркоммуникативная стратегия, как ее перенести на материал исследования.

Коршунов пишет: «Контркоммуникативная стратегия лишь на первый взгляд разрушает коммуникацию автора и аудитории. На самом же деле это еще более активная коммуникация, которая требует постоянного включения зрителя, причем зрителя хорошо подготовленного эстетически. Если этой интеллектуальной работы не происходит, то фильм либо «выталкивает», либо остается непонятым, а у публики возникает ощущение неудовлетворенности, обманутости» (Коршунов, 2015: 303). Материал, приведенный Коршуновым, гиперболизирован с точки зрения затрудненного восприятия. Режиссер фильма акцентирует свое внимание на этом приеме, подготавливая таким образом «плодородную почву» для изучения контркоммуникативных стратегий.

Для нашей работы, где предметом исследования является звучащая женская речь, и задачей режиссера не стоит сделать из фильмов испытание,

можно обозначить, что примером коммуникативной стратегии в фильмах служат диалоги, в которых участвуют главные героини фильмов, а также их монологи на философские темы. В качестве контркоммуникативной стратегии можно рассматривать молчание героини или же ее нежелание вступать в коммуникативный акт.

1.5. Лингвистические гендерные исследования

Становление и развитие гендерных лингвистических исследований приходится на конец XX века. Ученые связывают этот феномен с изменением научной парадигмы в гуманитарных науках под влиянием постмодернистской философии. Тому есть обоснование, с новым восприятием мира возникло и новое понимание процессов категоризации, «отказ от признания объективной истины, интерес к субъективному, к частной жизни человека, развитие новых теорий личности, в частности теории социального конструктивизма, привели к пересмотру научных принципов изучения категорий этничность, возраст и пол, интерпретировавшихся ранее как биологически детерминированные. Новый подход потребовал и применения новой терминологии, более точно соответствующей методологическим установкам исследователей, что и стало причиной введения в научное описание термина гендер, призванного подчеркнуть общественно конструируемый характер пола, его конвенциональность, институциональность и ритуализованность.» (Кирилина, Томская, 2005: 112)

Гендерные исследования сегодня представляют собой одно из активно развивающихся направлений лингвистики. Стоит отметить, что существуют различные понимания термина *гендер*. В. А. Маслова рассматривает гендер «как комплекс социальных и психологических процессов, а также культурных установок, порожденных обществом и воздействующих на поведение национальной языковой личности» (Маслова, 2001: 124). А. В. Кирилина и М. В. Томская, отмечая всю сложность и многоаспектность изучаемого понятия, трактуют его так: «гендер — социокультурный конструкт, связанный с приписыванием индивиду определенных качеств и норм поведения на основе его биологического пола» (Кирилина, Томская 2005: 22). В настоящем исследовании термин будет пониматься именно так.

Н. Г. Божанова называет наиболее активно развивающиеся направления, в которых ведутся гендерные исследования (Божанова, 2012: 73):

- изучение представлений о гендере (концепты «мужественности» и «женственности», гендер на разных уровнях языка);
- гендерная специфика вербального и невербального коммуникативного акта;
- отражение гендерных стереотипов в социальном и языковом сознании;
- гендер в лексикографии;
- гендер в рекламе;
- гендер в СМИ;
- гендер в художественном тексте.

Понятие «гендер» означает совокупность социальных и культурных норм, которые общество предписывает выполнять людям в зависимости от их биологического пола.

Современная лингвистика рассматривает гендер с двух точек зрения. Во-первых, в центре внимания находится язык и возможное отражение в нем пола говорящего. Объектом таких исследований становятся практически все уровни языка: от лексики до синтаксиса. Во-вторых, описание коммуникативного поведения мужчин и женщин в целом, выявление и поиск уже не индивидуальных характеристик, а общих.

Изучение гендера в лингвистике в настоящее время проводится на самом разном материале: от бытовых диалогов, входящих в состав устных корпусов русского языка, до киноречи. Ярская-Смирнова отмечает, что «текстуальный анализ гендера в кино развивается в двух направлениях: контент-анализ и семиотика» (Ярская-Смирнова, 2001: 102). Контент-анализ представляет собой «исследовательскую технику объективного, систематического и количественного описания явного содержания коммуникации» (Berelson 1952). Семиотический анализ, в свою очередь, рассматривает именно нарратив, а также оппозиции, вокруг которых может строиться сюжет (мужчины-женщины, в частности).

Изучая вопросы взаимоотношения языка и гендера, а также особенности женского и мужского вербального поведения, учеными рассматривается наличие определенных различий на языковых уровнях: фонетика, морфология, семантика и синтаксис, а также различий в области вербальных стереотипов в восприятии женщин и мужчин. Современная лингвистическая гендерология в своих исследованиях привлекает семантику, прагматику, лингвокультурологию, когнитивную лингвистику и др. Таким образом гендерные исследования захватывают научное лингвистическое поле.

Американские лингвисты П. Экерт и С. МакКоннел Джине выявили новый подход к изучению гендера. Авторы призывают изучать «взаимодействие языка и гендера в каждодневных социальных практиках» (Экерт, 1992) обосновывая это тем, что гендер связан с другими составляющими социальной идентичности, он не всегда равнозначен в различных культурах, а следовательно, лингвистические составляющие гендера могут варьироваться в зависимости от сообщества, культуры и нации. Гендерные исследования, учитывая наблюдения Экерта, попадают в поле лингвокультурологии.

Что касается отечественной лингвистики, то проблемы гендера изучала А.В. Кирилина, которая сформулировала некоторые теоретические вопросы данного направления. Она является одной из первых, кто поднял вопрос о разграничении феминистического и научного подхода к изучению гендера. Кирилина предложила двухъярусную модель, состоящую из метагендерного (общечеловеческого) и гендерного (учитывающего пол) уровней. (Кирилина, 2015: 70) Также значительный вклад внесли такие исследователи, как В. Н. Телия, И. И. Халеева, М. Д. Городникова.

Развитие феминистского направления в лингвистике 1970–1980 гг. спровоцировало изучение женского языка. Первая работа на эту тему – Р. Лакофф «Язык и место женщины» (1975) – положила начало активным гендерным исследованиям в современной лингвистике. Исследователь

впервые предприняла попытку выделения отличительных признаков женского языка, в которые включила:

- специализированный словарь, связанный со сферами исключительно женской деятельности;
- особенности в цветообозначении (более точное обозначение цвета и его оттенков);
- аффективные прилагательные и слова-интенсификаторы; – разделительные вопросы;
- слова и фразы, смягчающие категоричность выражения; – супервежливость;
- склонность к эвфемизмам;
- гиперкорректность и т. д. (Лакофф, 1975)

1.5. Кинодиалог: к понятию определения

В научную парадигму термин «кинодиалог», как текстового феномена вводит В. Е. Горшкова как вербальный компонент художественного фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается аудиовизуальным (звукозрительным) рядом в общем дискурсе фильма (Горшкова 2014: 17)

Кинодиалог является разновидностью разговорного текста, который в процессе реализации трансформируется в соответствии с кинозамыслом авторов. Диалог в кино является одной из составляющих фильма, он представляет своеобразный кинематографический код, обеспечивающий его уникальное существование в диалогическом формате (коммуникативные акты героев). Следовательно, монологический аспект слабо представлен в кинодиалоге, что объясняется самой природой кинематографа: эффект зрелищности данного вида искусства поддерживается за счет постоянной смены действий и, соответственно, видеоряда.

Лингвистическая система в кинотексте представлена, в свою очередь, двумя составляющими: «письменной (титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма – плакат, название улицы или города, вход и выход, письмо или записка и т. д.) и устной (звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и т. д.), которые выражены при помощи символических знаков – слов естественного языка» (Слышкин, Ефремова, 2004: 22). Концептуально-содержательные аспекты кинодиалога проявляются в его тональности, она представляет собой культурологическую составляющую художественного фильма и отражает не только языковые (антропонимы, аббревиации, топонимы и т.д.), но и национально специфические реалии (праздники, обычаи, этикет и т.п.).

Структурно кинодиалог представлен репликами-отрезками речи, каждая реплика содержит в себе речевое действие. Реплики связаны между собой тематически и логически, слово и изображение неразрывно связаны, они

взаимодополняют и взаимообогащают друг друга в процессе создания фильма как целого, формируя единый «образ-смысл».

По мнению Е. А. Колодиной «в последние десятилетия лингвисты начинают оперировать понятием «кинодискурс», что свидетельствует о расширении предмета лингвистики кинотекста. В этой связи представляется важным следующее уточнение. Если понимать фильм как кинотекст, зафиксированный на пленке, а кинодиалог как «вербальный компонент художественного фильма, тогда «кинодискурс» будет рассматриваться как целое по отношению к обозначенным понятиям. Другими словами, кинодискурс включает в себя и кинотекст, и кинодиалог.

Исследователем Ю. В. Сургай кинодискурс определяется как «процесс воспроизведения и восприятия кинотекста, который включает в себя наличие конкретных пространственно-временных условий, участников, обладающих определенным культурным багажом, опытом и суммой знаний» (Сургай 2018: 8).

Некоторые характеристики кинодиалога носят непостоянный характер. В кинодиалоге может происходить транспозиция одной или нескольких целей или задач, меняться количественный состав субъектов общения, не соблюдаться единство темы, присутствовать логическая незавершенность реплик. В кинодиалоге субъекты общения реализуют явные или скрытые коммуникативные цели и задачи (запрос информации, оценка, вопрос, рекомендация, просьба, совет и т.д.), установки (прагматика высказывания: коннотативные высказывания, намеки и др.), обязательной характеристикой которых выступает референция (соответствие языковых выражений реальным предметам).

Для решения своих различных интенций субъекты общения прибегают к различным коммуникативным тактикам и стратегиям. В их основе находятся отношение к говорящему и уместность высказывания – (прагматические пресуппозиции). Прагматические пресуппозиции подразумевают обмен и осмысление уровня различных качеств личности (знаний, учений,

особенностей и т.п.), оценку содержания информации в репликах (ирония, тревога, многозначительность и др.) и расстановку приоритетов в диалоге (организация реплик в соответствии с тем, чему придается наибольшее значение).

Можно предположить, что «кинодискурс» – более широкое понятие, чем «кинотекст» и «кинодиалог», оно включает в себя различные корреляции с другими областями науки (литература, театр, искусство и т. д.). Кроме того, именно в кинодискурсе происходит окончательная интерпретация смысла, заложенного в фильме. При этом кинотекст является фрагментом кинодискурса и включает в себя две гетерогенные семиотические системы: лингвистическую и нелингвистическую, кинодиалог предстает как лингвистическая составляющая фильма.

Таким образом, кинотекст можно рассматривать как разновидность креолизованного текста, который заимствует и ассимилирует свойства различных видов искусства.

Особенность взаимосвязей или интермедиальность выступает как основа организации кинотекста, так и специфическая методология анализа, позволяющая идентифицировать его как связное, цельное и завершенное сообщение, выражаемое при помощи вербальных и невербальных (иконических/индексальных) знаков.

В основе лингвистической системы кинотекста лежит кинодиалог – разговорный текст, подвергшийся определенной стилизации в соответствии с замыслами кинорежиссера, обладающий постоянными и переменными характеристиками.

1.7. Речевое поведение: лингвистический анализ

Анализ речевого поведения определяется и задается разнообразными характеристиками, которые соответствуют задачам исследования как в области теории, так и в области практики. А.Н. Баранов в работе «Активность участника коммуникации: метода лингвистического анализа» (Баранов 2014) выделяет несколько аспектов дискурсивного рассмотрения речевого поведения: взятие инициативы, интенсивность или коммуникативная активность, содержательная активность и параметры количественной активности.

Под взятием **инициативы** понимается возможность собеседников прерывать, навязывать интересующие или желаемые темы, игнорировать различные реплики и прочее.

Интенсивность характеризуется объемом высказываний (реплик) того или иного участника диалога, при этом каждый речевой акт является обособленным и не зависящим со стороны коммуникации от других изречений говорящих. Также эти реплики вызывают различные реакции собеседников: необходимо дать ответ, выразить оценочное суждение, согласиться или опровергнуть сказанное и т.д. Терминология теоретических основ речевого поведения называют такие явления «иллокутивно вынуждающие» и «иллокутивно вынуждаемые». Первые с позиции интенции коммуникации являются самостоятельными речевыми единицами, которые не подвержены влиянию других высказываний диалога, а вторые наоборот – являются продолжением других реплик с точки зрения коммуникативной функции.

Например, в вопросно-ответной форме сам вопрос не зависит от других высказываний, тем самым представляет собой иллокутивно вынуждающий речевой акт, в то время как ответ – иллокутивно вынуждаемый. Схожее соотношение можно наблюдать в формах коммуникации «предложение – принятие/не принятие». Таким образом, сумма самостоятельных не зависящих от других речевых актов высказываний, требующих реакцию партнера в диалоге, показывает уровень коммуникативной активности собеседника.

Важный параметр, определяющий активность говорящих в диалоге – выявление тех, кто включает в разговор существенные темы для общения, другими словами, эту характеристику можно обозначить как **содержательная активность**, которая показывает собеседника, определяющего тематическую доминанту коммуникативного акта. Тем самым можно заключить, что участник коммуникации, который создает тематический каркас, определяет содержание беседы.

Объективным показателем активности говорящего является количество различных форм слов (словоупотребление) необходимых для развития диалога, что терминологически обозначено параметром **количественной активности**. Этот показатель целесообразно применять к определенной теме диалога, которая является предметом обсуждения в ходе беседы, а также интересна для проводимого исследования. В нашей работе такой темой является тема взаимоотношений между мужчиной и женщиной, тема любви.

Модель анализа диалогов:

- С точки зрения содержания (тематическая отнесенность)
- Гендерная отнесенность в диалоге
- Степень обращенности диалога (публичный или приватный)
- Ролевое поведение (активное или пассивное)
- Речевые стратегии и тактики
- Лексическое наполнение высказываний

Выводы

Обзор и анализ научной литературы, представленный в теоретической главе, позволяют сделать ряд выводов: во-первых, кинотекст можно рассматривать и описывать в текстовых категориях. На основании вышесказанного можно говорить о кинотексте как о синтезе вербального и визуального. Также в данной работе было принято решение использовать понятие «кинотекст», исключая синонимичные ему креолизованный и поликодовый текст.

Во-вторых, в главе представлены различные подходы к структурированию кинотекста, которые важно знать и учитывать при его анализе.

Во-третьих, в качестве основной единицы анализа были выбраны коммуникативные стратегии «диалога в кино». Под диалогом в кино рассматривается все произнесенное в фильме, все разговорные линии. Также были выделены свойства коммуникативной стратегии, которые состоят в ее гибком и динамическом характере, а также зависимости от конкретной ситуации общения.

В основе описания коммуникации в киноискусстве лежит модель Ю. М. Лотмана, данная модель несет в себе главное коммуникативное назначение кинопроизведения – создание новых смыслов исходя из диалога между режиссёром и зрителем.

В-четвертых, был произведен краткий обзор гендерных лингвистических исследований, который показал, что гендерные различия в речи обоих полов все-таки существуют. В качестве доказательств были приведены некоторые отличительные особенности женского языка, предложенные ученым Р. Лакофф.

В заключение стоит отметить, что результатом теоретической работы служит сопоставительный анализ текста – кинотекста, изучение материала

исследования – звучащей речи, а также анализ специфики коммуникативной стратегии как единицы кинотекста.

2. Женская речь и дискурс о любви в фильме «Странная женщина»

Материалом исследования стали диалоги и одна дискуссия, в которых участвует главная героиня фильма «Странная женщина» - Евгения. Этот материал кажется достаточным для исследования, т.к. фильм сам по себе диалоговый. Все ключевые моменты фильма завязаны именно на них: момент прощания с мужем, разочарование в любовнике – Андрианове, знакомство с молодым юношей на вокзале, диалоги с матерью и не менее важный полилог – беседа по поводу юридической помощи в родном городе.

Изучаемые диалоги хотелось бы рассмотреть в первую очередь с точки зрения их содержания, а также проанализировать, как именно в них проявляются речевые/коммуникативные стратегии героев. Стоит отметить, что большая часть диалогов построена вокруг одной темы – любви, которая является доминантой этого фильма. Главная героиня ведет длинные глубокие беседы, размышляя и в итоге утверждая свою позицию по поводу этого серьезного чувства. Часто герои фильма обращаются к прецедентным явлениям или именам (например, к трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта»), которые также посвящены теме любви.

Говоря об интертекстуальности, нельзя не заметить авторскую аллюзию на роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», однако прочтенную на советский лад, с такими же многочисленными рассуждениями и даже с поездом в финале. Но поезд в финале фильма не убивает главную героиню, а увозит в неизвестное, но, как нам кажется, счастливое будущее.

Героиня Евгения из фильма «Странная женщина» – это возврат режиссера к образу сильной женщины. Вероятнее всего, генеалогию следует вести с раннего фильма «Машенька» и его одноименной героини. По словам Райзмана: «она тоже существо непримиримое». Однако непримиримость «странной женщины» базируется на желании быть слабой в паре с мужчиной, почувствовать мужскую силу, сильную руку. Но ее она как раз так и не может ощутить.

В первой части картины героиня находится в поисках любви, а окружающая ее материальная среда и люди образуют оболочку предсказуемости обыденной жизни. Во второй части Женя остерегается лишних контактов с внешним миром, хотя жизнь ее, напротив, складывается благополучно. Это проявляется и в отношении матери, и в появлении нового мужчины в ее жизни, на чувства которого она не стремится отвечать. Лейтмотивом всего фильма звучит фраза главной героини, в чувствах высказанная ей – *«Какое несчастье, что я полюбила в этот век!»*.

«Райзмана всегда интересовала жизнь индивидуума в историческом потоке. Талант Габриловича - выражать субъективный человеческий план - послужил поводом к их многолетнему сотрудничеству. В “Твоем современнике” герой был вовлечен в рефлексии поздней “оттепели”, героиня “Странной женщины” пыталась осознать роль женщины в эпоху НТР. Менялись исторические условия и адекватные им средства выражения, но сохранялся мотив равнодушного отношения человека к социальной среде».

(Сопин, 2011: 153)

2.1. Комплексный анализ диалогов в кинокартине «Странная женщина»

Диалог №1.

В диалоге участвуют мужчина и женщина. Главная героиня и ее муж. Разговор происходит в номере отеля в Берлине. В разговоре Евгения признается мужу, что полюбила другого человека.

Муж более эмоционален, чем Женя, он поднимает голос, также прохаживается по комнате.

С точки зрения содержания, или же тематической отнесенности диалог можно отнести к большой общей теме – теме взаимоотношений между мужчиной и женщиной. Однако здесь показана кульминационная ситуация – момент разрыва между супругами, признание в неверности главной героини.

Исходя из темы и из участников диалога, легко вычленяется гендерная отнесенность каждого из них, это разговор между мужчиной и женщиной, в котором мужчина подавляет своего оппонента.

Также можно рассмотреть его с точки зрения обращенности диалога – приватный или публичный, что несомненно влияет на его содержание и структуру. В данном случае перед нами приватный, можно даже сказать интимный диалог между супругами, которые часто встречаются в бытовой жизни, и как яркий пример взаимоотношений вынесен на киноэкран.

Рассмотрим диалог с точки зрения дискурсивного анализа, предложенного А. Н. Барановым. Первый аспект – **взятие участником коммуникации инициативы** довольно сложно определить к одному из персонажей, но скорее инициатива принадлежит мужчине. Именно он первый вступает в диалог, он задает вопросы своей супруге – героине Евгении. Когда диалог становится более напряженным, инициатором повышения тона также становится мужчина, он очень эмоционально проявляет себя, переходя на крик. Главная героиня лишь отвечает на его реплики, а финальное оскорбление и вовсе оставляет без ответа. (*-Ты дрянь! Самая последняя дрянь!*).

Второй аспект – **интенсивность**. Интенсивность участия в общении можно определять количеством реплик (речевых актов), которые независимы с коммуникативной точки зрения от других реплик, но которые побуждают реагировать собеседника — отвечать, давать оценку, соглашаться или не соглашаться и т.д. При анализе данного диалога не возникает сомнений, что интенсивность участия в нем также принадлежит мужчине. Он задает многочисленные вопросы, на которые ждет ответа Евгении, делая ее роль в этом диалоге «зависимой». *«Как это другого человека? Какого другого человека? Что это значит, другого человека?»*; *«Я тебя не люблю? С чего ты это взяла? Ну как ты смеешь так говорить? Ну в чем ты можешь меня упрекнуть?»* С точки зрения речевых актов, следует отнести реплики мужа героини к «иллокутивно вынуждающим», а героини Евгении к «иллокутивно вынуждаемым».

Изменение ситуации происходит при анализе **содержательной активности** в диалоге. Здесь наконец главная героиня получает доминантную роль. Она говорит о желании уйти из семьи, приводит аргументацию своего поступка, определяя это событие главной темой разговора. В отличие от своего партнера она остается хладнокровной, ее эмоции не мешают оставаться на своем (отстаивать свою точку зрения по данному вопросу). Муж главной героини здесь выступает в подчинительной позиции, он поддается заданной теме, остро на нее реагируя, требуя ответов на свои вопросы.

И последний параметр – **количественной активности** – равномерно распределяется между участниками коммуникации. Однако главная героиня в начале диалога нарочито не идет на контакт, отвечая односложно и как будто нехотя. Но в продолжение диалога она становится более активна в своих репликах и произносит небольшие монологи внутри общего диалога.

Если посмотреть на диалог с точки зрения использования коммуникативных стратегий и тактик, которые применяют участники диалога, то увидим следующий результат.

Первая речевая тактика, направленная на установление контакта, принадлежит мужу главной героини. Он спрашивает свою супругу, навязывая ей передачу инициативы. *«Что Владимир Андреич? Еще не появился?»*

На что Евгения отвечает коротким *«Нет»*, отказываясь идти на контакт, происходит блокировка тактики контакта. Далее муж продолжает свою инициативную позицию, вовлекая Евгению в диалог, он использует прием внедрения новой информации *«вернуться из Ляйпцига»*. Следующая его реплика снова направлена на установление контакта, и снова в виде вопроса, он передает инициативу. *«Ну, возили тебя сегодня куда-нибудь эти жены?»* Евгения отвечает крайне неохотно, снова блокируя контактоустанавливающую тактику. После этого происходит пауза, следовательно, тактика Евгении оказалась успешной.

Однако муж снова берет инициативу и продолжает устанавливать контакт. Евгения отвечает на вопросы мужа, но после решает перехватить инициативу, задавая собственную тему разговора (заявление об уходе из семьи) - *«Знаешь, Андрей... я не поеду с тобой в Париж...»* Далее героиня прорабатывает тактику убеждения, используя местоимение «мы», вовлекая мужа в свою позицию - *«Потому что мы не должны больше жить вместе»*. Однако эта тактика не срабатывает, а только вызывает эмоциональную ответную реакцию мужа. *«Ты что ты в своем уме? Ты о чем говоришь?»* В реплике мужа прослеживается тактика понижения статуса, с помощью уменьшения интеллектуальных способностей героини.

Основной стратегией Евгении в последующих репликах будет убеждение мужа в собственной позиции, заключающейся в необходимости прекратить семейные отношения. *«Понимаешь, Андрей, я не хочу тебя обманывать, я полюбила другого человека»*. *«Погоди, сядь... давай смотреть правде в глаза, ведь ты же меня уже тоже не любишь, зачем обманываться.»*

Муж возвращает, потерянную им инициативу в диалоге, задавая множество конкретных вопросов *«Я тебя не люблю? С чего ты это взяла? Ну как ты смеешь так говорить? Ну в чем ты можешь меня упрекнуть?»*.

Однако он уже подчиняется направлению, заданному героиней, это можно проследить в его повторе «Я тебя не люблю» и в последующих тактиках защиты.

Несмотря на эти семантические замечания, инициатива снова переходит к мужчине. Он вынуждает продолжать диалог, даже после отказа в коммуникации. *«Не будем сейчас об этом говорить, Андрей.»*

Последующая часть диалога демонстрирует эмоциональное поведение Андрея, ему принадлежат восклицательные реплики, также он снова использует тактику понижения статуса героини: *«Ну это же стыдно!!! Стыдно! Тебе не 16 лет, дорогая моя, она, видите ли, полюбила другого, ты понимаешь, что ты затеяла?»*.

Евгения отстаивает свою точку зрения, построенную на возвеличивании любви в жизни человека: *«Да и цена этим обязательствам, если нет любви»*.

Далее следует угроза от мужа, которая сбивает стратегию убеждения Евгении: *«Можешь быть уверена, что-что, а сына тебе не видать, как своих ушей»*. После этих слов она уже не так сильна в своей аргументации и снова становится в слабую позицию, односложно отвечая на нападки мужа. Финалом диалога служит четкий отказ героини от дальнейшей коммуникации, который проявляется уходом в другую комнату. Благодаря материалу кинотекста наблюдаем не только речевое поведение героини, но и невербальные факторы, сообщающие о ее состоянии.

Евгения при общении с мужем использует модальные предикативы со значением объективной необходимости – должен, обязан. *«...не должна была с тобой ехать»*; *«что мы не должны больше жить вместе, я уйду от тебя...»*; *«А я никому ничего не обязана объяснять!»*.

В этих примерах прослеживается желание героини занять сильную позицию в общении с партнером, она делает акцент на собственной самостоятельности, независимости от мужчины – ее супруга, несмотря на патриархально настроенное советское общество.

Подводя итоги, можно сказать, что активная, доминантная роль в диалоге принадлежит мужчине, однако именно женщина задает тему и направленность в диалоге. Мужчина использует тактику понижения статуса, чтобы сбить героиню и убедить в собственной правоте, однако они никак не влияют на героиню. Успешной является тактика угрозы, которая приводит к желаемому результату – дискредитации другого участника диалога. Вопреки общепринятому мнению о большей эмоциональности у женщин, данный пример нам показывает обратное – герой Андрея гораздо вспыльчивее, нежели его супруга Евгения. Что касается героини, ее основной тактикой в этом диалоге является тактика отказа, которая проявляется в односложных ответах, в маркированных «нет» или уже физическим уходом от разговора. Евгения пробует стратегию убеждения, однако она не имеет успеха.

Стоит обратить внимание на лексическую составляющую этого диалога. В репликах Андрея звучит более эмоциональная лексика, нежели у Евгении. Стилистически его лексемы обладают сниженной или даже грубой маркированностью: *«чертовой матери», «дрянь», «бабьих фантазий», «спуталась»*. Евгении принадлежит лишь одна фраза с экспрессивной лексикой – *«Это твоя драгоценная мамаша отнимает его у меня»*, где словосочетание *драгоценная мамаша* ярко выражает отношение главной героини к своей свекрови. Стилистически сниженное слово «мамаша» маркер негативной оценки.

Героиня использует образные выражения (сравнительные конструкции), что является отличительной особенностью женской речи (Попова, 2021). *«Это не вздор, я уже давно стала для тебя чем-то вроде предмета домашнего обихода, как стеной шкаф, как веник, как твои домашние туфли.»*

Евгения использует контактоустанавливающий глагол «понимаешь», что является чертой женской речи – поддержание диалога, удерживание внимания, принцип кооперирования. *«Понимаешь, Андрей, я не хочу тебя обманывать, я полюбила другого человека.»* Еще одним параметром

удержания внимания в этом диалоге служит обращение героини к собеседнику по имени, которое звучит в диалоге трижды.

В данном диалоге героиней делается семантический акцент на честности, она не хочет вести себя неискренне по отношению к супругу, о чем не однократно заявляет: *«я не хочу тебя обманывать»*, *«давай смотреть правде в глаза»*. Качество честности всегда воспринималось как показатель силы, порядочности.

Диалог №2

В диалоге участвуют мужчина и женщина. Главная героиня Евгения и ее любовник Николай Андрианов. Разговор происходит в квартире Андрианова, в интимной обстановке. Герои лежат в кровати.

Данный диалог является первым разговором главной героини с ее любовником Андриановым после разрыва с мужем. С тематической точки зрения он относится к бытовым диалогам. Обращаясь к системе речевых жанров, этот диалог можно назвать праздноречевым, пользуясь терминологией Н. Д. Арутюновой, или же *small talk*. Несмотря на его слабую тематическую выраженность, в ходе диалога участниками запрашивается новая информация.

Андрианов задает волнующий его вопрос: *«Женечка... ну скажи правду, что все-таки произошло?»*, желая выяснить, что послужило причиной скорого отъезда героини из Берлина. Героиня тоже не остается в стороне и под конец диалога задает свой вопрос: *«Скажи, а тебя не смущает то обстоятельство, что у меня есть муж?»*. Интересен тот факт, что при анализе речевого поведения мужчины и женщины, отмечаем, что мужчина более прямолинеен и последователен в своих мыслях и запросах. Интересующий вопрос мужчина задает сразу, не подбирая удачного момента или ситуации. Евгения же, после недолгой паузы и только к концу диалога, решается задать вопрос, вызывающий у нее сомнения.

Этот диалог, как и предыдущий представляет собой пример приватного, интимного диалога. Обращенность диалога влияет на подбор участниками

языковых средств при общении друг с другом. В диалоге появляются номинации главной героини с диминутивными суффиксами, которые обычно используются в речи для обращения к узкому кругу лиц: *Женечка, Женек*. Также эмотивное обращение – *дорогая моя*. Стоит отметить, что героиня никак не обращается к своему собеседнику, в диалоге ни разу не звучит имя любовника.

Подвергая диалог дискурсивному анализу, инициатива принадлежит женщине – главной героине. Она задает контактоустанавливающий вопрос: «*Откуда у тебя такая собака?*». В течение диалога после пауз, также героиня первой вступает в коммуникацию. Она призывает к инициативе с помощью глагола «скажи», повторяющемся в диалоге дважды. В диалоге прослеживается естественный порядок смены ролей от говорящего к слушающему, но все-таки женщина проявляет большую заинтересованность в коммуникации, а следовательно, и большую инициативность.

Что касается аспекта интенсивности, то с содержательной стороны он распределяется равномерно, и Евгения, и ее собеседник постоянно обмениваются репликами, не оставляя их без ответа, как это было в диалоге с мужем. Коммуникативные реплики, побуждающие реагировать собеседника в этом диалоге, также принадлежат Евгении. Однако это вполне объяснимо, главная героиня заинтересована в коммуникации с Андриановым, т.к. испытывает к нему нежные чувства, о чем ему и сообщает: «*Я ведь очень люблю тебя!*». Однако не получает взаимного признания в ответ. Уже в ранее исследованных диалогах была отмечена тенденция героини к честности и искренности. Такое открытое признание в любви, несомненно, можно считать проявлением внутренней силы.

Аспект содержательной активности принадлежит в данном примере женщине. Она задает направление диалогу, с помощью вопросов, обращенных к собеседнику. Вопросы Евгении с разной тематической установкой, она довольно быстро переходит с темы на тему, управляя движением диалога в

нужном ей направлении. После безответного признания в любви, Евгения больше не затрагивает эту тему.

Параметр количественной активности равномерно распределяется между участниками диалога.

Подводя итог анализу этого диалога по предложенной схеме, видим, что женщине принадлежит активная роль в диалоге, в отличие от предыдущих примеров.

Что касается речевых стратегий, в данном диалоге реализуется общая стратегия уклонения. Участники разговора уклоняются от главного вопроса, который беспокоит их обоих – вопрос взаимоотношений между ними. Женя признается в любви своему партнеру, однако не получает взаимного признания, Андрианов лишь реагирует эмотивным высказыванием *«ты ж моя дорогая»*. В его тосте звучит намек на любовь, однако это чувство имеет выражение лишь косвенным образом: *«давай с тобой выпьем за то, что в жизни неповторимо, сколько бы раз это не повторялось»*. Героиней эта метафора не считывается. И когда Андрианов декодирует свой речевой акт – *«Эх ты, это же любовь!»*, в нем также нет обращенности к Евгении.

Тактику уклонения от темы использует Андрианов, когда отвечает на вопрос вопросом:

Евгения: «Скажи, а тебя не смущает то обстоятельство, что у меня есть муж?»

Андрианов: А тебя?»

Героиней эта тактика успешно считывается, и она не развивает эту тему далее, переключаясь на новое тематическое направление в диалоге.

В данном примере возникает прецедентное место – город Париж, представляющий собой в культурном сознании символ любви. Для советских женщин Париж являлся недостижимой мечтой, местом куда стремились попасть все, чтобы прочувствовать эту всеобъемлющую атмосферу любви, царившую в этом городе. Не зря существует крылатое высказывание: «увидеть

Париж и умереть», вошедшее в обиход, вероятно, после выхода книги Элеоноры Гильбурд с одноименным названием.

Учитывая это культурное восприятие столицы Франции, неудивительна реакция Андрианова на новость об отказе воплощения советской мечты.

*-И ты наплевала на **Париж** и прискакала сюда?*

- Мгм. (утвердительно)

- Ну знаешь, наши дамы тебя не поймут.

На что Евгения дает ироничный, но вполне удовлетворительный ответ: «*Ну может ваши дамы и не поймут, а наши женщины – поймут*», после чего последует ее признание, послужившее причиной ее отказа от символа любви. Ведь для нее, городом любви является Москва – место, где они встретились с Андриановым и где зародились ее чувства.

Диалог №3.

В диалоге участвуют мужчина и женщина. Главная героиня Евгения и ее любовник Андрианов. Разговор происходит в квартире Андрианова, в интимной обстановке.

Следующий диалог также демонстрирует нам проявление главной героини в разговоре с женщиной, с которым она себя, однако, считает уже на равных, что не чувствовалось в диалоге с мужем.

Диалог с Андриановым тематически можно поделить на несколько частей: первая часть посвящена обсуждению взаимоотношений влюбленных, вторая причинам разрыва с первой женой героя, а третья – положение и роль женщины в «новый век». Героями затрагиваются разные аспекты человеческой жизни, но доминантной все же является тема взаимоотношений между мужчиной и женщиной, а точнее, как со временем меняется эта модель поведения. Можно назвать этот диалог даже философским, учитывая, какая проблема затронута коммуникантами, и как она в итоге разрешается.

С точки зрения инициативы, участниками передается инициатива от одного к другому, здесь нет примеров навязывания инициативы партнеру, как

это было в первом диалоге. Но первая контактоустанавливающая реплика диалога все также принадлежит мужчине: *«Что-нибудь новенькое есть?»*

Тематическим движением диалога управляет Евгения, она направляет своего собеседника на нужные ей темы с помощью вопросов:

«А ты понимал, что ты мне очень нравишься?»; *«Скажи, а почему ты разошелся с женой?»*; *«Смотреть на женщину как на очередного партнера, как на коллегу по постели?»* и т.д.

Интенсивность речи участников диалога распределяется равномерно, но если посмотреть на содержательную активность в диалоге, то здесь главную роль получает мужчина – герой Андрианова. Ему принадлежат небольшие монологические вставки внутри диалога, он широко аргументирует каждое свое положение, стараясь убедить и Евгению.

«Но вы, вероятно, полагаете, что равноправие распространяется только на ваше право занимать наши должности, это ж, дорогая моя, не так. Оно неизбежно начинает распространяться на все сферы нашей жизни, в том числе и на наши взаимоотношения. Да-да, женщина в наше время стала коллегой по работе, коллегой по профессии, коллегой по ученому званию, коллегой по постели, что ты хочешь, вполне логично.»

Например, аргументация с помощью указательного местоимения «этот» в форме среднего рода единственного числа.

«А что ты хочешь? Это уже не поколение Ромео и Джульетт, это очень рациональные ребята, любовь, разумеется – да, но уже на равных правах, конечно, не преувеличивать значение чувств.»

Герой Андрианова вводит в диалог прецедентные тексты и имена – «Ромео и Джульетта» Шекспира, как пример страстной и жертвенной любви. Трагедия Шекспира является каноничным примером юношеской влюбленности, когда двое готовы на все ради друг друга и сохранения своих чувств.

А также композиторов-классиков – Шопен, Моцарт, Чайковский, скорее всего, как пример ушедшей эпохи, которая в его рассуждениях коррелируется с рыцарской любовью, которая также уже не актуальна в новый век.

Так же, как и в первом диалоге, с точки зрения гендера, это разговор между мужчиной и женщиной, но в отличие от первого диалога, здесь мужчина не подавляет своего оппонента, женщина является равноправным участником коммуникации.

Как и предыдущие диалоги, этот разговор выступает примером частного диалога. Действие диалога происходит в домашней, интимной обстановке, однако совсем не на бытовые, а на философские темы.

Как уже было сказано выше, инициатива в большей степени принадлежит герою Андрианова, он начинает диалог, и финальная фраза также принадлежит ему. Основная стратегия этого диалога – убеждение, она проявляется и со стороны мужчины, и со стороны женщины. Но женщина показана нам в слабой позиции, ее аргументы не так широки и убедительны, как у Андрианова. От ощущения своей «слабости» героиня прибегает к тактике «понижения статуса» – *«Вы хоть тогда старались бы быть лучше, благороднее, мужественнее, да умнее, понимаешь, просто умнее»* – умаляя интеллектуальные способности собеседника.

В отличие от первого диалога, героиня старается смягчить свои реплики, используя иронию в своих словах. *«Во-первых, не вы его дали, а советская власть дала.» «Потому что я унылый, провинциальный и облезлый.»*

Еще одной тактикой, уже продемонстрированной в первом диалоге, является тактика отказа, однако здесь героиня не стремится отказаться от процесса коммуникации, она, как нам кажется, хочет отказаться от навязанной ей темы – роли женщины в жизни мужчины. Она часто использует модальное слово «нет», а также отрицательную частицу «не» в своих ответах (13 словоупотреблений).

«А мне она не нравится, я ее не понимаю»; «Я не хочу быть партнером! Не хочу.»

Использование личных местоимений и отрицательных частиц не-ни также отмечено характерной чертой женского речевого поведения. (Горошко, 1999)

Несмотря на то, что интенсивность и инициативность в диалоге принадлежит Андрианову финальная фраза Евгении звучит убедительно:

«Ой, ну и ладно, пусть все к черту рушится, обновляется и меняется, но я не хочу, ты понимаешь, не хочу, чтобы это все заглушило во мне женщину! Я не хочу быть партнером! Не хочу.»

Героиня экспрессивно заявляет о своей позиции, что видим из синтаксического построения ее предложений, также повторяет трижды модальное «не хочу», делая акцент на своем категорическом нежелании. И ее эмоциональная тактика убеждения, кажется, увенчивается успехом. *«Будем стараться.»* - отвечает Андрианов.

Вернемся к тематической особенности данного диалога. Финальная реплика диалога, в виде риторического вопроса, служит определённым лейтмотивом всего кинофильма, главная героиня то и дело обнажает свои чувства, но это приносит ей лишь душевные страдания:

«...нет хоть какой-нибудь захудалой комиссии по охране человеческих чувств?»

Что касается данного диалога, активная роль принадлежит мужчине, он является инициатором, его аргументации лучше построены и применены к собеседнику. Роль женщины в этом диалоге, несомненно, усиливается в сравнении с первым: она управляет тематикой разговора, задает его направленность, но все же остается в подчинительной позиции.

Что касается лексической составляющей этого диалога, стоит обратить внимание на обилие военной лексики в обсуждении вопросов любви. Любовь представляется здесь как нечто, за что нужно бороться, завоевывать. Использование глаголов «сдаться», «завоевать», «бороться», несомненно принадлежащих к военному словоупотреблению, но проникших в обиходную лексику, подтверждает высказанное предположение.

Из уст женщины звучит фраза: *«Я сдалась сразу, как в воду!»*. Фраза напоминает, или даже служит перифразом русского фразеологизма «броситься в омут с головой». Борьба в любви и за любовь, предположенная ранее, оборачивается поражением главной героини.

Диалог № 4.

В диалоге участвуют мужчина и женщина. Главная героиня Евгения и ее любовник Андрианов. Разговор происходит в квартире Андрианова. Накануне Андрианов узнает, что Евгения ушла из семьи, бросила мужа.

Диалог постоянно прерывается телефонными звонками, коммуникация осуществляется в виде разорванного диалогического единства.

Темой диалога становится выяснение Андриановым положения его возлюбленной и их будущего в узком смысле, а в широком взаимоотношения между мужчиной и женщиной. Герой Андрианова уточняет у Евгении ее «семейное положение», а также косвенно старается ее отговорить от совместного проживания.

Инициатор диалога – мужчина, первая реплика – прямое обращение к героине по имени *«Женя?»*. Затем контактоустанавливающая реплика, отвлекающая от основной коммуникативной цели говорящего. Параметр взятия инициативы также принадлежит мужчине. Со стороны Андрианова прослеживается передача инициативы вопреки намерению партнера:

*«А? Как ты считаешь, Женек?»;**«Что ж ты молчишь?»*. Евгения без энтузиазма отвечает на его реплики. Передача (навязывание) инициативы происходит усилиями Андрианова.

Евгения старается перераспределить навязанную ей инициативу, вследствие нежелания продолжать разговор на заданную тему. Она применяет коммуникативный ход – «уклонение от разговора» с помощью глагола «отложить» с лексическим значением «перенести на более поздний срок» и маркированного оценочного прилагательного «скучный».

«Послушай, может отложим этот скучный разговор».

Свой коммуникативный ход героиня смягчает при помощи контактоустанавливающего глагола «послушай» для фиксации внимания и сохранения принципа кооперирования, который уже был отмечен как характерная черта женского речевого поведения. Однако Андрианов игнорирует этот ход, продолжая развивать заданную тему.

Интенсивность участия в коммуникации зависит от количества реплик, которые заставляют реагировать собеседника, и аспект передачи инициативы иллюстрирует нам явное преимущество мужчины в данном примере. Почти каждая его фраза направлена на реакцию собеседницы. С точки зрения речевых актов, следует отнести реплики мужчины к «иллокутивно вынуждающим», а реплики женщины к «иллокутивно вынуждаемым».

Параметр содержательной активности в данном примере не вызывает особого интереса, т.к. собеседниками развивается только одна тема, предложенная, а далее навязанная Андриановым. Доминанта речевого поведения здесь также принадлежит ему.

Параметр количественной активности здесь также преобладает у мужчины. Его речевые партии оказываются больше, чем у женщины. Для успешности его речевой манипуляции, ему требуются доводы и аргументы. Женя в данном диалоге находится в подчинительной позиции. Ей задаются многочисленные неудобные вопросы, она подвергается речевой манипуляции.

В данном диалоге по всем параметрам мужчина занимает лидирующую/доминирующую позицию. У него активная роль в разговоре, женщина лишь подчиняется его интенциям и принимает навязанную инициативу.

Речевая стратегия уклонения, реализуемая тактикой уклонения от ответа или тактикой смены темы снова встречается в речевом поведении главной героини. Первая тактика применяется путем ответа вопросом на вопрос:

«-Что ты ушла от мужа, ушла из дому?»

-А откуда тебе это известно?»; что свидетельствует о нежелании отвечать на поставленный вопрос. Вторая тактика – смена темы – выражается с использованием маркированных лексических средств: прилагательное с

отрицательной коннотацией «скучный» и глагол «отложим» со значением перенести на более поздний срок (отсрочить). *«Послушай, может отложим этот скучный разговор»*. Эти показатели явно указывают на нежелание героини продолжать коммуникацию в заданном русле.

Что касается поведения мужчины в этом диалоге, то он прорабатывает стратегию убеждения, целью которой является побудить другого человека к действиям. Для стратегии убеждения, по мнению О. С. Иссерс, важен количественный параметр, она всегда совершается за несколько коммуникативных шагов. Для успешности этой стратегии требуется некоторое множество аргументов.

Андриановым используется техника косвенной (скрытой) манипуляции, подмена модели мира адресата собственной моделью.

«Дорогая моя, ты понимаешь, как все может быть чудесно. Но только я твердо должен быть уверенным в одном.»; «Что ты никогда ни о чем не пожалеешь.»; «Ты пойми, я хочу только одного, чтобы ты никогда, ни в чем не могла себя упрекнуть.»

В этих примерах прослеживается стратегия убеждения, направленная на разум или чувства адресата. Мужчина использует скрытую тактику дискредитации, он отстраняет себя от проблемы и скрывает собственную заинтересованность, которая, несомненно, присутствует. Андрианов снимает с себя ответственность за совместное будущее с Евгенией, перекладывая ее и возможные последствия на женщину. Предлагает в качестве убеждающего аргумента негативную экспертизу.

Несмотря на то, что говорящий старается скрыть свою манипуляцию, она четко считывается героиней, и она вынужденно оказывается в подчинительной позиции, чтобы не испортить налаженных взаимоотношений. *«Слушай, в общем все это ерунда. Я просто пошутила над Викой, разыграла ее, она наплела тебе бог весть что. В моей жизни ничего не изменилось, все остается как есть.»* В речевом поведении героини происходит сдвиг с нарочитой честности, о которой говорилось ранее, на умышленное

использование лжи в своем ответе. Евгения принимает точку зрения, навязанную Андриановым, и изменяет свое изначально честное поведение на фальшивое, что вызывает положительный эффект и окончание обсуждения. Таким образом, главная героиня в данном диалоге оказывается в подчинительной роли, она поддается стратегии, разработанной мужчиной, жертвуя собственным принципом честности в речевом поведении.

Как покажет дальнейшее развитие событий в кинофильме, Евгения не примиряется с нежеланием вступить ее любовника в более серьезные отношения и решает разорвать с ним связь.

Диалог №5.

В диалоге участвуют мужчина и женщина. Главная героиня беседует со своим 17 летним сыном Володей. Разговор происходит на улице. Мальчик играет в футбол с ребятами, когда его зовет мать.

Темой диалога является сообщение главной героиней об уходе из семьи своему ребенку (сыну). Диалог можно отнести к информативным, т.к. основной целью коммуникантов является донести и получить новую информацию.

Здесь стоит обратить внимание на гендерную отнесенность диалога. В нем, как и ранее, участвуют мужчина и женщина, но в неравных социальных ролях. Перед нами диалог между родителем и ребенком, в котором логичным была бы подчинительная позиция ребенка, однако мы наблюдаем обратное явление.

Коммуникативная инициатива в диалоге принадлежит женщине. Она начинает диалог и выстраивает его тематическое направление.

Стоит отметить, что в диалоге с сыном снова появляется обращение по имени – «Володя», «Володенька», которое было замечено только в диалогах с мужем. Можно предположить, что героиней выстраивается бессознательная иерархия в обращении к своим собеседникам. К членам семьи, как к наиболее важным в ее жизни, она обращается по имени. Или же, с сыном и мужем она

ощущает некоторую коммуникативную дистанцию, чтобы ее сократить, она применяет тактику обращения по имени, для фиксации и удержания внимания на собственной персоне и на том, о чем она говорит.

Интенсивность участия в общении распределяется равномерно, т.к. Володя (сын главной героини) задает уточняющие вопросы, побуждающие реакцию Евгении.

Параметры содержательной и количественной активности в диалоге принадлежат женщине. Она задает тему диалога: *«Вот приехала, хочу с тобой поговорить.»* при помощи вводной фразы, которая подготавливает к сообщению значимого события для говорящего. Сын находится в позиции ведомого в этом диалоге, т.к. для него информация о расставании родителей является полной неожиданностью.

В данном диалоге прочитывается общая семантика страха и неуверенности, исходящая от главной героини. Это доказывает построение ее речевого поведения. Евгения из страха задеть чувства сына или причинить ему боль, не сразу переходит к нужной теме. Сначала ей запрашивается посторонняя информация *«Ну как ты тут?»*, не имеющая отношения к сути разговора.

К своему признанию Евгения переходит только через три речевых акта после номинирования темы разговора, хотя именно признание и было целью ее приезда к сыну и основной коммуникативной интенцией.

Подготовка сына к предстоящему серьезному разговору с помощью общих фраз: *«...хочу с тобой поговорить»*, *«Я хочу тебе сказать, что ...»*, *«Ну понимаешь, Володенька, в жизни не всегда все бывает гладко»*.

Ее прерывистая, неоконченная фраза: *«Я хочу тебе сказать, что ...»* доказывает сомнения и нерешимость. Главная информация, содержащаяся в диалоге, преподносится героиней, с точки зрения синтаксиса, в виде сложного предложения, первая часть которого является безличным предложением. Таким образом, героиня снимает с себя ответственность за происходящее, обезличивает это событие. Вторая часть этого речевого акта уже построена как

двусоставное предложение с подлежащим, выраженным местоимением мы, где опять же Евгения распределяет ответственность за разрыв на двоих.

«Так случилось, что мы с папой должны расстаться.»

В обсуждении проблемы Женя снова обращается к вопросам любви и взаимоотношений, затрагивая чувственную суть этого явления: *«Вероятно, мы охладели друг к другу. Разлюбили друг друга, так бывает.»*. В своей аргументации использует эмотивную лексику с отрицательным коннотативным значением. Сын в обсуждении проблемы на другой стороне – стороне практичности, он апеллирует к авторитетному мнению мужчины: *«И папа на это идет?»*, не понимая поведение матери. Заимствование модели мира отца проявляется и в подборе лексических средств Володи, он также как отец использует стилистически сниженную лексику – *«прикатила», «откололи»*.

Диалог является ярким примером проявления социальной роли героини - здесь она выступает в роли матери, ей тщательно подбираются лексические средства, чтобы не задеть свое чадо. Она говорит о том, что сын – это самое ценное в ее жизни: *«И запомни, Володя, самое драгоценное, что у меня есть в жизни – это ты.»*, подтверждая этим свою активную ролевую позицию матери, высказанную еще в первом диалоге с мужем: *«Нет у меня семьи, единственное, что у меня есть - это Володя, и то он уходит из моих рук.»*

Диалог №6.

Диалог между мужчиной и женщиной. Разговор между Юрием и Евгенией. Юра - поклонник Евгении находит ее в юридической консультации. Диалог происходит на рабочем месте главной героини.

Темой данного диалога становится «повторное» знакомство героев, т.к. первую встречу на вокзале Евгения не запомнила, а также высказывание Юрием своих намерений насчет главной героини.

С точки зрения гендерной отнесенности данная коммуникация осуществляется между мужчиной и женщиной, но это никак не маркируется. Женщина предстает в виде бесполого юриста-консультанта.

Коммуникативная инициатива исходит от мужчины, несмотря на то что первая фраза принадлежит женщине. В первой же своей реплике Юрий обращается к героине по полному имени – Евгения Михайловна, обращая этим на себя внимание. С помощью речевого акта *«не помните»* со стороны Юрия происходит апелляция к событиям прошлого, установление контакта. В его речевом поведении это действует как прием сближения, сокращения коммуникативной дистанции, т.к. диалог построен между малознакомыми коммуникантами. Со стороны Евгении, ее собеседником вообще является незнакомец.

Мужчина передает инициативу коммуникации Жене, и она неохотно ее принимает. В начале диалога просматривается даже некий отказ от коммуникации, выраженный в односложных ответах – *«да»/ «нет»*. Юра настаивает на теме, заданной им, и игнорирует отказы/уклонения героини.

Содержательная активность в диалоге также принадлежит мужчине, он пытается навязать героине свою тему – истинного своего обращения в юридическую консультацию: *«Привело меня сюда единственное желание – посмотреть на Вас.»* Эта тема отклоняется Евгенией в виде грубого ответа, возвращающего русло диалога в служебный жанр: *«Но ведь здесь не Зоосад, не Музей восковых фигур, это Юридическая консультация.»*

Данный диалог является примером служебного диалога, где подключается новая социальная роль героини – профессиональная. Здесь она отказывается от роли женщины, а позиционирует себя как юрист. Для этого она использует тактику игнорирования темы, навязанную Юрием, и тактику смены темы, чтобы вернуться к обсуждению профессиональных моментов.

«Так какое у вас к нам дело?»; «Прекрасно, а что именно привело Вас сюда?»

В диалоге звучит косвенное признание в любви: «*Я Вас всюду искал*», озвученное Юрием, но оно дискредитируется Евгенией в речевом акте «*Ну и что дальше?*». Тактика дискредитации собеседника оказывается успешной, т.к. после нее диалог завершается.

Несмотря на то, что у мужчины в данном примере явно активная позиция по всем параметрам, Евгения не находится в его подчинении, ее финальная тактика оказывается коммуникативной значимой и приводит к тому результату, который был ею запланирован.

Диалог №8.

Диалог между мужчиной и женщиной. Разговор между Юрием и Евгенией. Разговор происходит на улице, герои прогуливаются по городу.

Темой обсуждения в диалоге становится обсуждение предшествующего в кинофильме эпизода диспута (дискуссии) во время юридической консультации. Герои снова возвращаются к вопросам пламенных чувств и их уместности для нового времени.

Взятие участниками коммуникативной инициативы равномерно распределяется между коммуникантами. Инициатором диалога становится Юрий, его первая реплика остается без ответа, но он, не замечая этого, продолжает вступать в коммуникацию. С помощью вопросов он навязывает инициативу Жене, которая поначалу неохотно ее принимает, но затем обмен репликами происходит естественным образом.

Параметр интенсивности участия в общении в большей степени принадлежит мужчине. Все, что говорит Юрий в данном диалоге, вызывает реакцию Евгении, часто негативную, когда речь заходит о чувствах молодого человека. Несмотря на это, к концу диалога героиня занимает равную по интенсивности участия позицию, предлагая свое тематическое наполнение диалога.

Параметр содержательной активности реализуется в обсуждении участниками нескольких тем: чувства молодого человека, место любви в век кибернетики и желание героини прекратить отношения с Юрием. Каждый из участников диалога настаивает на своей теме, навязывая ее собеседнику. Евгения уклоняется от обсуждения чувств молодого человека, а Юрий не воспринимает всерьез просьбу Жени оставить ее.

Участники диалога вновь обращаются к теме взаимоотношений между мужчиной и женщиной, неоднократно поднимаемой в кинофильме. Если вспомнить диалог-спор Евгении с ее любовником Андриановым, то там героиня настаивает на особом отношении к женщине. Она актуализирует любовный дискурс за счёт обращения к эпохе рыцарства, когда мужчины боролись за любовь женщины. Теперь же, к концу фильма, ее позиция оказывается резко противопоставленной своей же собственной. Убийство из ревности, подобное средневековой дуэли, теперь воспринимается ей как нечто «допотопное». Она апеллирует к рассудочности, о которой изначально говорил ее оппонент Андрианов. *«Дуэль из ревности, это уже даже звучит как-то допотопно. Нет, мы теперь стали намного рассудочнее, благоразумнее.»* В реплике звучат прилагательные-синонимы с общим значением – рассудительный, обдуманный.

Евгения к концу фильма разочаровывается в любви, т.к. не находит должного отклика от своего любовника Андрианова, который как раз не преувеличивает значение чувств, относится к любви как своеобразному партнерству. Она перенимает его позицию, т.к. боится снова поддаться этому чувству и вновь перенести разочарование и боль. В диалоге с Юрой она воспроизводит модель мира, навязанную Андриановым, во время их разговора. Она даже говорит, используя его фразы:

«Я всегда говорю все, что думаю.»

Почти дословное повторение реплики Андрианова:

«Всю жизнь страдаю от того, что говорю людям то, что думаю.»

Чужая позиция в речи Евгении считается ее собеседником Юрием, он указывает ей на это – *«Нет, Вы так не думаете. Вы просто повторяете чужие слова...»* Юра настолько внимателен к героине, что чувствует появление чужого мнения и чужую фразеологию в ее речи.

Еще аргумент в пользу того, что Женя отказывается от своего первоначального мнения – номинация женщины как партнера/ партнерши. В диалоге с Андриановым она экспрессивно заявляет: *«Я не хочу быть партнером! Не хочу»*. Для нее обращение к женщине как к партнеру было чуть ли не унижительным, принижающим женскую природу. Но теперь, уже во второй части кинофильма она и сама называет так женщину при общении с Юрием: *«...найти себе более подходящую партнершу?»*.

В диалоге участниками прорабатывается стратегия убеждения – прямая и косвенная. Юрий искренне заявляет о своих намерениях и о любви к главной героине. Он старается убедить ее в своей правоте, аргументируя это своими сильными романтическими чувствами и желанием быть вместе:

«я просто всегда хочу быть около Вас»;

«...мы будем всегда вместе. Понимаете? Вместе!»

«...я бы мог подойти к Вам и сказать, что я Вас люблю и что это – навсегда!»

Однако аргументация Юрия не приносит благотворных плодов, героиня воспринимает это как «мальчишество» – легкомысленный несерьезный поступок. Также она номинирует Юрия как «провинциального Ромео». Неслучайно употребление прилагательного провинциальный, т.к. семантически о провинции в культурном сознании «укоренилось представление как о месте, характеризующемся отсталостью развития, вторичностью культуры, “захолустностью”» (Купцова 2018) Таким образом, Женя дает характеристику Юрию как «захолустному» герою-любовнику, что является открытой насмешкой.

Что касается поведения главной героини в этом диалоге, то ее речевое поведение не соответствует истинным желаниям, интенциям. Женя на

протяжении диалога 4 раза просит мужчину оставить ее одну, перестать преследовать, используя разные вариации этой просьбы:

«...прекратите ваше преследование»; «Уходите сейчас же»; «...я Вас прошу немедленно уйти»; «Ну почему Вы ходите за мной, я прошу прекратить эти хождения за мной». Несмотря на такую частую периодичность этих высказываний-просьб Юрий не спешит оставить ее, т. к. ее интонации сообщают об обратном желании героини. Можно предположить, что это стратегия обратного убеждения, как будто Евгения в первую очередь старается убедить себя в неправомерности этих взаимоотношений, а не своего собеседника – Юрия. Для этого она приводит аргументацию: «В какое положение Вы меня ставите?» – апелляция к внешнему миру, «Ну подумайте, к чему это может привести» – тактика убеждения, направленная на разум собеседника, «Ну это же смешно, я старше Вас на десять лет, Вы только что это слышали» – тактика понижения собственного статуса.

Ее стратегия убеждения оказывается успешно реализованной только после произнесения перформатива «умоляю», который становится финальной точкой в сопротивлении Юрия: *Я Вас очень прошу, если хотите, могу сказать: «Умоляю».*

Под конец анализа данного примера стоит отметить, что в диалоговой структуре, посвященной теме любви всегда сохраняется баланс. Если в предыдущих примерах женщина была носителем этой темы и этого чувства, то здесь эту роль на себя принимает мужчина, т. к. Евгения в данном диалоге показана хладнокровной и циничной.

Диалог №9.

Диалог между двумя женщинами – главной героиней и ее матерью. Разговор происходит в доме матери главной героини. В комнате приглушенный свет, располагающий к интимности.

Данный пример является единственным примером коммуникации с собеседником своего же гендера.

В диалоге актуализируется еще одна социальная роль Евгении – роль дочери. Несмотря на то что роль дочери в иерархии родитель/ребенок явно подчинительная, в диалоге с матерью наблюдаем обратный эффект.

Инициатива общения распределяется между участниками диалога равномерно, героини не перебивают друг друга. Интенсивность принадлежит матери. Она начинает диалог и управляет тематическим направлением разговора. Параметр содержательной активности также больше представлен в речевой партии матери. Что касается количественной активности в диалоге, то здесь доминанта оказывается у Евгении. Мать лишь управляет тематическим направлением диалога, предлагая разные вопросы для обсуждения, а главная героиня высказывает подробно свое мнение по каждому из них.

В диалоге показан разный взгляд женщин на любовь. У Жени взгляд более чувственный, эмоциональный: *«А потом я влюбилась... Боже мой! Как я влюбилась! Просто сошла с ума!»* Здесь появляется значимая метафора любви как сумасшествия. У матери взгляд более прагматичный: с одной стороны, она говорит о том, как трудно жить без этого чувства *«И вот жизнь-то прошла, а человека рядом не оказалось. Любви рядом не было.»*, а с другой – кажется, что любовь нужна для того, чтобы облегчить жизнь и не остаться одной: *«Я ведь очень поздно-то замуж-то вышла, до того была война, а отец ваш очень рано помер, так жила одна. Трудно мы жили, сама знаешь.»*

Стоит обратить на семантическое и лексическое выражение концепта любви в данном диалоге. Из возвышенного чувства любовь опускается к миру преисподней. Теперь любовь воспринимается главной героиней как проклятье, пытка. Это видим из следующего ответа: *«Ну и черт с ней! И Слава Богу! Господи, сколько мне сил стоило **избавиться** от этого **проклятья**, от этой **пытки**! Да пропади она трижды пропадом эта ваша любовь!»*

В этом примере Евгения отправляет любовь к черту, в преисподнюю, как проявление чертовщины. В толковом словаре С. И. Ожегова понятие Ада многозначно:

«1. В религиозных представлениях: место, где души грешников после смерти предаются вечным мукам. Муки ада (также перен.). Благими намерениями вымощена дорога в ад.

2. перен. Невыносимые условия, тяжёлое состояние; хаос и ужас, царящие гден. Душевный ад.» (Ожегов 2018)

Можно предположить, что героиней актуализируется переносное значение этого слова. Разочарование в любви для нее подобно аду, это тяжелое состояние, невыносимые условия для жизни, поэтому она теперь все, что связано с любовью отправляет в преисподнюю.

В фразеологическом словаре Федорова синонимом к фразеологизму «пропади пропадом» является выражение «будь проклят», т.е. лексическое значение этих фразеологизмов частично совпадает. Можно предположить, что Евгения в финальном диалоге прокликает любовь за то, что она ей принесла.

2.2. Любовный дискурс

Любовный дискурс в диалогах не ставится под сомнение. Главная героиня и ее собеседники затрагивают эту тему прямо или касательно в каждом диалоге. Дискурс любви разрабатывается в исследовании при помощи эмотивной лексики. «Эмотивная лексика ситуативна в своей денотативной основе, ибо эмоции нерасторжимо связаны с субъектом, их испытывающим и объектом их вызывающим.» (Бабенко, 1989: 65). Этим положением объясняется преобладание глагольной эмотивной лексики не только в исследуемом материале, но и в русском языке в целом.

Как уже продемонстрировано ранее, тематически диалоги чаще всего завязаны на теме любви и взаимоотношений между мужчиной и женщиной. Участники диалогов используют различные лексемы с эмотивным значением. Самая частотная часть речи с этим значением *глагол* – всего 50 употреблений.

В репликах встречаются различные глаголы с корнем -люб-, обладающее как положительной, так и отрицательной семантикой.

Примеры положительной коннотации:

Полюбить, любить, влюбиться.

Эти глаголы встречаются в репликах главной героини (Евгении), а также ее собеседника Юрия.

Е: «Понимаешь, Андрей, я не хочу тебя обманывать, я полюбила другого человека.»

Е: «Я ведь очень люблю тебя! (пауза) Наверное, не должна была тебе этого говорить, но я плохой дипломат.»

Е: «А потом я влюбилась... Боже мой! Как я влюбилась! Просто сошла с ума!»

Выбранные примеры показывают следующее: все реплики главной героини, содержащие в себе эмотивную лексику с корнем -люб- обращены к одному человеку – любовнику Андрианову. Только в беседах с ним или же о нем главная героиня использует эти лексемы.

Ю: *«А я Вам не в карты предлагаю играть, Евгения Михайловна. Я люблю Вас. Вы просто еще не понимаете, как я Вас люблю.»*

С отрицательной коннотацией – два глагола с корнем -люб- :

С отрицательной частицей не – *не люблю* и глагол *разлюбить*.

Е: *«...ведь ты же меня уже тоже не любишь, зачем обманываться»*

А.П.: *«Я тебя не люблю?»*

Е: *«Разлюбили друг друга, так бывает.»*

Синонимичным глаголу *разлюбить* является глагол *охладеть*, употребленный в той же реплике. *«Вероятно, мы **охладели** друг к другу. **Разлюбили** друг друга, так бывает.»*

Также частотный эмотивный глагол с положительной коннотацией *«нравиться»* и инвариант *«понравиться»* не раз встречается в исследуемом материале:

Е: *«А ты понимал, что ты мне очень нравишься?»*

Е: *«...мне нравятся твои суждения, они какие-то такие неожиданные.»*

Как уже говорилось ранее главная героиня часто использует отрицательную частицу *не* в своих суждениях. *«А мне она не нравится, я ее не понимаю.»*

Стоит отметить, что прослеживается разграничение употреблений этих глаголов, имеющих общую сему – испытывать симпатию к кому-либо. Главная героиня употребляет глаголы *любить*, *полюбить*, *нравиться* к субъекту своих чувств, как с положительной, так и с отрицательной коннотацией. Что касается глагола *нравиться*, то с отрицательной частицей Евгения употребляет его только в отношении своих суждений, по какому-либо поводу.

Диалоги наполнены эмотивной лексикой с разнообразной семантикой: семантика ощущения и состояния любви – *мучаться*, *терять голову*, *ревновать*;

семантика горя, печали, расстроенного состояния – *огорчить, отчаяться, тосковать, жалеть;*

семантика раздраженного состояния: *сердиться, кипятиться.*

Группа глаголов, связанных с темой любви, употребляются главной героиней – женщиной, что касается других групп, то они, наоборот, употребляются к ней, в отношении женщины. Реплики, содержащие эти глаголы обращены к женщине, это те эмоции, которые замечают в ней окружающие люди, или собеседники.

Выводы

Во второй главе исследования был проведен комплексный анализ 8 диалогов. Дискурсивный анализ диалогов по 4 параметрам (инициативность, интенсивность, содержательная и количественная активность), а также с точки зрения гендерной отнесенности, использования речевых стратегий и тактик, особенности употребления лексики.

Диалоги кинофильма в основном построены между мужчиной и женщиной. Доминантной темой их коммуникации является тема любви и взаимоотношений между мужчиной и женщиной. Параметр инициативы участия в общении зависит от собеседника и заинтересованности в диалоге. В диалогах с мужчинами обычно они являются инициаторами общения. Женя проявляет явную инициативу лишь дважды, когда она общается с любовником – Андриановым и со своим сыном – Володей. Первый собеседник является объектом ее чувств, второй характеризуется самой героиней – как самое ценное в жизни. Сын тоже объект любви главной героини, но уже материнской.

Параметр интенсивности связан с параметром взятия инициативы, так что он тоже по большей степени в диалоге принадлежит мужчине.

Основные стратегии, которые использует героиня в своей речевой партии, – это стратегия уклонения и убеждения. Частой тактикой в ее речевом поведении становится тактика отказа от коммуникации, которая проявляется в молчании или физическом уходе от ответа.

Несмотря на то что главная героиня – Евгения представляет собой сильную натуру, сильную женщину, ее позиция в диалогах с мужчиной все же является подчинительной. Героиня восприимчива к навязыванию чужой позиции, если она произносится авторитетным источником, как это было продемонстрировано во взаимодействии с Николаем Андриановым (любовником главной героини). Доминирующая позиция и активная роль в диалоге принадлежит Жене только в разговоре с матерью, несмотря на привычно выстроенную иерархию данных взаимоотношений.

Таким образом, к середине 70-х годов женщина уже становится полноправным участником дискуссии и диалога, но представляет собой все же слабую позицию по отношению к собеседнику-мужчине.

Заключение

Целью настоящего исследования являлось выявление и сопоставление особенностей женского речевого поведения в диалогах о любви на материале кинотекста.

Для достижения поставленной цели были комплексно проанализированы и описаны диалоги из кинофильма «Странная женщина».

В первой главе работы были описаны важные теоретические вопросы: понятие кинотекста и его структура, определение звучащей речи в кино, теория развития коммуникативных стратегий и тактик в лингвистике и их реализация на материале кинотекста, понятие кинодиалога и характеристика речевого поведения в диалогах.

Во второй главе работе был проведен анализ диалогов, в которых участвует главная героиня кинофильма. При описании были учтены следующие параметры: инициативность участия в общении, интенсивность, содержательная и количественная активность, а также гендерная отнесенность участников, использование речевых стратегий и тактик для достижения своих коммуникативных целей, особенности употребления лексики в зависимости от гендера участника и тематической направленности диалога.

Проведенный анализ позволил сделать ряд выводов:

- 1) Основной темой диалогов между мужчиной и женщиной является тема любви и взаимоотношений между партнерами;
- 2) Параметр взятия инициативы общения участником влияет на активную/ пассивную позицию в диалоге;
- 3) Женское речевое поведение меняется в зависимости от того, к кому она обращается, кто является ее собеседником.

Полученные результаты и выводы внесут определенный вклад в изучение особенностей звучащей речи в кино.

Список использованной литературы

1. Berelson B. Content Analysis in Communication Research. Glencoe, IL: Free Press, 1952.
2. Lakoff R. Language and Woman's Place. N. Y., 1975.
3. Артемова О. А. Коммуникативные стратегии и тактики: теоретические аспекты исследования [Электронный ресурс] // Режим доступа - <https://www.alba-translating.ru/ru/ru/articles/2018/artemova-2018.html> (дата обращения к ресурсу 19.11.2020).
4. Анисимова Е. Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания №1. М: 1992. С. 71-79.
5. Арутюнова Н. Д. Диалогическая модальность и явление цитации // Человеческий фактор в языке. Коммуникация. Модальность. Дейксис. М., 1992.
6. Астафурова Т. Н. Стратегия: когнитивный или коммуникативный концепт? // Язык в эпоху знаковой культуры. Тезисы докл. международной науч. конф. Иркутск: ИПТИИЯ, 1996. С. 5-27.
7. Баранов А. Н. Активность участника коммуникации: методы лингвистического анализа. [Электронный ресурс] // Режим доступа - <http://www.dialog-21.ru/digests/dialog2014/materials/pdf/BaranovAN.pdf> (дата обращения к ресурсу: 15.11.2020).
8. Барр, Жак-Мар. Теория кинодраматургии вгиковский конспект. <https://www.proza.ru/2008/05/07/66> (дата обращения к ресурсу: 19.11.2020).
9. Божанова Н. Г. Гендерные исследования в лингвистике: история, современность, перспективы // Вестник ТГУ. 2012. №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernye-issledovaniya-v-lingvistike-istoriya-sovremennost-perspektivy> (Дата обращения к ресурсу: 08.09.2020).
10. Божанова Н. Г. Гендерные исследования в лингвистике: история, современность, перспективы. // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. Вып. 5 (109), 2012. – С. 69-74.
11. Бугаева Л. Д. Кинотекст: прояснение значения. – [Электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinotekst-proyasnenie-znacheniya> (Дата обращения к ресурсу: 27.12.2019).
12. Ваганова Ж. В. О некоторых направлениях современных гендерных исследований в лингвистике – [Электронный ресурс]: <https://nsportal.ru/shkola/inostrannye-yazyki/library/2017/02/23/o-nekotoryh-napravleniyah-sovremennyh-gendernyh> (Дата обращения к ресурсу: 08.09.2020).
13. Винникова Т. А. Моделирование механизмов понимания кинотекста. Омск: 2010. 192 с.

14. Винникова Т. А. Особенности исследования кинотекста в различных научных парадигмах // Омский научный вестник №2. Омск: 2015. С. 58-62.
15. Винникова Т. А. Особенности структурной организации кинотекста (на материале художественного фильма «The queen») // Вестн. Том. гос. ун-та. 2009. № 325. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-strukturnoy-organizatsii-kinoteksta-na-materiale-hudozhestvennogo-filma-the-queen> (Дата обращения к ресурсу: 23.12.2019).
16. Виноградов С. И., (совместно с Платоновой О. В.) Культура русской речи. Учебник для вузов. Под ред. проф. Л. К. Граудиной и проф. Е. Н. Ширяева. М.: Издательская группа НОРМА-ИНФРА М, 1999. 560 с.
17. Габрилович Евгений Иосифович // Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1969 – 1978.
18. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М: Наука, 1981. 139 с.
19. Горошко Е. И. Гендерная проблематика в языкознании / Е.И. Горошко [электрон. ресурс]. <http://www.owl.ru/win/books/articles/goroshko.htm> (Дата обращения к ресурсу: 12.05.2021).
20. Горошко Е. И. Пол, гендер, язык // Женщина. Гендер. Культура. М., 1999.
21. Горшкова В. Е. Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод [Текст]: коллективная монография. Иркутск : МГЛУ ЕАЛИ, 2014. 367 с.
22. Дробышева Т. В. Художественный текст в гендерном аспекте // «Вестник ВГУ» 2008. № 1. с. 34–37.
23. Граудина Л. К., Ширяев Е. Н. Культура русской речи. Учебник для вузов. Под ред. проф. Л. К. Граудиной и проф. Е. Н. Ширяева. М.: Издательская группа НОРМА-ИНФРА М, 1999. 560 с.
24. Жигарева Е. А. Текст как семиотическая категория // Вестник Актюбинского университета им. С. Баишева. Актюбинск: 2009.
25. Зак М. Е. Юлий Райзман. М.: Искусство, 1962. 230 с.
26. Земская Е. А., Китайгородская М. А., Розанова Н. Н. Особенности мужской и женской речи // Русский язык в его функционировании. Под ред. Е. А. Земской и Д. Н. Шмелева. М.: Наука, 1993. С. 90-136.
27. Зоркая Н. Сгустки истории. Портрет реж. Ю. Райзмана // Искусство кино. №2. 2004.
28. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: Автореф. дис. канд. филол. наук. Волгоград, 2001. 16 с.
29. Иванова Е. Б. Художественный видеофильм как текст и его категории // Языковая личность: проблемы креативной семантики. К 70-летию профессора И.В. Сентенберг: Сб. науч. тр. / ВГПУ. Волгоград: Перемена, 2000. С. 200 – 206.
30. Иванова Е. Б. Художественный видеофильм как тип текста // Языковая личность: проблемы межкультурного общения: Тез. науч. конф.,

- посвящ. 50-летию фак-та иностр. яз. Волгоград, 3-4 февр. 2000 г. / ВГПУ. - Волгоград: Перемена, 2000. С. 30 – 31.
31. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.
32. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М.: КомКнига, 2006. 288 с.
33. Кирилина А. В. Категория "gender" в языкознании // Женщина в российском обществе. 1997. №2. С. 15 – 20.
34. Кирилина А. В., Томская М. В. Лингвистические гендерные исследования // Отечественные записки. 2005. № 2 (22). С. 22 – 43.
35. Кирилина А. В. Гендер: лингвистические аспекты. М., Изд-во "Институт социологии РАН", 1999. 180 с.
36. Кирилина А. В., Томская М. В. Лингвистические гендерные исследования // Отечественные записки. № 2 (23). М., 2005. С. 112-132.
37. Кириллова Н. Б. Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества: учебное пособие. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2013. 154 с.
38. Коршунов В. «Трудно быть богом»: контркоммуникативная нарративная стратегия как форма насилия над зрителем // Кинематография желаний и насилия. Сборник статей. Под ред. Л. Д. Бугаевой. СПб, 2015. С. 301-312.
39. Купцова И. А. Культура русской провинции. Вторая половина XIX - начало XXI века: учебник для академического бакалавриата / И. А. Купцова. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Издательство Юрайт, 2018. 266 с.
40. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. Пер. с англ./ Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
41. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. 72 с.
42. Ворошилова М. Б. Креолизованный текст: Кинотекст // Политическая лингвистика. Выпуск (2) 22. Екатеринбург, 2007. С. 106-110.
43. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. М. : Гнозис, 2003. 252 с.
44. Маслова В. А. Лингвокультурология: Учебное пособие для студентов выш. учебн. заведений. М: Издательский центр «Академия», 2001. 208 с.
45. Милевская Т. В., Брыксин А. И. Кинотекст как особая разновидность художественного текста: к постановке проблемы // Таврический научный обозреватель, 2015. №5. С. 53-55.
46. Муха И. П. К вопросу об информативности кинодиалога // Вестник Нижегородского университета: 2010. №2 С. 292-297.
47. Нелюбина Ю. А. Кинотекст в кругу смежных понятий. [Электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinotekst-v-krugu-smezhnyh-ponyatiy> Дата обращения к сайту: 08/08/2020

48. Нечай О. Ф., Ратников Г. В. Основы киноискусства: Учеб. Пособие для некинематогр. Вузов / Под ред. И. В. Вайсфельда. 2-е изд., перераб. и доп. Мн.: Выш. Шк., 1985. 368 с.
49. Павлов Д. Н. О некоторых проблемах определения термина «коммуникативная стратегия» // Вопросы когнитивной лингвистики. Тамбов: Тамбовский гос. университет им. Г.Р. Державина, 2006. №2. С. 62-66.
50. Плеханова Т.В. Текст как диалог. Минск: МГЛУ, 2003. 250 с.
51. Полякова Л. С. Понятие «гендер» в лингвистическом описании // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. С. 44–49.
52. Рогова К. А. Теория текста как сфера изучения речи // Мир русского слова. 2009. № 2. С. 7 – 13.
53. Сергеева Ю. М., Уварова Е.А. Поликодовый текст: особенности построения и восприятия. [Электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/polikodovyy-tekst-osobennostipostroeniyai-vospriyatiya> (Дата обращения к сайту: 02/09/2020)
54. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического опыта). М: Водолей Publishers, 2004. 164 с.
55. Сонин А.Г. Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов [Текст]: дис. ... док. филол. наук / А. Г. Сонин. М., 2006.
56. Сонин А.Г. Экспериментальное исследование поликодовых текстов: основные направления / А.Г. Сонин // Вопросы языкознания. М., 2005. №6. С. 115– 123.
57. Сопин А. О. Индивидуальное и современное в позднем творчестве Юлия Райзмана // Вестник ВГИК., 2011. №9. С. 144 – 153.
58. Сорокин Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция [Текст] / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия: кол. моногр. / отв. ред. Р. Г. Котов. М.: Наука, 1990.
59. Сургай Ю. В. Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте. Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.04. Тверь, 2008. 17 с.
60. Тард Г. Мнение и толпа // Психология толп. М.: Ин-т психологии РАН: Изд-во КСП. 1998. С. 313– 314.
61. Тищенко Н. В. Развитие исследований кинематографа: от «языка кино» к «языку социума» // Теория и практика общественного развития. 2014. № 15. С. 89 – 91.
62. Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 326 – 345.
63. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М: 1977. С. 326 – 345.
64. Филиппов К. А. Лингвистика текста и современный анализ устной речи: учеб. Пособие / К. А. Филиппов. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2016. С. 23– 29.
65. Формановская Н. И. Речевое общение: коммуникативно-прагматический подход. М.: Русский язык, 2002. 216 с.

66. Халеева И. И. Гендер в теории и практике обучения межкультурной коммуникации // Гендер: язык, культура, коммуникация: доклады I междунар. конф. М., 2001. С. 7–11.
67. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам, 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту: 1984. С. 109 – 121.
68. Черненко М. М. Юлий Райзман: Портрет режиссёра. М.: Союзинформкино, 1983. 32 с.
69. Шкловский, В. Б. За 60 лет: Работы о кино: сб. ст. и исслед. / В. Б. Шкловский. М.: Искусство, 1985. 573 с.
70. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. / Редкол.: П. М. Аташева, И. В. Вайсфельд, Н. Б. Волкова и др. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 566 с.
71. Ямпольский М. Б. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. М., 2004. 388 с.
72. Ярская-Смирнова Е. Р. Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики // Журнал социологии и социальной антропологии. 2001. Том. IV. № 2 С. 100-118.

Словари и справочники:

1. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: Ок. 100000 слов, терминов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов. М.: АСТ, 2018. 319 с.
2. Федоров А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка: около 13000 фразеологических единиц / А. И. Федоров. 3-е изд., испр. Москва: АСТ: Астрель, 2008. 878 с.

Приложение

Диалог №1.

Диалог с мужем :

Муж: - Что Владимир Андреич? Еще не появился?

Евгения: –Нет.

- Должен был бы уже вернуться из Ляйпцига.

-Ну, возили тебя сегодня куда-нибудь эти жены?

-Да, возили.

(Пауза)

- Да, билеты в Париж принесли?

-Они на столе.

-Отлично, значит завтра в Париж. (пауза) Хочешь винца?

-Мгм. (отрицательно) Знаешь, Андрей... я не поеду с тобой в Париж...

-То есть, как не поедешь?

-Ну я ...вообще не должна была с тобой ехать.

-Это еще почему?

-Потому что Потому что мы не должны больше жить вместе, я уйду от тебя...совсем.

-Ты что ты в своем уме? Ты о чем говоришь?

-Понимаешь, Андрей, я не хочу тебя обманывать, я полюбила другого человека.

-Как это другого человека? Какого другого человека? Что это значит, другого человека?

-Погоди, сядь... давай смотреть правде в глаза, ведь ты же меня уже тоже не любишь, зачем обманываться.

-Я тебя не люблю? С чего ты это взяла? Ну как ты смеешь так говорить? Ну в чем ты можешь меня упрекнуть?

-Ни в чем и очень многом.

-Например?

-Не будем сейчас об этом говорить, Андрей.

-Ну нет, я хочу знать, ну?

-Ну мы живем вместе, ходим в гости, обедаем, мы даже спим вместе, но мы уже давно не любим друг друга и весь ужас в том, что мы уже давно с этим смирились.

-Вздор это!! Вздор!

-Не кричи! Это не вздор, я уже давно стала для тебя чем-то вроде предмета домашнего обихода, как стенной шкаф, как веник, как твои домашние туфли.

-Не понимаю, чего тебе нужно. Мы живем нормальной семейной жизнью, как живут тысячи людей, ведь уже скоро 14 лет, как мы женаты. И тут нате. Ну как ты все это объяснишь людям?

-А я никому ничего не обязана объяснять!

-Ну это же стыдно!!! Стыдно! Тебе не 16 лет, дорогая моя, она, видите ли, полюбила другого, ты понимаешь, что ты затеяла? Ломать людям жизнь! Из – за чего?! Из- за своих бабьих фантазий?

- Не кричи, умоляю тебя, только не кричи.

-(еле слышно) Полюбила другого... А обо мне ты подумала?

-Андрей...

-Ну должны же быть какие-то взаимные обязательства!

-Да и цена этим обязательствам, если нет любви.

-К чертовой матери эту любовь, люди делом заняты, делом! Она, видите ли, полюбила другого. Помешались, понимаешь ли, эти люди, как будто в жизни нет дел поважнее... Ты разрушаешь семью! У тебя семья! Сын!

-Нет у меня семьи, единственное, что у меня есть это Володя, и то он уходит из моих рук. Это твоя драгоценная мамаша отнимает его у меня.

- (Смешок.) Можешь быть уверена, что-что, а сына тебе не видать, как своих ушей.

-Нет уж, сына я вам не отдам!

-Отдашь как миленькая! Говори, с кем ты спуталась? Кто он?

-Не скажу.

-Тогда я скажу тебе, кто ты. Сказать тебе, кто ты?

- (Неразборчиво) Надоел...

-Ты дрянь! Самая последняя дрянь!

Главная героиня уходит из комнаты.

Диалог №2

Диалог с Николаем Андриановым (любовником главной героини)

Андриянов: Что-нибудь новенькое есть?

Евгения: Новенькое? Есть. Новенькое то, что я сижу здесь на этом диване, а рядом ты.

-Чудо. Просто чудо.

-А ты понимал, что ты мне очень нравишься?

-Не знаю. Иногда понимал, а иногда ничего не понимал и очень мучился. Ты здорово умеешь мучить. Зачем ты меня мучила?

-Неправда! Ничего я тебя не мучила. Я сдалась сразу, как в воду! Стыд и позор!

-Да-да-да сразу, а лес? Сколько ты меня таскала по этому лесу!

-А я испытывала тогда такое блаженство, что мы вместе. Я ведь тогда уже понимала, что пропадаю.

-(шепотом) Ах, ты моя дорогая! Скажи, а за что ты меня полюбила, ты можешь открыть мне эту тайну, а?

-Ну, во-первых, за то, что ты так прекрасно разбираешься в червяках – это, во-первых.

-А во-вторых?

-А во - вторых, ну во-вторых, мне нравятся твои суждения, они какие-то такие неожиданные. Понимаешь, ты умник! И потом, ты же божественно красив!

-Да-да, ты здорово меня выдумала. Можешь наплевать мне в глаза, но ты первый человек, который во мне это подметил.

-Вот сейчас возьму, да как плюну! Где твои глаза? (смех)

Евгения: Скажи, а почему ты разошелся с женой? Кто она?

-Обыкновенная женщина, тоже инженер-электронщик.

-А почему ты все-таки с ней разошелся?

-Ну как тебе сказать. Однажды утром проснулся, встал, надел штаны и вдруг понял, что вся моя жизнь, в общем то, состоит из одних попреков. Бросил я тогда в чемоданчик пару галстуков, зубную щетку, написал записку и был таков. Теперь живу один.

-Ну и ты доволен?

-Понимаешь, научные мысли – это ленивейшая скотина, ее нужно все время держать в кнуте, только тогда может быть что-нибудь блеснет в бошке. А для этого знаешь, что нужно?

-Что?

-Голые стены и каменный пол. Ни тебе занавесочек, ни попреков. Так? Ох, Лелька! Сморчок, а поняла и не осудила. Тебе понравилась моя Лелька?

-Не знаю... Не очень.

-И зря, вполне современная девица, умная, все понимает.

-Да, может быть даже чересчур, в ее возрасте понаивнее бы и поженственней.

-А что ты хочешь? Это уже не поколение Ромео и Джульетт, это очень рациональные ребята, любовь, разумеется – да, но уже на равных правах, конечно, не преувеличивать значение чувств. Для них любовь — это своеобразное партнерство.

-Гхм, великолепно.

-Ну а что ты хочешь? Может наше время действительно не приспособлено для пламенных излияний, может быть, в этом есть своя правда.

-Что, правда? Смотреть на женщину как на очередного партнера, как на коллегу по постели? Это, по-твоему, правда. (уходит в другую комнату)
Знаешь в чем ужас?

-Ну?

-Ужас в том, что вы действительно забыли, как завоевывать любовь женщины, как мучаются, как теряют голову, как ревнуют, как борются за нее.

-Со шпагой в руке? Вернуться к рыцарским временам?

-Да-да, со шпагой в руке, представь себе, и это нужно не только нам – женщинам, это прежде всего нужно вам – мужчинам. Вы хоть тогда старались бы быть лучше, благороднее, мужественнее, да умнее, понимаешь, просто умнее.

-Позволь, какие шпаги и что значит завоевывать женщину? Вы же сами бились за равноправие, ведь так? Ну и пожалуйста, мы вам его дали.

-Спасибо! Во-первых, не вы его дали, а советская власть дала.

-Естественно. Но вы, вероятно, полагаете, что равноправие распространяется только на ваше право занимать наши должности, это ж, дорогая моя, не так. Оно неизбежно начинает распространяться на все сферы нашей жизни, в том числе и на наши взаимоотношения. Да-да, женщина в наше время стала коллегой по работе, коллегой по профессии, коллегой по ученому званию, коллегой по постели, что ты хочешь, вполне логично.

-Удивительно, почему –то, когда женщина была бесправной и зависимой, ей, видите ли, полагались и рыцарства, и любовные вздохи, а теперь, по-вашему, она не нуждается ни в рыцарстве, ни в Ромео. Да это же чушь, может быть, теперь ей в миллион раз нужнее. Возможно, вам так удобнее.

-Постой-постой, охлади, Женек, тогда уж давай развернем дискуссию по всем правилам. Начнем с того, что в мире существуют не только те три измерения, которые мы с тобой изобрели в школе, существует четвертое – это время. От него никуда не денешься, оно же прёт, и действительно все изменяет. Вот ты, к примеру, любишь музыку?

-Ну.

-Чайковского, Шопена, Моцарта...

-Ну люблю.

-Но ты ведь не можешь не понимать, что как они не прекрасны, все это уже позади, что уже появились совершенно новые музыкальные формы, ритм и гармония, новая музыка.

-А мне она не нравится, я ее не понимаю.

-(Смех) Допустим я тоже, но это не значит, что она плохая. Ведь что с нами обычно происходит, если нам что-нибудь не нравится, мы тоже начинаем доказывать, что это никуда не годится, даже не пытаюсь понять это, и от этого сразу становимся унылыми, облезлыми и провинциальными. (Пауза) Согласна со мной?

-Нет.

-Ну ты просто упрямышься. Ты пойми, все это гораздо сложнее чем кажется. Ведь те же процессы происходят сейчас всюду. На наших глазах меняется

социальная структура мира, и это необратимо. Рушится то, к чему мы давно привыкли, что казалось вечным, незыблемым. Конечно, это не могло не коснуться такого предмета как мужчина и женщина.

-Не знаю, не убеждена.

-Хм, ну если не убеждена. Ты пойми, изменилась даже луна, потому что на ней побывал человек, все меняется. И тот, кто этого не хочет понять, в один прекрасный день просто вылетит из тележки. Кстати, это относится не только к тебе или ко мне, а к гибели целой нации. Исчезали цивилизации. Вот такая штукавина, моя дорогая.

-Ну значит, я вылечу из тележки.

-Это почему же?

-Потому что я унылый, провинциальный и облезлый.

-Не кокетничай! (Пауза)

-Ой, ну и ладно, пусть все к черту рушится, обновляется и меняется, но я не хочу, ты понимаешь, не хочу, чтобы это все заглушило во мне женщину. Я не хочу быть партнером! Не хочу.

-Будем стараться.

(длинная пауза) Смена кадра.

Евгения: Ну вот объясни мне, пожалуйста, почему в этом вашем знаменитом ЮНЕСКО есть крупнейшая комиссия по охране окружающей среды и нет хоть какой-нибудь захудалой комиссии по охране человеческих чувств?

(смех Андрианова)

Диалог №3

Диалог с Андриановым (в темноте, в кровати)

Женя: Откуда у тебя такая собака?

Андрианов: Не спишь? ... Подарили. Женечка... ну скажи правду, что все-таки произошло?

-Ничего не произошло, просто я очень захотела видеть тебя.

-Ну погоди же, Женек, я серьезно.

-И я серьезно.

- И ты наплевала на Париж и прискакала сюда?

- Мгм (утвердительно)

- Ну знаешь, наши дамы тебя не поймут.

- Ну может ваши дамы и не поймут, а наши женщины – поймут. (пауза) Я ведь очень люблю тебя! (пауза) Наверное, не должна была тебе этого говорить, но я плохой дипломат.

- Ох, ты моя дорогая.

(Пауза)

-А ты знаешь, что несколько дней мы можем вообще не расставаться.

-Нет, правда? И тебе не надо ехать домой и на работу?

-Я в отпуске (восторженно)!

-Слушай, так это же превосходно! Это же великий праздник! Выпьем по этому поводу шампанское, у меня есть шампанское.

-А колбаса у тебя есть?

-Бог ты мой, ты же у меня голодная, сейчас что-нибудь придумаем. Колбасы нет, но есть корейка и сыр, будешь есть корейку?

- И сыр тоже!

(телефонный звонок)

-Телефон.

- Сломай его к черту!

- А что у тебя здесь?

-Эээ, Женечка, умоляю, ничего здесь не трогай.

- А это все твоя электроника?

- Не только электроника.

-Хобби?

- Ненавижу это слово. Хобби — это занятие для бездельников.

- А это что такое, тоже электроника?

- Это галстук.

(За столом, наливают шампанское)

- Мгмг. (удовлетворительное)

-Ну, за что мы с тобой выпьем. Я хочу выпить за тебя!

-Ну почему только за меня? Давай за что-нибудь общее.

-Ну за что? Давай за наше счастье.

-Давай. Но только за это всегда и все пьют. Придумай что-нибудь такое, за что еще никто и никогда не пил.

-Тогдааа, давай с тобой выпьем за то, что в жизни неповторимо, сколько бы раз это не повторялось.

-От так вот. Красиво. Что это?

-Эх ты, это же любовь!

(пьют шампанское)

Ж: Скажи...

-Что?

-Ничего.

-Ну что сказать?

-Скажи, а тебя не смущает то обстоятельство, что у меня есть муж?

-А тебя?

(Звук часов с кукушкой)

-Ой, какая старинная прелесть. Ну вот и окончен наш первый день.

-Но ведь еще несколько дней впереди!

-Да, еще несколько дней. Ура.

Диалог №4

Диалог с Андриановым:

-Женя?

-Я здесь.

-Ты что-нибудь ела?

-Да, я обедала в городе.

-Женя, ты, дорогая моя, не сказала мне самого главного.

-Что именно?

-Что ты ушла от мужа, ушла из дому?

-А откуда тебе это известно?

-Женечка, мне это важно, важно, что мне этого не сказала. Почему?

-Потому что, не знаю почему. Наверное, потому что не хотела, чтобы что-либо осложняло наши отношения. Ну допустим ушла, а что это меняет?

-Это меняет очень многое. Прости минутку. (делает телефонный звонок)

Так что же, это действительно меняет все. Теперь, очевидно, мы сможем быть вместе. А? Как ты считаешь, Женек? Нам надо подумать, надо как-то перестраивать жизнь.

-Как именно?

-Не знаю, как захочешь.

(телефонный звонок)

-Так вот, Женек, если захочешь станем жить здесь, в общем решай. Как ты решишь, так и будет. Что ж ты молчишь?

(телефонный звонок)

Дорогая моя, ты понимаешь, как все может быть чудесно. Но только я твердо должен быть уверенным в одном.

-В чем?

-Что ты никогда ни о чем не пожалеешь.

-Послушай, может отложим этот скучный разговор.

-Скучный? Почему скучный, Женя, ведь это очень серьезный шаг. Ты пойми, я хочу только одного, чтобы ты никогда, ни в чем не могла себя упрекнуть.

-В чем, например? В чем я могу себя упрекнуть?

-Я не знаю, ну хотя бы в том, что ушла от Андрея Палыча.

-Знаешь, один человек про тебя сказал, что никогда толком не поймешь, о чем ты на самом деле думаешь.

-Ну знаешь, это мог сказать только злой дурак. Всю жизнь страдаю от того, что говорю людям то, что думаю.

(телефонный звонок)

-Слушай, в общем все это ерунда. Я просто пошутила над Викой, разыграла ее, она наплела тебе бог весть что. В моей жизни ничего не изменилось, все остается как есть.

-Ах, бабы! Бабы! Ах, бабы!

Диалог №5

Диалог с сыном:

-Володя!

-Мама? Ты почему здесь? Каким образом?

-Здравствуй! Уже вернулась.

-А папа?

-Папа еще за границей. Ну как ты тут?

-Нормально. А почему ты раньше времени прикатила?

-Так сложилось, Володенька. Вот приехала, хочу с тобой поговорить.

-А что случилось?

-Видишь ли, Володя, то, что я тебе сейчас скажу, очень серьезно. Я хочу тебе сказать, что ...

-Ну что что?

-Ну понимаешь, Володенька, в жизни не всегда все бывает гладко. Так случилось, что мы с папой должны расстаться.

-Как расстаться? Почему?

-Вероятно, мы охладели друг к другу. Разлюбили друг друга, так бывает. Ты уже взрослый парень, должен такие вещи понимать. Так в жизни бывает.

-Ниче не пойму. И папа на это идет? (крик ребят)

Мам, ну что мы будем сейчас, здесь?

-Понимаешь, Володенька, мы через некоторое время с тобой не будем видеться. Я хочу, чтобы ты хорошенько обо всем подумал. Наша жизнь теперь как-то изменится, мы будем жить отдельно.

-Ничего не пойму, а бабушка?

-Ну, бабушка, естественно, останется с папой.

-Да! Откололи ж вы номерок! Будь здоров!

-И запомни, Володя, самое драгоценное, что у меня есть в жизни – это ты. Запомни это, мой мальчик. А теперь беги.

Диалог №6

Диалог с Юрой:

-Так, ваша фамилия, имя и отчество.

-Здравствуйте, Евгения Михайловна.

-Здравствуйте.

-Я ведь не ошибаюсь, Вас зовут Евгения Михайловна.

-Да.

-Вы меня, конечно, не узнаете.

-Нет.

-А я когда-то в Москве, на вокзале помог вам купить билет сюда. Не помните?

-Да. Был такой случай.

-Вы тогда были чем-то озабочены, огорчены.

-Да, возможно. Так какое у вас к нам дело?

-Какое дело? Дело в том, что я окончил институт в Куйбышеве. И некоторое время там работал, потом попросил перевести меня сюда. Вот работаю теперь здесь, инженером. Зовут меня Юрий, фамилия - Агапов.

-Прекрасно, а что именно привело Вас сюда?

-Привело меня сюда единственное желание – посмотреть на Вас.

-Но ведь здесь не Зоосад, не Музей восковых фигур, это Юридическая консультация.

-Да, это я понимаю. Но как же быть? Неужели, чтобы сюда попасть и взглянуть на Вас, надо предварительно украсть корову?

-Как минимум.

-Я Вас всюду искал, Евгения Михайловна, я уже было отчаялся. Все-таки видите, нашел!

-Ну и что дальше?

-Не знаю.

Дискуссия №7

Дискуссия во время юридической консультации:

Евгения: Вот видите, мы юристы, как и врачи чаще всего сталкиваемся с фактами, в большинстве случаев – неприятными. Порой даже тягостными. Но мне кажется, что вы должны знать эти факты, хотя бы для того, чтобы совершать в жизни поменьше ошибок, потому что порой даже самая пустяковая ошибка может привести к преступлению, исковеркать человеку жизнь. Вот так.

Лидия: Дайте мне, я хочу спросить. Фомина Лидия, нормировщица. Вот вы, товарищ юрист, рассказали нам про всякие судебные случаи. А вот такой случай: была у нас на заводе работница, хорошая девчонка, жила в общежитии, как и все мы. А тут встретила одного, влюбилась. И вдруг забеременела.

- (из толпы) Так уж и вдруг?

Лидия: Ребята! А он как узнал об этом, так сразу хлоп и смылся. Ну она здесь сделала, конечно, огромную глупость. Подбросила своего ребеночка, а он представьте себе - умер. Ну тут, конечно, следствие завели, вот что с ней теперь будет? Какую статью ей могут дать?

Евгения: Ну, я этого не знаю, следствие это выяснит. Я хочу, чтобы вы поняли только одно, ведь за каждой статьей уголовного кодекса стоят значительно более важные нравственные, моральные нормы нашего поведения. Нравственный кодекс! Ведь сколько ошибок совершается из-за того, что мы к нашим поступкам относимся безответственно. Не умеем разобраться в ситуации, в людях, иногда даже в собственных чувствах!

(из толпы) А я как раз парня совсем не виню! Дайте мне сказать.

Евгения: Ну, тише, товарищи! Говорите.

Девушка: Селезнева- прядильщица. Может быть все, что вы тут говорили и верно, но вы, как хотите, а я как раз парня не виню. Да, я виню во всем исключительно девчонку. Что это значит влюбилась? Надо уметь в конце

концов сдерживать свои страсти. Со мной тоже случай был. Обхаживал меня один тут, а я сдержалась!

(из толпы) Ну значит не сильно обхаживал. (общий смех)

Селезнева: Нет, сильно!

Евгения: Зря смеетесь, товарищи. Девушка-то в общем права. Не слишком ли легко, без оглядки молодежь теперь вступает в любовные отношения.

Из толпы: Но ведь это в большинстве от них, от девушек зависит. Построже надо им быть, девушкам-то. Построже!

Из толпы: А вам бы повежливей быть, поделикатней! Ведь вам под ручку с девушкой пройти – стыдно! Цветок ей подарить, как же! Ребята засмеют! А вот матюгом при девушке пустить – это пожалуйста. (аплодисменты)

Молодой человек: Мильков, повар столовой № 12. Вот тут вот полемика, что лучше с оглядкой или без оглядки, а вот есть какая мысль: все реже я замечаю, ну как бы это сказать, девушек стыдливых. Представителей слабого пола, иной раз девушку и девушкой-то не назовешь. Ходит, понимаешь в штанах, несет от нее табачищем, ржет как лошадь, сразу с тобой на «ты». Никакой в ней таинственности!

Селезнева: Дурак!

Мильков: И еще у меня вопрос к товарищу адвокату. Происходят сейчас такие события, как убийство из ревности? (отсылка к Отелло) Например, самоубийство из-за неразделенной любви, или как прежде бывало драка на дуэли промеж соперников, бывает?

(из толпы) А на чем драться- то будешь? На половниках? (смех)

Евгения: Нет, с такими вещами я не сталкивалась. И вообще, по-моему, это все уже отошло в область преданий. Дуэль из ревности, это уже даже звучит как-то допотопно. Нет, мы теперь стали намного рассудочнее, благоразумнее.

Юрий: А это по-вашему, хорошо или плохо?

Евгения: Ну хорошо это или плохо, я не знаю. Но это так.

Юрий: А, по-моему, это очень плохо.

Евгения: Почему это?

Юрий: Потому что плохо. Потому что мы стали бояться больших чувств. Стыдится настоящей, большой любви, вот и начинаем подменять ее мелкими интрижками, грошовыми однодневными радостями. А это, по-моему, самое страшное, что только может быть.

(из толпы) Ну а что тут страшного? Чего ж ты перепугался сердечный?

Юрий: Да потому что человека это калечит, он становится циником, хамом, приучается наплеватьски относиться абсолютно ко всему, не говоря уже о женщине или о любви. Ведь это же факт, так это или не так, Евгения Михайловна?

Евгения: Возможно. Ну товарищи, почему вы все время сбиваетесь на вопросы любви? Это не имеет никакого отношения к нашей сегодняшней теме.

(из толпы) Почему это не имеет, очень даже имеет. Вот скажите, как, по-вашему, цинично это или не цинично. Когда немолодая уже женщина, ну может не совсем не молодая, но и не молоденькая, задурила голову молодому парню! Она на десять лет старше его, и представьте себе, ее это ничуть не останавливает. А он, я прям не знаю, он совсем потерял голову, забыл все на свете. Вот скажите, как это по-вашему – цинично или нет, однодневная это радость или как?

Юрий: Не понимаю! Ведь только что сказано, зачем же задавать вопросы, которые не имеют никакого отношения к сегодняшней теме.

Евгения: Товарищи, на сегодня все.

Диалог №8

Диалог с Юрием:

-Евгения Михайловна, хотите плюшку?

(молчание и отрицательный жест в ответ)

-Ну погодите, не бегите же. Еще один вопрос о допотопных чувствах, Вы действительно думаете так, как говорили на диспуте?

-Я всегда говорю все, что думаю.

-Нет, Вы так не думаете. Вы просто повторяете чужие слова, которые можно услышать на каждом перекрестке.

-Да. (со злостью) Зато Вы были больно оригинальны со своими однодневными радостями.

-Евгения Михайловна, неужели вас смогла задеть выходка этой глупой девчонки? Вас?

-Да, представьте себе. И послушайте, Юра, пожалуйста, прекратите ваше преследование. В какое положение Вы меня ставите? Уходите сейчас же. Юра!

-Я не хочу, чтобы Вы одна ходили по улице.

-Ну какое Вам дело? Я не нуждаюсь в Вашей опеке, я Вас прошу немедленно уйти.

-Но Вы ведь этого не хотите.

-А Вы к тому же еще и нахал!

-Я не нахал, Евгения Михайловна, я просто всегда хочу быть около Вас.

-Ну что это за мальчишество? Ну подумайте, к чему это может привести.

-К тому, что мы будем всегда вместе. Понимаете? Вместе!

-Ну это же смешно, я старше Вас на десять лет, Вы только что это слышали.

-Не на десять, а только на семь.

-Ну это все равно. Ну посмотрите, сколько вокруг Вас прелестных девушек. Ну почему Вы ходите за мной? Неужели вы не можете найти себе более подходящую партнершу?

-(пауза) Ведь еще там в Москве, на вокзале, когда я видел вас всего пять минут, не зная кто Вы и как Вас зовут, я бы мог подойти к Вам и сказать, что я вас люблю и что это – навсегда!

-Да, и вас сразу бы упекли в сумасшедший дом.

-А это и сейчас еще не поздно.

-Юра, ну неужели Вам нескучно играть роль провинциального Ромео?

-Представьте себе – нет.

-Дайте. (забирает половину плюшки) Знаете, один человек, который намного умнее нас с вами, сказал, что в наш век кибернетики нет места для Ромео и Джульетт.

-Ну этот ваш умник сказал несусветную глупость!

-Почему?

-Да потому что в век кибернетики машина во многом заменит человека, раскрепостит его, освободит от всякой ненужной муры. Это и будет век Ромео и Джульетт, золотой век!

-Вы так полагаете?

-Конечно! А если это не так, то на какой тогда черт вся эта кибернетика!?

-Ну вот что, Юра, пока Ваш золотой век еще не наступил, я прошу прекратить эти хождения за мной. Я Вас очень прошу, если хотите, могу сказать: «Умоляю».

-Неужели вам от этого будет радостнее жить?

-Не знаю, во всяком случае – спокойнее.

-Ну хотите я перед Вами встану на колени? (встает на колени)

-С ума сошел! (уходит) Юра!

Диалог №9

Разговор с матерью:

М: Не сердись, Женечка, я вижу ты какая-то сама не своя, ну что с тобой? Что случилось?

Е: Ничего, мама, просто я, наверное, устала.

-Тоскуешь ты. Может жалеешь, что ушла от Андрея Палыча? Да не скрытничай, не скрытничай!

-Да ничего, мам, я не скрытничаю! Знаешь, даже удивительно, поначалу мне казалось, что я люблю Андрея. Замуж то я вышла мне еще 18ти не было, что я тогда понимала. Девчонка! Дура! А когда разобралась, то годы уже прошли. Знаешь как - день за днем, день за днем. (пауза) Потом... А потом я

влюбилась... Боже мой! Как я влюбилась! Просто сошла с ума! Мам, а ты когда-нибудь любила?

-Не знаю, Женечка. Я ведь очень поздно-то замуж-то вышла, до того была война, а отец ваш очень рано помер, так жила одна. Трудно мы жили, сама знаешь. И вот жизнь-то прошла, а человека рядом не оказалось. Любви рядом не было.

-Ну и черт с ней! И Слава Богу! Господи, сколько мне сил стоило избавиться от этого проклятья, от этой пытки! Да пропади она трижды пропадом эта ваша любовь!

-Ну а этот?

-Кто? (удивленно)

-Ну этот, который все ходит за тобой, ведь он видать влюблен в тебя.

-Влюблен, не влюблен, мне то что? Какое мне до этого дело?

-Его Юрой звать?

-Ну Юрой, и что?

-Погоди-погоди, ты не кипятись, ты же тоже не равнодушна к нему, я же наблюдаю.

-Да ты что?! Что ты наблюдаешь? Перекрестись! Этого мне еще не хватало!

-А где он теперь? Куда он девался?

-Не знаю. Провалился куда-то. Ой, мам... Я ему запретила за собой ходить. Мам, ну нам ведь так хорошо с тобой. Правда? Спокойно, хорошо. И нам с тобой больше никто не нужен, правда? Правда, мам, скажи.

-Правда, Женечка, правда.