

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования  
«Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н.  
Ельцина»

Уральский гуманитарный институт

Кафедра русского языка, общего языкознания и речевой коммуникации

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ

Зав. кафедрой \_\_\_\_\_ Е. Л. Березович

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2023 г.

# **МНОГОРЕЧИЕ В СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ КИНОСЦЕНАРИЯХ**

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Руководитель, к. ф. н., доц..

Ю. Б. Пикулева

Нормоконтролер

Ю. М. Кокошко

Студент гр. УГИМ-210006

Т. И. Новичкова

Екатеринбург  
2023

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Киносценарий как тип текста</b> .....	8
1.1. Киносценарий: жанровое своеобразие .....	8
1.2. Киносценарий: стилистическое своеобразие.....	13
<b>Выводы по 1 главе</b> .....	20
<b>Глава 2. Опыт анализа современных киносценариев в социокультурном и стилистическом аспекте</b> .....	21
2.1. Стилистическая палитра сценария кинокомедии.....	21
2.1.1 «Последний богатырь»: разговорная речь vs стилистика сказки.....	25
2.1.2. «Непослушник»: современная разговорная речь vs церковно-религиозный стиль .....	36
2.2. Стилистическая палитра сценария кинодрамы.....	49
2.2.1. «Мы из будущего»: сниженное vs литературное.....	51
2.2.2. «Мы из будущего 2»: двуязычие и диглоссия.....	59
<b>Выводы по 2 главе</b> .....	71
<b>Заключение</b> .....	73
<b>Список литературы</b> .....	75

## Введение

Индустрия кинематографа развивается уже второе столетие. За это время значительно усложнились не только технические процессы, связанные с производством фильма, но и сценарные приемы, которые позволяют держать аудиторию в напряжении, вызвать у нее сильный эмоциональный отклик. Своеобразие социокультурной ситуации на протяжении всего XX и начала XXI веков накладывало отпечаток на тематическое и жанровое разнообразие кинопродукции, создаваемой государственными и частными киностудиями. Идеологические установки, стилистические предпочтения, ключевые слова эпохи формировали языковые предпочтения людей, работающих над сценарием. Киноиндустрия, зародившаяся в принципиально новую эпоху – эпоху Модерна, становится частью нового типа культуры – «медиакультуры, для которой характерно массовое распространение, интерактивность, информационность и ориентированность на рыночные отношения. Этот тип культуры информационного общества представлен такими средствами интеллектуального влияния, как кино, радио, телевидение и Интернет – всем тем, что информирует, развлекает и пропагандирует» [Черняк 2015: 200].

**Актуальность** исследования обусловлена как собственно лингвистическими, так и экстралингвистическими причинами. В современной киноиндустрии остро встает вопрос об оригинальности сценарного языка российского кинематографа XXI века, формировании оригинальной стилистики. Изучение таковой может быть практикоориентированным, поскольку позволит выявить типовые стилистические приемы, что дает возможность выработки определенных рекомендаций для создания киносценариев. Актуальной также является научная проблематика многогочечия, т.е. «сосуществования субъязыков внутри единого общенационального языка» [Купина 2013: 12]. Интересно, как проявляет себя многогочечие в таком институциональном дискурсе, как дискурс кино. Для исследователя языка кинематографа становятся

актуальными «процедуры диагностики многоречия, исследования его функционального диапазона [Купина 2013: 13], сценарного потенциала. Киносценарист «предстает в своей речедетельности как полиглотическая личность, умело пользующаяся возможностями родного языка» [Вепрева 2013: 28].

**Новизна** исследования обусловлена прежде всего анализируемым материалом (популярными российскими кинофильмами последних лет. Данный материал еще не подвергался лингвистическому научному исследованию. Также новизна проявляется в практикоориентированности исследования: анализ текстов современных киносценариев позволит выработать номенклатуру стилистических приемов, которые позволят создать новые тексты данного типа, сформировать коммуникативно-прагматическую технологию написания успешного киносценария.

**Объектом** исследования является речь персонажей современных российских фильмов.

**Предмет** исследования – стилистически и социально маркированные языковые единицы в репликах персонажей современных российских фильмов.

**Цель** магистерской диссертации — описать внедрение разнообразной маркированной лексики в речь персонажей и осознать, для чего это делается.

**Задачи** соотносятся с разделами работы:

1. для теоретической части это изучение специальной литературы и медиаматериалов по жанровой и стилистической проблематике к кино;
2. для практической части последовательное описание контекстов, содержащих факты многоречия, а также выявление коммуникативно-прагматических эффектов, которые возникают с помощью использования названных языковых единиц: психологическая и социальная типизация персонажей, комический эффект, эффект достоверности и др.

Реализация поставленных практических задач потребовала предварительной расшифровки киносценариев выбранных фильмов с выделением стилистически маркированных единиц.

В качестве **материала** для анализа в магистерской диссертации использованы имевшие успех в отечественном прокате картины разных жанров: кинокомедии «Последний богатырь» (2017 г.), «Непослушник» (2022 г.), драмы «Мы из будущего» (2008 г.), «Мы из будущего 2» (2010 г.). Выбор кинопроизведений разных жанров для нас принципиален. Представляется, что введение фактов многоречия в сценарий комедии будет иметь не такие коммуникативные эффекты, как в драме. Также для нас было важно использовать разный по качеству материал, т.к. не все их называннх произведений имеют высокую оценку сценарного мастерства. **Единицей** анализа становится одиночная реплика персонажа или диалогическое единство, содержащие языковые единицы разной стилистической или социальной маркированности.

Работа выполнена на стыке социолингвистического и стилистического подходов.

**Социолингвистика** – отрасль языкознания, изучающая функционирующий язык как социально обусловленное явление, исследует воздействие общества на язык и роль языка в обществе. В рамках социолингвистики такими исследователями, как Л. П. Крысин, В. И. Беликов [Беликов, Крысин 2001] Н. Б. Мечковская [Мечковская 2000], В. И. Жельвис [Жельвис 2001], А. Д. Швейцер [Швейцер 2012], В. И. Карасик [Карасик 2002] исследуется расслоение языка по демографическим (половозрастным) и другим социальным категориям населения, по типам деятельности социальных коллективов. Социолингвистика выясняет социальные условия, определяющие речевое поведение людей, описывает речевую специфику различных социальных групп общества, занимается проблемами соотношения языка и диалектов, сосуществования разных языков на одной территории. Описываются социальные роли, т.е. типичное речевое поведение

личности в социуме. Наличие разных социальных групп, разных языковых подсистем – предпосылка для возникновения ситуации многогочечия.

**Стилистика** также изучает функционирующий язык, обращая особое внимание на отбор языковых средств и их использование в речевом потоке: см. об этом [Кожина, Дускаева, Салимовский 2008; Купина, Матвеева 2015]/ Стилистика средств изучает стилистическую стратификацию языковых единиц, их ориентированность на употребление в определенной ситуации общения с нейтрально-информативным или воздействующе-экспрессивным заданием: об этом [Виноградов 1963; Винокур 1980; Голуб 2001; Розенталь 2007; Крылова 2006; Солганик 2006]. Для нас особенно значимо исследование стилистики художественной речи, которая занимается эстетической значимостью языковых единиц в контексте художественного целого – в нашем случае кинофильма (и его текстового варианта – киносценария). Системные исследования художественной речи [Болотнова 1992; Головин 1978; Купина 2017] позволяют говорить о формировании нового направления – креативной стилистики.

**Теория многогочечия** разрабатывалась исследователями уральской стилистической школы совместно с профессором Колумбийского университета Борисом Михайловичем Гаспаровым [Многогочечие 2013; Русский язык в многогочечном социокультурном пространстве 2014]. По мнению Б. М. Гаспаров, существует «методический парадокс сосуществования двух взаимно исключающих проекций языка в самосознании и речевой практике его носителей: с одной стороны, ощущение восприятия языка как единства, без которого невозможно было бы им пользоваться, и с другой – огромной пестроты и несистемной разрозненности конкретных языковых проявлений» [Гаспаров 2014: 31]. Подобный «речевой плюрализм» [Там же] из реальной практики переходит в художественные произведения, отражающие реальную речевую ситуацию в стране и мире. В рамках этой теории изучается, в частности, переключение носителя определенного субъязыка в конкретной коммуникативной ситуации на

другой субъязык (например, с городского просторечия на обиходно-деловой субъязык). Изучение механизмов переключения с одного субъязыка на другой — особая исследовательская проблема, предполагающая также системное описание отдельных субъязыков [Беликов, Крысин 2001: 16-17].

В работе использовались лингвостилистический и социолингвистический **методы** анализа.

**Теоретическая значимость** исследования связана с углублением теории многоречия в социально-культурном и коммуникативно-прагматическом аспектах.

**Практическая значимость** магистерской диссертации определяется возможностью использования полученных результатов в сценарной работе, а также в преподавании дисциплин «Стилистика и культура речи», «Массовая литература».

Работа прошла **апробацию**: по теме исследования опубликована статья «Об использовании стилистически маркированных единиц в тексте киносценария» в сборнике «Молодые голоса» (Екатеринбург, 2023).

**Структура работы**: магистерская диссертация состоит из вступления, двух глав, заключения, списка использованной литературы.

## Глава 1. Киносценарий как тип текста

### 1.1. Киносценарий: жанровое своеобразие

Кинематограф — это синтез разных видов искусств, прежде всего театра и литература, поэтому вопрос о жанровом своеобразии сценария отсылает нас к данным смежным областям.

В 4 веке до нашей эры Аристотель разработал систему жанров. В своей поэтике он строго разделял трагедию и комедию. Он предполагал, что в зависимости от жанра у произведений могут быть разные концовки, структуры, формальные свойства [Аристотель 1927].

Начало жанровому разнообразию в кинематографе было положено фильмами братьев Люмьер. «Политого поливальщика» (1895), например, можно считать первой в истории кино комедией и первым сюжетным фильмом, а «Прибытие поезда» (1896) и «Выход рабочих с фабрики» (1895) — первыми документальными лентами [Теплиц 1968: 25].

Обращаясь к современному кинематографу, мы не можем выделить четкое разделение на жанры, так как они постоянно добавляются, преобразуются (например, из жанра «ужасы» в кинематографе получились поджанры «паранормал», «слэшер», «сплэттер» и другие). Однако неизменным остаются исторически сложившиеся художественные и документальные фильмы (классификация по характеру отображения реальной действительности) [Волошина Т.Г, Лихачева В.В 2015: 335].

Жанры кино — это категории, которые помогают классифицировать фильмы на основе их содержания, стиля, тематики и других характеристик. Существует множество различных систем классификации жанров кино, которые разработали исследователи в этой области. Некоторые из них включают в себя такие жанры, как драма, комедия, приключенческий фильм, вестерн, мелодрама, трагедия, фильм ужасов, документальный фильм и многие другие.

Андре Базен был одним из первых исследователей жанров кино. В своей книге «Что такое кино?» он предложил систему классификации фильмов на основе их тематики и стиля. В последующие годы другие исследователи также разработали свои системы классификации жанров кино. Так, Рик Альтман выделил пять основных жанров кино: комедия, трагедия, мелодрама, вестерн и фильм ужасов. Он также подчеркивает, что жанры кино могут пересекаться и включать элементы других жанров. Дэвид Боруэлл предложил классификацию жанров кино на основе их социального значения. Он выделил такие жанры, как документальный фильм, искусственный фильм, фильм-катастрофа, фильм-комментарий и другие. Стивен Нейсбит выделяет тематические жанры, такие как фильмы о войне, фильмы о политике, фильмы о любви и другие (см. об этом [Андре Базен 1972]).

Жанры кино являются важным инструментом для анализа фильмов и их воздействия на аудиторию. Хотя существует множество различных систем классификации жанров кино, все они помогают нам лучше понимать фильмы и их значение в культуре.

Рассмотрим подробнее некоторые жанры.

Комедия — это жанр, который направлен на вызов улыбки и смеха у зрителя. В киносценарии комедия может быть представлена как в формате классической комедии, так и в формате пародии или сатиры. Основными элементами комедии являются юмор, смешные ситуации, диалоги и персонажи.

Драма — жанр, отличающийся серьезностью и глубиной. В киносценарии драма может быть представлена как в формате социальной драмы, так и в формате психологической драмы. Основными элементами драмы являются эмоциональная насыщенность, глубокие переживания персонажей и проблемы, которые они решают.

Боевик — это жанр, который направлен на создание динамичной и захватывающей атмосферы. В киносценарии боевик может быть представлен как в формате классического боевика, так и в формате триллера или экшн-

фильма. Основными элементами боевика являются боевые сцены, погони, перестрелки и другие быстрые события.

Ужасы — жанр, направленный на создание атмосферы страха и тревоги у зрителя. В киносценариях данный жанр может быть представлен как в формате классического ужастика, так и в формате триллера или мистического фильма. Основными элементами ужасов являются страшные сцены, загадочные события и присутствие сверхъестественных сил.

Фантастика — это жанр, который направлен на создание мира, который не существует в реальности. В киносценарии фантастика может быть представлена как в формате научной фантастики, так и в формате фэнтези. Основными элементами фантастики являются фантастические существа, миры и технологии.

Исторический фильм — это жанр, который направлен на рассказ о событиях, которые произошли в прошлом. В киносценарии исторический фильм может быть представлен как в формате документального фильма, так и в формате исторической драмы. Основными элементами исторического фильма являются реконструкция исторических событий, персонажей и культурных особенностей эпохи.

Каждый жанр кино имеет свои особенности, которые делают его уникальным и неповторимым. Киносценарий — это основа любого фильма, который позволяет создать атмосферу и передать зрителю нужные эмоции. Жанровое своеобразие киносценария — это ключ к успеху любого фильма, который позволяет привлечь внимание зрителя и создать незабываемые впечатления.

Ученые рассматривают сценарий как разновидность художественного текста. Б. Балаж писала, что «в настоящее время сценарий стал уже самостоятельным литературно-художественным жанром, который порожден кинематографом так же, как драма театром» [Балаж 1968: 132].

Киносценарий обладает всеми качествами текста. И. Р. Гальперин писал, что текст — это «произведение в виде письменного документа,

состоящего из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи» [Гальперин 2006: 20]. Он же разработал систему характеристик текста. В него входят: целостность, членимость, связность, модальность, информативность, завершенность. Эти свойства носят универсальный характер и подходят к разным типам текстов, в том числе и к киносценариям.

Исследователи пишут, что «киносценарный текст представляет собой связный и завершенный текст с присущими ему универсальными текстовыми категориями, преломляющимися особым образом в соответствии с кинематографическими законами. Завершенность киносценария становится фактом после съятия по данному сценарию фильма, то есть кодированию исходного текста в текст нового семиотического уровня» [Волошина, Лихачева 2014: 46]. «Киносценарный текст, как и другой текст формируется из определенных текстовых единиц, которые в свою очередь представлены набором различных синтаксических конструкций, включая полипредикативные предложения, без которых не обходится ни один текст киносценария» [Волошина, Лихачева 2013: 18].

Говоря о кинематографических законах, стоит отметить правила оформления сценария. Являясь литературным произведением, сценарий включает в себя компоненты, присущие драматургии: особенности структурного оформления, сюжетное развитие, языковые структуры. Правила оформления киносценария в целом схожи с правилами оформления литературной пьесы. Такой текст представляет собой «фрагментированное» литературное произведение. «... высказывания реплики отделяются друг от друга авторской номинацией вступающих в диалог, сколько бы раз они это ни делали, и каждый раз с красной строки. Имя персонажа набирается особым шрифтом, с особой разбивкой, за ним часто следует ремарка – текст набранный курсивом в скобках. Ремарка в этом случае предваряет речь, отмечает изменение внутреннего состояния, движение, жест вступающего в

диалог» [Головчинер, Русанова 2018: 35]. Таким образом, в тексте сценария есть два принципиально разных компонента: служебный, описательный текст (ремарок) и прямая речь персонажей (реплики). «Ремарки фиксируют преимущественно физическую статику момента: сообщают, что в этот момент действия предьявляет взору внешняя картина сценического пространства, количественное увеличение лиц на сцене или их убывание и т. п. Диалог — выражение внутренней динамики действия, проявление ментальной готовности / неготовности героев к встрече с другими, соответствия / несоответствия их ожиданиям, степени включенности в ситуацию и способности / неспособности ее менять через взаимодействие с другими» [Головчинер, Русанова 2018: 36].

В силу того, что киносценарий адресован узкому кругу лиц (руководство, режиссер, оператор, светотехник, актеры), стоит учитывать, что текст должен быть им понятен [Фролова, Чуб, Растопчина 2009: 70]. Принято пояснять в ремарках то, с какой эмоцией персонаж произносит свою реплику. Для режиссера нужно писать краткие обозначения действий. Например, «ЗК» около имени персонажа, что означает «за кадром». Или «ЗТ», что означает «затемнение» (помощь при монтаже). Пояснения имеют свои определенные места в тексте сценария.

Формируются стилистические установки: описание действий и мест не должно быть красочным. Главное правило кинотекста – четкость и краткость. Он должен быть написан без лишних литературных приемов, понятным языком. Заведено, что все действия должны описываться в настоящем времени.

Говоря о времени, стоит отметить, что в сценариях есть свои представления о ходе и его свойстве: наполненность событиями, движение от прошлого к настоящему, от настоящего к будущему, диалектика своего времени, непрерывность и фиксированность событий. Также не стоит забывать, что у сценариста есть свои представления о времени, которые проявляются в текстовых ахрониях, сжатии, растягивании (об этом

[Волошина 2009]). Художественное время в сценариях отражается грамматически (например, реплики персонажей) и в особенностях чередования сцен.

Таким образом, жанровое своеобразие киносценария определяется разнообразием видов кинопродукции и спецификой организации драматического произведения.

## **1.2 Киносценарий: стилистическое своеобразие**

Киносценарий является особой формой литературного произведения, которая отличается от других жанров творчества своей спецификой, так как она представляет собой основу для создания фильма. Стилистическое своеобразие киносценария заключается в его основных составляющих:

1. Диалоги. В киносценарии большое значение уделяется диалогам, которые являются основным способом передачи информации о персонажах, событиях и конфликтах. Диалоги должны быть четкими, лаконичными, выразительными и соответствовать характеру персонажей.

2. Описания. Описание сцен, персонажей, мест действия и т.д. В киносценарии должны быть максимально полными (но без лишних выразительных средств), чтобы помочь режиссеру и операторам визуализировать сюжет и создать нужную атмосферу.

3. Форматирование. Киносценарий имеет особый формат, который отличается от других жанров письма. Форматирование включает в себя правила отступов, шрифтов, размеров букв, деление сцен и диалогов.

4. Режиссерская интерпретация. Киносценарий может иметь разную стилистику в зависимости от того, кто его пишет — режиссер или сценарист. Режиссер может добавить свое видение сюжета, внести изменения в диалоги и описания, чтобы сделать рисунок более интересным.

5. Смешение жанров. Киносценарий может комбинировать различные жанры — комедия с триллером, драма с фантастикой, и т.д. Также

киносценарий может иметь свою специфику в зависимости от жанра, который влияет на художественную манеру, стилистику описаний, героев и эмоционального состояния зрителей.

Стилевые особенности киносценарных текстов положены в основу классификации киносценариев. Так, ориентация на научный, публицистический или разговорный стиль позволяют выделить научный, документальный и художественный киносценарий. «В документальном и научном киносценарном тексте обычно преобладает закадровая речь. Звучащая речь художественного киносценарного текста в стилевом отношении отличается от речи документального и научного кинотекстов тем, что документальные и научные киносценарии характеризуются одной общей стилиевой окраской, тогда как художественный киносценарный текст включает в себя *множество* стилиевых средств, объединенных эстетической функцией» [Волошина, Лихачева 2013: 20].

Стилистика сценария (произведения драматического по своей природе) формируется «принципиальным *разноречием* участников диалога / действия в драме при видимом «отсутствии» в нем создателя — единой, непосредственно явленной авторской воли. Хотя, как и любой другой, весь текст драмы от названия до финального слова — это результат творчества ее создателя. Он проявляется в каждом слове своих героев, по-своему задает актеру интонацию, ритм, даже жест, мизансценические нюансы выражения внутреннего состояния его героя на сцене — проявления с учетом логики развертывания действия» [Головчинер, Русанова 2018: 36].

Персонаж фильма практически всего воплощает определенную социальную роль. Общество неоднородно по своему социальному составу. Группы людей можно классифицировать по полу, возрасту, уровню образования, территории проживания и др., и каждая группа использует язык по-своему. Отсюда появляются разные страты языка. Они исторически изменчивы, как и само общество.

В современном русском языке можно выделить несколько основных страт: литературный язык, территориальные и социальные диалекты, просторечие. Некоторые ученые считают, что литературный язык соотносим с культурой элитарной («книжной»), территориальные диалекты — с культурой народной, просторечие — с промежуточной, третьей культурой, арго — с традиционно профессиональной культурой (об этом см. [Толстой 1991]).

Если говорить о социальной дифференциации национального русского языка, то обычно констатируют наличие в нем определенных подсистем — литературной формы, территориальных диалектов, профессиональных и социальных жаргонов, городских койне и т. п. Они существуют не изолированно друг от друга, а находятся во взаимодействии, что способствует взаимопроникновению единиц [Кожина, Дускаева, Салимовский 2011: 171].

Русский литературный язык является субкодом по отношению к национальному языку, и он делится на две разновидности — кодифицированный язык и разговорный язык, каждая из которых обладает определенной самодостаточностью и различается по функциям: кодифицированный язык используется в книжно-письменных формах речи, а разговорный — в устных, обиходно-бытовых формах. Также кодифицированный литературный язык дифференцирован на стили, а стили реализуются в разнообразных речевых жанрах; некое подобие такой дифференциации есть и в разговорном языке [Беликов, Крысин 2001: 14].

Термин *диалект* используется для обозначения территориальных разновидностей языка и чаще применяется к разновидностям речи, которыми пользуются сельские жители. «Просторечие — это речь необразованного и полуобразованного городского населения, не владеющего литературными нормами» [Беликов, Крысин 2001: 34].

Коды (языки) и субкоды (диалекты, стили), которые составляют социально-коммуникативную систему, распределены по функциям. То есть один и тот же контингент говорящих, которые составляют данное языковое сообщество, владея общим набором коммуникативных средств, использует их в зависимости от условий общения. Например, если вести речь о субкодах литературного языка, то в научной деятельности носители литературного языка используют средства научного стиля речи, в делопроизводстве, юриспруденции, административной переписке они же прибегают к средствам официально-делового стиля, в сфере религиозного культа – к словам и конструкциям стиля религиозно-проповеднического и т. д. Иначе говоря, в зависимости от сферы общения говорящий переключается с одних языковых средств на другие.

Таким образом, у сценаристов есть огромный выбор: как и когда использовать страты языка зависит прежде всего от того, человека какой речевой культуры они хотят изобразить в своем киносценарии. Так, например, в киносценарии фильма «Белые одежды» об ученых-генетиках активно используется ботаническая терминология, а в сценарии фильма «Афоня» найдем много фактов просторечия.

Киносценарий может отражать ситуацию переключения с одного речевого кода на другой – такая ситуация может быть описана термином *диглоссия* – это такая «форма владения двумя самостоятельными языками или подсистемами одного языка, при которой эти языки и подсистемы функционально распределены» [Беликов, Крысин 2001: 38] – т.е. употребление его контролируется и осознанно: для определенной ситуации и определенного адресата применяется определенный пласт языковых средств. Также киносценарий может диагностировать ситуацию *двуязычия* – то есть сосуществования на одной территории в одно время нескольких национальных языков.

Стилистика речи героев во многом определяется жанром художественного кинофильма. Общая разговорная стилистика может быть

скорректирована в зависимости от того, комедию пишет сценарист, или драму, фантастическое или историческое произведение. Например, в научно-фантастическом фильме зритель часто будет слышать профессионализмы, научные термины и тому подобное. В комедиях это будет, вероятнее всего, просторечие, жаргон, диалекты.

Одной из наиболее актуальных тем в современном кинематографе является использование речи героев в различных жанрах. Например, жанр комедии, как один из наиболее популярных в России, требует особого внимания при анализе языковых средств, используемых в киносценариях. В статье «Речь героев в российских киносценариях жанра комедия» И. С. Петрова рассматривает особенности использования языковых средств в комедийных фильмах и их влияние на создание образа героя и эмоциональную реакцию зрителя. Автор анализирует лексические, грамматические и стилистические особенности речи героев в комедийных фильмах и выделяет наиболее часто используемые приемы, такие как юмористические игры слов, использование сленга и нестандартных выражений, а также использование повторов и эпитетов. Также автор обращает внимание на то, каким образом речь героев влияет на создание комического эффекта и настроения зрителя. Она отмечает, что использование юмористических приемов в речи героев помогает создать легкую и приятную атмосферу в фильме, а также улучшить восприятие зрителем смысла и содержания произведения. Исследование речи героев в комедийных фильмах позволяет лучше понимать, как языковые средства используются для создания определенного эффекта и настроения в кинематографе, а также как они влияют на восприятие зрителя.

Сценарий – это основной документ, который лежит в основе создания любого фильма. Написание сценария – это творческий процесс, который требует не только таланта, но и определенных стилистических знаний и умений. Процесс написания сценария можно обозначить последовательностью шагов.

### Шаг 1: Идея

Первым шагом в написании сценария является поиск идеи. Идея может прийти в голову в любой момент, но ее необходимо развить и превратить в полноценный сюжет. Для этого можно использовать различные методы, например, мозговой штурм, создание майндмэпа или просто записывание своих мыслей на бумагу.

### Шаг 2: Сюжет

Сюжет – это основа сценария. Он должен быть интересным, оригинальным и иметь хорошую структуру. Чтобы создать качественный сюжет, необходимо определить главных героев, их цели и задачи, а также конфликты, которые возникают на пути героев.

### Шаг 3: Структура

Структура сценария должна быть логичной и последовательной. Обычно сценарий делится на три акта: введение, развитие и разрешение конфликта. В каждом акте должны быть определенные события и поворотные точки, которые будут держать зрителя в напряжении.

### Шаг 4: Диалоги

Диалоги — это один из самых важных элементов сценария. Они должны звучать естественно и передавать характеры героев. Для этого необходимо понимать, как говорят люди в реальной жизни, и использовать эту информацию при написании диалогов.

### Шаг 5: Описание сцен

Описание сцен — это то, что поможет режиссеру и оператору понять, как вы хотите увидеть свой фильм на экране. Описание должно быть кратким и точным, чтобы не оставлять места для недопонимания.

Написание сценария — это творческий процесс, который требует много времени и усилий. Однако, если вы следуете основным правилам написания сценария, то у вас есть все шансы создать качественный продукт, который понравится зрителям [Вульф 2015: 72]. Причем знание стилистики русского

языка требуется для написания диалогов в сценарии, но может пригодиться и при обдумывании сюжета и описании сцен.

Исследователь С. А. Панкратова выделила 10 литературных приемов, которые чаще всего встречаются в киносценариях: аллюзия, бленд, гипербола, идиома, эвфемизм, каламбур, оксюморон, метафора, тавтология, ирония [Панкратова 2019]. Эти средства нужны, безусловно, для диалогов, реплик героев, так как они в полной мере передают эмоции, чувства и яркие характеры, образы.

Александр Митта в книге «Кино между Адом и Раем» побуждает сценаристов употреблять побольше глаголов активного действия, так как «в сцене не должно быть ни одного момента, когда актер не имел бы конкретной задачи, действия» [Митта А. 2021: 466], именно глаголы ведут персонажа к цели.

Исследователь Л.А. Гзоян считает, что работу сценариста можно изобразить в другой схеме:

1. Идея
2. Сюжет (и его оформление)
3. Кинематографическая обработка сюжета [Гзоян 2002: 29]

Возвращаясь к стилистике киносценария, нельзя не упомянуть о том, что нужно отдалиться от абстракции и изъяснять свои мысли четко. Перед началом любой сцены пишется «НАТ» (действия происходят на природе) или «ИНТ» (и, непосредственно, в здании), время и место. Требуется исключить различного рода литературные приемы, красочное описание. Вот, к примеру, образец подобного описания из киносценария, написанного мной: «ИНТ. Квартира Миши. День». Ничего лишнего! Описание деталей должно быть ниже. Можно сделать вывод, что киносценарий является своеобразной расшифровкой поликодового текста, который воспринимается визуально и акустически. В художественном тексте фраза «На кухне стояли стулья» вызывает у реципиентов разные ассоциации: какого цвета стулья? Кто еще находился на кухне? Какие там обои? И тому подобное. В киносценариях все

характеристики описываются для формирования аудио- и видеоряда киноработы, что делает сценарий однозначным и увеличивает объем вербального текста [Пантелеенко 2018: 59].

Таким образом, мы выяснили, что стилистическое своеобразие в тексте сценария определяется несколькими параметрами. Во-первых, выделяется зона ремарки – описания обстановки, поведения персонажей, которые представлены обычно в нейтральной стилистике. Реплики же действующих героев отражают всю стилистическую палитру русского национального языка. Выбор языковых средств обусловлен жанровой спецификой кинофильма и образом персонажа.

### **Выводы по главе 1**

Первая глава содержит теоретические сведения, необходимые для выполнения практического анализа текстов киносценария.

В первом разделе первой главы сформулированы жанровые особенности киносценария. Киносценарий описывается исследователями как связный и завершённый текст будущего фильма с присущими ему универсальными текстовыми категориями, преломляющимися особым образом в соответствии с кинематографическими законами. Жанровое разнообразие кинопродукции (комедия, драма, ужасы и др.) формирует жанровую специфику киносценария, но структура текста в целом определяется наличием выделенных ремарок и реплик персонажей.

Во втором разделе первой главы описываются стилистические установки сценаристов фильмов. Стилистика определяется жанром фильма (научное, документальное кино принципиально отличается художественного, комедия отличается от драмы). Также выявлена зависимость стилистического регистра от части сценария (ремарки – нейтральны по стилистике, реплики персонажей представляют широкую палитру средств русского национального языка как в литературной его форме, так и в нелитературном варианте).

## **Глава 2 Опыт анализа современных киносценариев в социокультурном и стилистическом аспекте**

Цель данной главы – провести анализ стилистики отдельных киносценариев разной жанровой направленности: выявить факты многозначности и интерпретировать их.

### **2.1. Стилистическая палитра сценария кинокомедии**

К комедиям относятся фильмы, которые ставят целью рассмешить зрителя, улучшить настроение, вызвать положительные эмоции. Точное определение кинокомедии дает В.Н. Беденко в своей работе «Кинокомедия как современное воплощение смеховой культуры»: «Кинокомедия — это жанр кинематографа, в котором главная цель — не только развлечение зрителя, но и вызывания у него смеха для провоцирования т.н. комического эффекта, который достигается с помощью разнообразных приемов драматургического и технического характера, например, гипертрофированной демонстрации актером определенных человеческих качеств, режиссуры и конструирования комических ситуаций, а также совмещения несовместимого в реальной жизни» [Беденко 2020: 3].

Стоит отметить, что данный жанр является одним из основных в кинематографе. Он появился почти одновременно с возникновением кинематографа и пользовался большим спросом среди зрителей. Неслучайно, кинокомедиям посвящено много культурологических и лингвистических исследований [Беденко 2020; Беденко 2021; Гитис 2012; Григорьева 2017; Журкова 2022; Зыкова 2019; Ковалова 2011; Кузнецова: электрон. ресурс; Кулиджанян 2021; Морщихина 2021; Рябова 2022; Цинь 2021 и др.].

Из параграфа 1.1 нам уже известно, что самым первым жанром была документалистика. Первые режиссеры снимали простые сюжеты: прибытие поезда, игра в снежки, танцы людей и тому подобное. Но со временем простые сюжеты надоели. Чтобы не потерять потенциального зрителя, кинематографистам пришлось изобретать новые жанры. Тогда Жорж Мельес

еще не ввел в обиход фантастику и ужасы. Поэтому наиболее удачными жанрами стали комедия и мелодрама. Повсеместно снимались фильмы с определенными типажам и позитивными сюжетами, чтобы вызвать улыбку на лице у зрителя.

В России данный жанр до сих пор остается очень популярным. Это сложилось исторически. В 1920-е гг. комедии были лишены острых конфликтов, высмеивания чего-либо, смех ради смеха, будто в стране ничего не происходило. Однако уже к концу десятилетия комедия приобрела сатирический характер, высмеивались недостатки нового строя (например, комедия 1931 г. «Механический предатель» высмеивала привычку людей закупаться продуктами впрок). В 1930-е гг. в стране появилась музыкальная комедия. Яркими представителями были: «Волга-Волга» и «Веселые ребята» Г. Александрова, «Трактористы» И. Пырьева и другие. Симбиоз музыки и смеха стал очень популярным. Из всех уголков страны звучали популярные песни, которые поют и вспоминают до сих пор. Во времена Великой Отечественной войны комедии высмеивали фашистов и поднимали боевой дух фронтовиков. Во второй половине XX века выходило очень много популярных комедий. Например, «Свадьба в Малиновке» (1967) А. Тютышкина, «Бриллиантовая рука» (1968), «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) Л. Гайдая, «Любовь и голуби» (1984) В. Меньшова и многие другие. Традиции советской комедии продолжились в XXI веке, причем режиссеры стали выпускать комедии сериями. Коммерчески успешные проекты получают продолжение: «Ирония судьбы. Продолжение» (2007), девять фильмов серии «Елки» (2010-2022), три фильма из серии «Последний богатырь» (2017-2021) и др. Успех измеряется в финансовом аспекте и посещаемости во время премьер.

Издавна кинокомедии выполняли следующие функции:

1. Воспитание членов общества (комедия не только смешит, но и заставляет задуматься. На примере главных героев можно усвоить

социальные нормы, культурные установки. Через изнанку социума кинокомедия позволяет выработать адекватное отношение к жизни.

2. Деконструкция и критика реальности (инструмент деконструкции стереотипов общества. В комедиях создается некий антимир, который позволяет увидеть привычное с другой стороны).

3. Отдых и психологическая защита (комедия позволяет отвлечься от насущных проблем)

4. Катарсис (если посмеяться над тем, чего ты боишься, то страх может быть ослаблен) [Беденко 2020: 4].

В современности кинокомедия занимает особое место, так как через высмеивание отлично выполняется воспитательная функция. У зрителей происходит ироническое переосмысление установок, ценностей прошлых эпох, иногда доходит до разрушения авторитетов.

Не обходится без типичных ходов драматургии: персонаж меняется на протяжении всего фильма, так как проходит через испытания. Комедийный персонаж наделен яркими чертами: зачастую слишком глупый, слишком депрессивный, слишком ветреный и тому подобное.

Кинодеятель Скотт Седита в книге «8 комедийных характеров: руководство для сценаристов и актеров» выделяет следующие комедийные характеры: умник, обаятельный неудачник, невротик, дуралей, хам, меркантильный тип, ловелас или сердцеда, чудаки [Седита 2019].

Комедийные типажи формируются с помощью комплекса характеристик, которые проявляются в вербальном и невербальном поведении персонажа. Описание языковых привычек и взаимодействия героя с другими персонажами комедии дают возможность представить современный взгляд на интересные для широкой аудитории лингвокультурные типажи.

Со временем усложняются жанровые особенности комедии. В современной практике принято различать несколько видов кинокомедии: пародия, романтическая комедия, трагикомедия, комедия ситуаций, комедия

ужасов, криминальная комедия, музыкальная комедия. Каждая из разновидностей отличается специфической комбинацией визуальных знаков, сюжетных приемов, языковых средств. При этом очевидно, что в ставших классических советских комедиях мы нередко встречаем факты многоречия. Соединение в ближайшем контексте языковых средств, относящихся к разным стилистическим пластам, к разным слоям русского национального языка, становится стилистическим приемом, центральным фрагментом сценариев, остается в народной памяти. Так, все помнят «уроки блатного языка», которые по сюжету кинокомедии «Джентльмены удачи» (1971 г.) получает заведующий детским садом в исполнении Евгения Леонова:

Сотрудник милиции: *Убегать?*

Зав. детским садом: ***Канать, обрывать.***

Сотрудник милиции: *Правильно. Говорить неправду?*

Зав. детским садом: ***Фуфло толкать.***

Сотрудник милиции: *Пивная?*

Зав. детским садом: ***Тошиловка.***

Сотрудник милиции: *Ограбление?*

Зав. детским садом: ***Гоп-стоп.***

Сотрудник милиции: *Нехороший человек?*

Зав. детским садом: ***Редиска.***

Сотрудник милиции: *Хороший человек?*

Зав. детским садом: *Забыл... Щас (смотрит в книжку) ***флей фе.****

*Действительно флей фе.*

Комический эффект рождается от несоответствия образа и речи: воспитанный человек, работающий с детьми, старательно пытается выговорить жаргонные слова. При этом позже в тюрьме, куда он помещается со специальным заданием, он старается войти в роль, но наряду с

жаргонными словами использует и немаркированные единицы в репликах угрозы.

Зав. детским садом: *И пусть **канает**, а то я ему **пасть порву**, **моргалы** выколю. **Всю жизнь работать на лекарства будешь. Сарделька, сосиска, редиска, Навоходоносор, петух гамбургский...** (напевает) **Скока** я зарезал, **скока** перерезал, **скока** душ я загубил. (рвет на себе майку) **Моргалы** выколю!*

Никола Питерский: *Помогите! Хулиганы зрения лишают!*

Комический эффект возникает из-за абсурдной комбинации единиц разной стилистической окраски в речи главного героя и контрастной стилистики, которую демонстрирует речь преступника, который не использует ни одного сниженного слова.

Яркие стилистические комбинации знаков разного типа содержатся во многих комедиях, например, «Бриллиантовая рука» (1968 г.), «Иван Васильевич меняет профессию» (1973 г.), «Невероятные приключения итальянцев в России» (1973 г.) и др. Интересно, что часто факт многозначности возникает на фоне типовой сюжетной линии — переноса главных героев в другое пространство или время. Современные киносценаристы перенимают этот сценарный ход и используют его повсеместно. Эта ситуация требует переключения кода — перехода «говорящего в процессе речевого общения с одного языка (диалекта, стиля) на другой в зависимости от условий коммуникации» [Беликов, Крысин 2001: 16]. Смена адресата, изменение роли самого говорящего и темы общения — коммуникативные условия для переключения или смешения кодов.

### **2.1.1 «Последний богатырь»: разговорная речь vs стилистика сказки**

«Последний богатырь» — семейная комедия-фэнтези, снятая в 2017 компанией «Уолт Дисней Компани СНГ» и киностудией «Yellow, Black and

White». Фэнтези представляет собой обычно историко-приключенческий жанр современного искусства, разновидность фантастики, которая основывается на мифологических и сказочных мотивах. Сюжет базируется на русских сказках и былинах, которые творчески переосмысляются сценаристами. В основе сценария лежит конструктивный прием – помещение главного героя из России нашего времени в другое пространство и время (в сказочный хронотоп — сказочную страну Белогорье). Персонаж, живущий в XXI веке, оказывается в «чужом» для себя окружении. Его поведение (в том числе и речевое) выдает в нем человека другой эпохи. Сценарий демонстрирует, как герой адаптируется к новой для себя среде, как со временем преодолевает «стилистическую пропасть» между собой и окружением.

Персонаж Ивана представляет собой типаж шута: несерьезный молодой человек, которые часто шутит, дурит людей, выдавая себя за экстрасенса. Он участвует в шоу магов и довольно комично отыгрывает свою роль. Его образ строится на приеме контрапункта. В качестве основы этого приема «преднамеренное выделение некоего несовпадения между собой выразительных элементов, а в крайнем состоянии – обозначение их противоречия» [Гитис 2012: 197]. Зритель осознает это несоответствие, что ложится в основу смехового эффекта и формирования образа персонажа.

В этой профессиональной сфере Иван берет псевдоним *Светозар*, который отсылает к традициям именования в Древней Руси. Комический эффект возникает при столкновении двух культурных пластов. Например, отвечая на телефонный звонок, главный герой говорит: «*Белый маг Светозар слушает*». Подобная формула приветствия по телефону характерна для деловой (корпоративной) сферы и выглядит комично в магической сфере. «Для формирования комического эффекта осуществляется активация двух несоответствующих друг другу ментальных схем» [Гитис 2012: 200]: поведенческих установок в деловой и окультной сферах.

Апелляция Иваном в публичном пространстве к религиозным и эзотерическим словам и выражениям призвана формировать образ человека, имеющего высокий уровень профессионализма, знающего то, что недоступно простому человеку, не владеющему экстрасенсорными способностями. Медленный темп речи и пафосная интонация демонстрируют придают высокую значимость всему, что говорит главный герой в глазах других персонажей.

Иван (говорит с пафосом, выполняя на шоу магов задание по поиску спрятанного предмета): *Это колесо ваше. Бог солнца сделал свой выбор* (указывает на большой символ солнца на груди, щелкает по символу).

По словарю Н.Ю. Шведовой, *Бог* — ‘В религии; верховное всемогущее существо, управляющее миром или (при многобожии) одно из таких существ’ [Шведова 2011: 51]. Щелчок по амулету солнца показывает, как на самом деле главный герой относится ко всем этим символам — это просто инструмент, которые позволяет ему морочить людям голову.

Также Иван проводит различные магические обряды:

Иван: *Начинаю чистить ореол. Чувствуете тепло, которое поднимается от ног до головы?*

*Ореол* — ‘нимб, венец’ [Шведова 2011: 573]. Нарушение традиционной лексической сочетаемости *чистить ауру* вызывает комический эффект: как можно почистить сияние вокруг головы? Какое сияние, какой нимб может быть вокруг головы девушки, обратившейся к магу за консультацией по поводу проблем с мужем?

Иван (после проведения магического ритуала, отдергивая шторы на окнах): *Ну, вот и все. И того: четыре **порчи**, один **приворот** и одна защита семейного счастья.*

*Порча* — ‘в народных представлениях: болезнь, напущенная злой ворожкой, тем, кто хотел сглазить кого -н.’ [Шведова 2011: 702 ].

*Приворот* от *приворожить* — ‘привлечь, приманить ворожкой’ [Шведова 2011: 728].

Комический эффект формируется благодаря тому, что главный персонаж использует эзотерическую лексику в качестве пунктов счета для оплаты услуг. Отвлеченные существительные *порча*, *приворот*, *защита* приобретают грамматическую категорию числа, которая для них обычно не свойственна. Этот прием показывает прагматичный подход главного героя к эксплуатации своего образа мага.

Вне образа мага Иван использует разговорную стилистику:

Иван: *Давай-ка мы лучше с тобой мой выход в финал отметим. **Пиццу** привезут.*

Происходит редуцирование формы слов. Это характерно для разговорной речи.

*Пицца* — ‘тонкая лепёшка из теста с запечёнными на ней под соусом кусочками мяса, сыра, овощей, грибов’ [Шведова 2011: 646]. Как известно, пицца является одним из самых популярных блюд в XXI веке, традиционно заказываемых на дом.

Главный герой переключается с разговорного кода на литературный вариант языка при смене коммуникативной ситуации.

К Ивану подходят мужчины в черном. Они окружают его.

Бандит: *Ты что ль белый маг Светозар?*

Иван пытается вырваться, но его останавливают рукой.

Бандит: *Ты что моей жене наплел, а?*

Иван отвечает на звонок.

Иван: *Да, Владимир Владимирович? Ну, конечно могу.*

(Иван пользуется обескураженностью бандитов и сбегает. Начинается погоня).

Чтобы получить коммуникативное преимущество в проблемной ситуации, главный герой стремится выбрать другой стилистический режим. Бандиты высказывают претензию Ивану в разговорной стилистике (короткие вопросы с разговорной лексикой: частица *ль* – разг. то же, что *ли* [Викисловарь: электрон. ресурс], просторечное *наплел* – ‘наговорил вздору, налгал’ [Шведова 2011: 489], разговорная частица *а*, обозначающая вопрос [Шведова 2011: 1]. Иван же выбирает для своей реплики, сказанной в телефонную трубку, нейтральную деловую стилистику, причем включает в реплику прецедентное имя собственное – имя и отчество российского президента, которое отвлекает внимание бандитов и позволяет герою спастись от побоев. Перехват коммуникативной инициативы осуществлен с помощью стилистического переключения.

Первое столкновение персонажа с волшебным миром происходит в современной Москве, где появляется необычная старая женщина из параллельной вселенной.

Звучит тихая тревожная музыка.

Иван: *Бабуль, какие-то проблемы?*

Странница: *Вижу, попадешь ты в другой мир, вижу, дом бегущий спалишь и там смерть свою найдешь.*

Иван (медленно поднимая руку, как это делают экстрасенсы, делая предсказание): *И я вижу: жить тебе до смерти на одну пенсию шесть тысяч рублей.*

Этот контекст показывает классическую реализацию модели «когнитивного процесса, запускаемого в сознании человека, воспринимающего комический прием» [Гитис 2012: 197]. Первая реплика Ивана содержит разговорное обращение к пожилой женщине *бабуль*, экспрессивный разговорный вопрос — предложение неполного типа (*какие-то проблемы?*). Эта фраза дает понять, что главный герой вне съемочной площадки шоу сбросил с себя напускной образ экстрасенса, в данный момент является простым москвичом молодого возраста. Реплика странницы содержит нарочито затемненное предсказание, которое кажется Ивану абсурдным и по форме и по содержанию. Эта реплика содержит некоторые черты, характерные для былинного изложения, например, случаи инверсии (*попадешь ты, дом бегущий, смерть свою*). Иван, подхватывая стилистику реплики странницы и снова примеряя на себя речевую маску мага, выдает в ответ свое предсказание — высказывание, содержащее социально маркированную лексику (*пенсия шесть тысяч рублей*). Таким образом, реплика странницы запускает в сознании воспринимающих прогнозирование завершения сюжета, но реплика Ивана разрушает ожидание, тем самым создавая несоответствие между речью и ситуацией. Факт многогочия вызывает комический эффект.

В фэнтези-мире сталкиваются персонажи из разных сред обитания. Их речь — это один из ключевых маркеров, характеризующих персонажей.

Для Ивана характерна общая установка на экспрессивную разговорную стилистику речи. Так, при первой встрече со стариком с посохом в волшебном мире он поражает своей непосредственностью и установкой на непринятие нового мира.

Иван: *Слышь, Хоттабыч, отвали от меня. Или я щас тоже возьму волшебную палочку, ты у меня щас исчезнешь.... Этому должно быть какое логическое объяснение. Я понял: эти придурки меня поймали, избили. Щас я лежу в больнице без сознания и вот это вот все мне кажется.*

Волшебник: *Не кажется, Ваня, я тебя домой вернул.*

Иван: *Домой? Спасибо. Извините, нет хвоста. Повилял бы от радости.*

Волшебник: *Хочешь? Виляй. (Волшебник ступает посохом, у Ивана вырастает хвост)*

Иван: *Ну вот. **Что и требовалось доказать.** Я в коме.*

Герой использует редуцированные формы слов, характерные для разговорной речи (*слышь* вместо *слышишь*, *щас* вместо *сейчас*). Экспрессивный глагол *отвали* в значении 'отстань' [Словарь современного русского города 2003: 358] служит средством выражения негативных эмоций. Активно используются средства иронии: волшебника из сказочного мира Иван называет *Хоттабычем* – имя героя книги Лазаря Лагина «Старик Хоттабыч» давно стало нарицательным и употребляется с целью негативной иронической оценки старика. В ответ на признание о том, что он сын Ильи Муромца и только он способен спасти сказочный мир, главный герой заявляет: – *Извините, нет хвоста. Повилял бы от радости.* Издевательская ирония (уподобление себя собаке) показывает полное неверие главного героя в существование сказочного мира. Волшебник, не понимая его насмешки, в ответ колдует и приделывает хвост главному герою. Пытаясь рационально объяснить происходящее, Иван использует речевую формулу из математической задачи, которую знает каждый российский школьник: *Что и требовалось доказать.*

Диалогическое взаимодействие Ивана со сказочными персонажами (Бабой Ягой, Кощеем, Василисой) показывает попытку подстроиться в коммуникации:

Иван: *Эй! **Уважаемые**, простите! **Бабуся!** Возьмите меня с собой.*

Василиса: *Зачем он нам?*

Иван: *Так. Тебя вообще никто не спрашивает. Кощей, Кощей, возьми меня. Я важные вещи из своего мира знаю. **Физика, химия, автомат Калашникова.***

Кощей: *Возьмем его с собой.*

Попытка быть вежливым приводит к использованию разговорных вариантов речевых формул обращения (*уважаемые, бабуся*). Аргументация в пользу присоединения Ивана к компании сказочных персонажей ведется в опоре на лексику современного мира (*физика, химия* — наименования естественных наук, *автомат Калашников* — одно из важнейших достижений военно-технического комплекса СССР и России). Указанные слова и выражения являются анахронизмами в заданном контексте, что вызывает смеховой эффект в зале.

Речь сказочных персонажей из Белогорья насыщается сценаристами разнообразной стилистически маркированной лексикой: *Ладно, не гневайся* (*гневаться* – книж. ‘испытывать гнев, сердиться’ [Шведова 2011: 155]; *Мы думали, ты сгинул* (*сгинуть* – разг. ‘пропасть, исчезнуть’ [Шведова 2011: 866]). Чтобы зритель проникся атмосферой Белогорья, сказочные персонажи используют словесные обороты, излеченные из текстов сказок и былин: *Если достанем меч-кладенец, освободимся; Живая вода, молодильные яблоки. Все просто.*

В целом диалоги персонажей написаны в разговорной стилистике, которая должна показать живое диалогическое взаимодействие.

Яга: *Говорила! Сожрать его надо!*

Кощей: *Да хватит! Остынь, Яга. Он нам нужен.*

Яга: *Этот? Зачем?*

Кощей: ***Богатырь он. Сын Ильи Муромца. Меч-кладенец добывать будет.***

Иван: *Точно. Не надо меня жрать!*

Яга: *Этот плюгавый?*

Кощей: *Ну, каким уродился.*

Иван: *Че вы ржете-то?*

Если стилистическая палитра речи Ивана включает только разговорные и просторечные элементы, то речь сказочных персонажей более разнообразна (здесь есть и просторечные, разговорные конструкции, и конструкции, отсылающие к художественной речи). Например:

Водяной: *Ну, Кощеюшка, ну, голубчик, угодил.*

Слово «голубчик» чаще всего используется в художественной литературе, имеет фамильярное значение, иногда с оттенком ласкательности [Ушаков: электрон. ресурс]. Синонимами слова являются обращения *милый, дорогой, родной* и т.п. По статистике, *голубчик* чаще всего употребляется как разговорное выражение, а также не исключается сленг и общая лексика. Водяной находится в своей родной, сказочной среде обитания. Поэтому художественное, слишком ласковое обращение является для него привычным. В то время как главный герой косится на него и вопросительно смотрит на своих товарищей.

Кощей: *Вот она... Смерть-река.*

Сказочные персонажи используют былинные географические названия, чтобы погрузить зрителя в волшебную атмосферу. По словарю, *смерть* — ‘прекращение жизнедеятельности организма’ [Шведова 2011: 903], т.е. конец всего. Поэтому главный герой ожидал увидеть нечто мощное, способное нанести вред здоровью человека. Но рядом протекал обычный ручей.

Иван: *Я-то думал... Это смерть-река-а-а! А это смерть-речушка*  
*какая-то. И мокрого зачем с собой брали?*

Языковая игра на основе имени собственного (*Смерть-речушка*), пренебрежительное синонимическое *мокрый* как номинация Водяного показывает отношение Ивана к окружению и окружающим — он раздражен нахождением в пространстве, которое не является для него понятным и логичным. «Языковые единицы, преобразованные языковой игрой, формируют особый пласт художественных средств в поэтике комедийного кинодискурса [Зыкова 2019: 212]. Эти формы реализуют коммуникативную, эстетическую и поэтическую функцию в создании художественной реальности комедийного фильма.

Как и во многих фильмах, в комедии «Последний богатырь» есть любовная линия. Главный герой пытается завоевать внимание Василисы. Он не знает, как поступить правильно, поэтому использует привычную для себя современную лексику, чтобы чувствовать себя комфортно в ответственный момент.

Иван (показывая кролика): *Смотри, какой мимимишный!*

Василиса: *Какой?*

Иван: *Хорошенький, в смысле!*

По словарю молодежного сленга, *мимимишный* означает ‘трогательный, приятный пупсик’ [Словарь молодежного сленга: электрон. ресурс]. Использование слова *мимимишный* (от нового жаргонного слова *мимими*) создает ситуацию непонимания, которая разрешается пояснением — использованием синонимической общеупотребительной замены *хорошенький*. Подобные примеры показывает разницу в словарном запасе главных героев, отнесенность их к разным мира

Несмотря на то, что главный герой понемногу перенимает речевые привычки сказочных персонажей, старые остаются при нем даже в середине и конце фильма:

**Иван:** *Че она взъелась-то?!*

**Кощей:** *Жабой боится остаться.*

**Иван:** *М... В смысле?!*

Реплика Ивана выполнена традиционно в разговорной стилистике (сниженное *че* вместо литературного *что*; простое экспрессивное вопросительное предложение; просторечный, неодобрительный глагол *взъелась* в значении ‘невзлюбив, рассердившись или раздражившись, начать упрекать, обвинять, бранить’ [Шведова 2011: 90], частица *-то*, характерная для разговорной речи). Ответная реплика *Жабой боится стать*, вызвавшая недоумение у главного героя, – отсылка к прецедентному сказочному сюжету. Иногда слово *жаба* в современном мире используется как оскорбление, разговорная номинация некрасивой женщины, поэтому главный герой не понял, как предмет воздыхания может быть чем-то омерзительным. А в сказочном мире героиня может стать лягушкой под воздействием колдовства.

Когда Иван замечает главного антагониста, он кричит, предупреждая друзей:

**Иван:** *Валим-валим отсюда! Там Варвара!*

Сказочные герои стоят на месте.

Комический эффект возникает на контрасте речи главного героя и поведением сказочных героев. По словарю, слово *валим* означает ‘уходить, убираться прочь’ [Словарь современного русского города 2003: 50], но сказочные герои не владеют этой разновидностью национального языка,

поэтому не сразу поняли суть сказанного. Какое-то время сказочные персонажи просто стояли на месте.

Таким образом, анализ собранных фрагментов киносценариев с многоречием показывает, что стилистически маркированные единицы позволяют убедительно показать речевое поведение человека в необычных для него обстоятельствах, серьезное отличие главного героя от местных персонажей, отделить «чужого» от «своих». Адаптация героя к обстановке постепенно приводит к перениманию речевых привычек от окружающих. Второй эффект использования многоречия в комедии — смеховой эффект, который возникает при столкновении единиц разной стилистической природы.

### **2.1.2 «Непослушник»: современная разговорная речь vs церковно-религиозный стиль**

Фильм «Непослушник» снят в 2022 году в жанре комедия (режиссером является Владимир Котт). Роль главного героя, как и в фильме «Последний богатырь», исполняет Виктор Хориняк. Сюжет кинофильма таков: блогер Дима устраивает пранк в стенах церкви, где работает его друг. На молодого человека заводят дело за оскорбление чувств верующих. Дима скрывается в провинциальном монастыре, выдавая себя за друга — церковника. Оказиональное слово в названии фильма – *непослушник*, образованное от существительного *послушник* со значением ‘прислужник в монастыре, готовящийся к пострижению в монахи’ [Шведова 2011: 704] – маркирует церковную сферу и задает установку на языковую игру.

Исходя из описания, мы узнаем, что персонаж попадает в необычную для себя среду. Современный блогер, являющийся человеком невоцерковленным и смеющимся над религией, оказывается в окружении служителей церкви. В герое происходят нравственные и поведенческие изменения под влиянием окружающих его людей, исповедующих православие, соблюдающих религиозные ритуалы, живущих в соответствии с

религиозными ценностными установками. Вместе с поведением меняется и речь персонажа. Однако в сценарии неоднократно создаются такие ситуации, в которых сталкиваются разные пласты национального языка, что создает комический эффект.

Рассмотрим многоречие в данном киносценарии.

После экспозиции и поворотного пункта (пранк в церкви), протагонист отправляется в провинциальный монастырь. Там и происходит первая встреча с церковниками. Первое знакомство Димы с отцом Анатолием связано с коммуникативной неудачей: Дима ошибся в специальном церковном термине.

Отец Анатолий: *Что се?*

Дима: *Се-е-е... это... эпитафия. Кажется.*

Отец Анатолий: *Епитимья.*

Речь отца Анатолия сигнализирует о принадлежности его к специальной духовной среде. Для церковно-религиозного стиля русского литературного языка характерно сохранение устаревших грамматических форм – используются «морфологические старославянские средства» [Кожина, Дускаева, Салимовский 2008: 423], которые призваны формировать архаически возвышенную тональность речи. Вопрос *Что се?* Содержит устаревшую форму указательного местоимения *сей* – ‘то же, что этот’ [Шведова 2011: 869]. Главный герой стремится подстроиться под речь собеседника, показать, что для него данная языковая среда является «своей», родной, привычной: *Се-е-е... это... эпитафия. Кажется.* Повтор устаревшей формы, однако, не спасает его. Главный герой переходит на общенациональный речевой код, дублируя семантику местоимением *это*: *се-е-е... это.* Он не может корректно назвать то, что передает отцу Анатолию. В его сознании смешиваются паронимы, «слова одной и той же части речи, связанные отношениями паронимии, т.е. значительного внешнего сходства»

[Матвеева 2010: 296]. *Эпитафия* – ‘стихотворение, написанное по поводу чьей-н. смерти’ [Шведова 2011: 1127]. *Епитимья* – ‘церковное наказание, налагаемое духовником’ [Шведова 2011: 226]. Возникающий речевой каламбур, неубедительность главного героя в роли священника вызывают смеховой эффект.

Использование в ближайшем контексте средств, относящихся к разным языковым уровням, — это способ создания комического эффекта при помощи многоречия. Например, использование высокопарного языка в неуместной ситуации может вызвать смех. Также комично будет звучать использование жаргонных выражений в формальной обстановке.

В следующей сцене Диме показывают, где он будет жить.

Служитель церкви: *Ну, заходи, Сергей.*

Дима: *Это че у вас, типа тюрьмы?*

Служитель: *Почему? Обычная келья. Как у всех.*

(Внутри)

Дима: *А розетка?*

Служитель: *Розетка под лавкой. Только электричества второй месяц как нет. Отключили за неуплату, аль может за грехи наши.*

Повсеместно в монастыре Дмитрий слышит речь, отличающуюся от привычной для него стилистики. Даже обращение к нему священника носит церковный характер. *Сергий* с ударением на первый слог — это церковная форма привычного для современного русского человека имени *Сергей*.

Обстановка не впечатлила главного героя, поэтому он в привычной ему разговорной стилистике сравнивает место ночлега с местом проживания преступных элементов: *Это че у вас, типа тюрьмы?* Разговорное *че* вместо *что*, предлог *типа*, в некоторых разговорных контекстах приобретающий функции слова-паразита, свидетельствуют о том, что главный герой устал «играть» несвойственную ему роль священника, контролировать свою речь. В

ответной реплике служитель монастыря использует религионим – слово «религиозной сферы употребления, являющееся обозначением конфессионального понятия» [Михайлова 2004: 4]. Существительное *келья* – ‘отдельная комната монаха, монахини в монастыре’ [Шведова 2011: 333] – привычно для священника номинирует часть уединенного и скромного пространства. Вопрос *Димы А розетка?* на контрасте сигнализирует о том, что главный герой не знаком с бытом монастыря, его ценностные ориентиры определены его прошлым жизненным опытом. Ответная реплика священника показывает, что подобные конкретные существительные могут появиться в его речи, однако в сочетании со словом, называющим предмет традиционной культуры русского быта: *Розетка под лавкой. Лавка* – ‘длинная, чаще без стоек, скамья, обычно укрепленная вдоль стены’ [Шведова 2011: 394]. Ещё одна фраза священника строится на контрасте, в данном случае более ярком. Говорит о пропавшем электричестве: *Отключили за неуплату, аль может за грехи наши*. Первая часть высказывания вводит современный социальный контекст, указывает на санкции в отношении злостных неплательщиков, а вторая часть выполнена в церковно-религиозной стилистике и демонстрирует переосмысление проблемной ситуации с точки зрения религиозной картины мира. Союз *аль* в значении ‘или’ [Шведова 2011: 11] представляет собой разговорную форму народно-поэтического союза *али*, редко используемого в современной коммуникации. оборот с инверсией *за грехи наши* является четким показателем церковно-религиозного стиля. «Стилистический прием, состоящий в такой перестановке членов предложения, которая нарушает их обычное (стилистически нейтральное) расположение» [Энциклопедический словарь справочник. Выразительные средства 2005: 138] сигнализирует, что собеседник главного героя стилистически снова возвращается к своей роли священнослужителя. Введение в реплику религионима *грехи* – ‘нарушения религиозных предписаний, правил’ [Шведова 2011: 170] – также стилистически маркирует речь служителя монастыря. Небольшой эпизод,

таким образом, показывает переключение коммуникантов с одного речевого кода на другой и вызывает улыбку у зрителей.

В первую ночь Дима решил выйти и пописать на улице.

Дима (*писая*): **Божечки!** Хорошо-то как...

Служители церкви: *Совсем стыд потерял?!*

Дима: **А че?! На пописать тоже благословение надо?!**

Служители: *Пойдем-ка молитву утреннюю читать.*

Этот эпизод демонстрирует, что главный герой допускает серьезные нравственно-этические ошибки в своем поведении. Исправление нужды вне туалета считается недопустимым, тем более в пределах монастыря, где вопросы телесного не принято выставлять напоказ. Писая, Дмитрий говорит: *Божечки!* Восклицание главного героя в процессе писания, по форме представляющее собой разговорное обращение к Богу, а по факту выступающее междометием со значением выражения облегчения, выглядит в стенах монастыря как сквернословие. Он поминает имя Господа всуе. Одна из заповедей в Библии гласит: «Не произноси имя Его напрасно».

Вульгарное поведение главного героя вызывает возмущение служителя церкви: *Совсем стыд потерял?! Священнослужитель апеллирует к представлениям о правилах поведения в монастыре, взывает к этическому чувству Дмитрия. Оправдание главного героя выполнено в форме риторических вопросов-восклицаний: А че?! На пописать тоже благословение надо?! Разговорная стилистика и соединение в одном контексте наименования физиологического действия пописать в значении ‘помочиться’ [Шведова 2011: 645] со словом религионимом благословение в значении ‘напутствие верующего божественной благодатью’ [Шведова 2011: 48] вызывает сильный стилистический эффект. Неуместность такого речевого поведения выглядит комично.*

Не обошлось в фильме без любовной линии главного героя и Анастасии, которая живет при монастыре. Дима помог девушке донести ведра с водой. Он поддался внутреннему порыву и нагнулся, чтобы поцеловать ее, но дорогу преградила Ефросинья (смотрительница за девушками при церкви).

Ефросинья: *Стоять! Иди внутрь, Настя. А ты, бес, не вздумай девок искушать!*

Дима: *Больно надо.*

Ефросинья: *Что сказал?*

Дима: *Ничё, бабушка... Матушка.*

Ефросинья: *Нехристь!*

Ефросинья обращается к новенькому *бес*, используя религиозным со значением ‘злой дух’. Метафорическое сравнение молодого человека с бесом поддерживается и глаголом *искушать*, который номинирует его действия: ‘соблазнять, прельщать’ [Шведова 2011: 307]. Искушение – важный концепт в религиозной картине мира. «Искушение — это испытание, через которое осуществляется Божий Промысл. Без них человек не смог бы двигаться к святости, у него не было бы стимула для роста, развития, нравственного и творческого становления. То есть без искушения человеку невозможно сделать и шага» [Что есть искушение: электронный ресурс]. Оправдание главного героя *Больно надо* выполнено в просторечной стилистике: *больно* – ‘то же, что очень’ (прост.) [Шведова 2011: 55]. Такая стилистика возмущает смотрительницу: *Что сказал?* Оправдание главного героя показывает, что он пытается стилистически подстроиться под собеседницу. Начало его фразы *Ничё, бабушка...* содержит разговорное местоимение и форму разговорного обращения к пожилой женщине, подчеркивающую ее возраст. Однако, поняв, что обращается к женщине в пространстве монастыря, исправляется: произносит обращение *матушка*. «*Матушкой* чествуют попадьё ... и

всякую женщину в годах» [Даль 2007: 256]. Таким образом, это слово приобретает церковную стилистическую окраску. *Матушка* – обращение к монахине, которая представляет собой духовное руководство для прихожан. Адекватная синонимическая замена показывает, что главный герой постепенно узнает правила речевого поведения в монастыре. Однако оценка его пожилой женщиной остается негативной: она использует просторечное выражение, образованное на базе религионима – *Нехристь!* – ‘бессердечный человек, нелюдь, *первонач.* тот, кто не крещён’ [Шведова 2011: 520], в данном контексте ‘бессовестный человек, не знающий правил поведения в монастыре’.

Возвращаясь в монастырь, Дима использует уже знакомое слово:

Дима: *Представляете, фляги украли! Бесы, видать!*

Служитель: *Сам ты бес...*

Диалогическое взаимодействие выдержано в разговорной стилистике. Религионим *бесы* используется в одном контексте с просторечным *видать* – ‘то же, что видно’ [Шведова 2011: 91]. Ответ служителя монастыря, представляющий собой устойчивое разговорное выражение, показывает негативную оценку главного героя: *Сам ты бес.*

Неугомонного Дмитрия хотят исправить. Отец Анатолий постоянно дает ему задания, учит помогать ближнему своему. Например, он попросил его отвезти на тачке кирпичи.

Служитель монастыря: *Ну, опрокинешь же, а! Ну, кто ж так делает?! Наоборот надо, кто за собой тащит? Впереди толкай!*

Дима (злобно): *Как насчет братской помощи?*

Служитель: *Послушание каждый сам должен нести.*

Интересно, что в данном примере мы слышим, как в речи служителя монастыря проявляются черты разговорности. Его речь наполнена короткими

восклицаниями и риторическими вопросами, отражающими возмущение от действий Димы. Общение с «чужаком», таким образом, сказывается и на воцерковленных людях

Слово *братский* приобретает двойной и комический смысл в данном контексте. С одной стороны, семантика слова *братский* связана с представлением о близости, духовной связи и взаимопонимании между людьми: *братский* – ‘глубоко дружеский, близкий, родственный по духу’ [Шведова 2011: 59]. Существительное брат мы часто слышим в молодежном сленге в качестве дружеского обращения к любому лицу мужского пола [Словарь современного русского города 2003: 40] (см. также однокоренные номинации *братан, брательник, братуха, братишка*, используемые в той же функции). Эти единицы указывают не только на родственную связь, но и на крепкие дружеские отношения между двумя мужчинами. Это слово может отражать чувства солидарности, уважения, доверия и поддержки в рамках братской общности. С другой стороны, главный герой постоянно слышит обращение *братья и сестры* от батюшки, поэтому, можно предположить, что так Дмитрий обращается к служителю, что он, иронически используя прилагательное *братский*, образует его существительного *брат* в значении ‘монах, член религиозного братства’ [Шведова 2011: 59]. Формируется новое окказиональное значение: *братский* – ‘относящийся к монаху’. Таким образом, язвительность Дмитрия создаёт комический эффект на двусмысленности, мы убедились, что данный приём отлично вписывается в структуру комедийного фильма.

Язвительное замечание Димы приводит к тому, что служитель монастыря возвращается к манере речи, предписанной ему социальной ролью. Он использует назидательную фразу *Послушание каждый сам должен нести*, с состав которой входит религионим *послушание* – ‘в монастырях: обязанность, которая возлагается на каждого послушника или монаха, а также специальная работа, назначаемая в искупление греха, проступка’ [Шведова 2011: 704].

В фильме есть сцена, когда раскрывается правда о том, что Дима — это не Сергей. Отец Анатолий привёл его на исповедь.

Дима: *Хайпожорство — не грех!*

Отец Анатолий: *Что?*

Дима: *Ну это когда любыми путями используешь людей, чтобы потом на них заработать.*

Отец Анатолий: *Я понял. Я знаю, что это такое. Тщеславие называется.*

В современном русском языке появляются новые слова, которые отражают изменения в обществе и культуре. Слово *хайпожорство* — новейшее слово, производное от жаргонного неодобрительного *хайпожор* — ‘тот, кто использует широко обсуждаемые темы, события ради привлечения внимания к себе’ [Викисловарь: электрон. ресурс]. *Хайпожор* происходит от английского слова *hure*, что означает ‘реклама, шумиха’ и русского слова *жор*, производного от *жрать*. Таким образом, *хайпожор* — это человек, который следует за модой и трендами, «питается» информационным полем для того, чтобы быть на пике популярности и получить признание в социальных сетях. Образование от этого слова отвлеченного существительного *хайпожорство* свидетельствует о распространенности данного явления, которое характеризует речевое поведение определенных лиц, в частности блогеров, к которым относится главный герой фильма. Оправдывая свое поведение, Дима утверждает: *Хайпожорство — не грех*, обращаясь к системе ценностей / антиценностей духовника.

Отец Анатолий не знает данное новое слово, но по описанию значения находит для него адекватную замену, которая встраивается в его картину мира: тщеславие. *Тщеславие* — ‘высокомерное стремление к славе, к почитанию’ [Шведова 2011: 1009]. Общность семантики (стремление к славе) позволяют назвать эти слова контекстными синонимами. Стилистический

контраст ещё раз подтверждает принадлежность Дмитрия и отца Анатолия к разным культурам.

Дмитрий и отец Анатолий обсуждают, почему храм хотят закрыть и что с этим можно сделать.

Отец Анатолий: *Прихожан нет и спонсоров нет. Прав отец Фома. Плохой я настоятель. Не хозяйственный.*

Дима: *То есть нас закрывают из-за отсутствия годного **контента** и **подписчиков**.*

Отец Анатолий: *А **по-русски** как?*

Дима: ***Челлендж** принят!*

Отец Анатолий не понимает неологизмов *подписчики* и *контент*, которые связаны с интернет-сферой, с которой профессионального реализуется главный герой. Непонимание рождает комический эффект. Вопрос *А по-русски как?* – метаязыковая реакция на новую, незнакомую для священнослужителя лексику.

Слово *контент* заимствовано из английского языка и означает содержание, материал, информацию, которая предоставляется на медиа-ресурсах. Контент может быть различного типа: текстовый, графический, аудио- или видеоматериалы, а также комментарии и отзывы пользователей. В современном мире контент является ключевым элементом в интернет-маркетинге и продвижении брендов. В ядро входят слова, называющие основные признаки контента: информация, содержимое интернета, содержимое интернет-ресурса [Климова, Турко, Абреимова 2021: 102].

Существительное *подписчики* исконно русское, однако в последнее время у него развилось новое значение – ‘тот, кто подписан на страницу в Интернетe’ [Викисловарь: электрон. ресурс]. Это значение отцу Анатолию неизвестно. Он не знает, что количество подписчиков является важным

показателем популярности и влиятельности автора контента или бренда, поэтому многие стремятся увеличить свою аудиторию в социальных сетях.

В ответ на запрос более понятной формулировки *А по-русски как?* Дима бросает: *Челлендж принят!*

Слово *челлендж* заимствовано из английского языка и означает 'вызов, трудную проблему, для решения которой требуются большие усилия, смелость' или 'акцию, участники которой выполняют трудное действие, приглашают других повторить его' [Викисловарь: электрон. ресурс]. В социальных сетях челленджи стали популярными благодаря возможности быстро распространять новые тренды, идеи и информацию. Например, #IceBucketChallenge, который был направлен на сбор средств для борьбы с болезнью Альцгеймера, стал мировым явлением и привлек внимание к проблеме. Сегодня челленджи используются как маркетинговый инструмент для продвижения продуктов, услуг или блога. Главный герой принимает помощь монастырю выжить в трудных обстоятельствах.

Интересно то, что в фильме не только главный герой пытается освоить церковную речь, но и обитатели монастыря учатся у Димы. Например, Дмитрий помогает отцу Анатолию с рекламой церкви. Он завел ему страничку в социальных сетях, где разместил следующий пост:

*Дима: Хэллоу, дорогие верующие! Сегодня свой первый эфир начинает отец Анатолий. Анатолий ответит на все интересующие вас вопросы веры и жизни за донейшен!*

Данная речь, реализующая публицистические установки на взаимодействие с массовой аудиторией, показывает парадоксальное сочетание варваризмов (заимствований) с лексикой православия. Приветствие *Хэллоу, дорогие верующие!* вызывает комический эффект. С одной стороны, говорящим используется заимствование хэллоу, которое воспринимается как подчеркнутая апелляция к молодежной аудитории. С

другой стороны, используется странная форма обращения *дорогие верующие*, не характерная для религиозной сферы. Фраза *Анатолий ответит на все интересующие вас вопросы веры и жизни за донейшен!* также содержит новейший варваризм *донейшен* – ‘дар, подарок, подношение, пожертвование’ [Викисловарь: электрон. ресурс]. Это заимствованное слово сочетается с оборотом *вопросы веры и жизни*, апеллирующим к высоким нравственным категориям. Парадоксальное сочетание шокирует и привлекает внимание.

После первого эфира страничка монастыря в социальной сети начала приобретать популярность.

Дима: *Да! На нас **Илон Маск** подписался!*

Отец Анатолий: *Кто такой?! (крестится)*

Илон Маск — это американский предприниматель, миллиардер и инженер. Он нёс вклад в создание компаний Tesla, SpaceX и др., владеет популярной социальной сетью. Для многих жителей нашей планеты Илон Маск стал символом прогресса. То, что этот человек подписался на страницу монастыря, становится для Димы шокирующей приятной неожиданностью, а для отца Анатолия совершенно ничего не значит, потому что тот просто не знает, кто это такой. Невербальная реакция (осенение себя крестом) показывает, что отец Анатолий стремится защититься от всего нового, что входит в его жизнь с появлением в ней Дмитрия. Снова подчеркивается столкновение разных миров.

Показательна сцена молитвы, которую совершает Дима в конце фильма после трагедии с отцом Анатолием. Главный герой не знает, как совершить это религиозное действие. Молитва – один из базовых жанров церковно-религиозного стиля, «используемый при коммуникации между профанным и сакральным миром» [Ицкович 2021: 219]. «Молитва как жанровый тип характеризуется интенциями хвалы, благодарности, покаяния и просьбы» [Ицкович 2021: 248].

Дима: *Простите, что обманывал, подкалывал. Видимо, у Бога нет чувства юмора. Хотя люди говорят, что ты добрый, справедливый. Почему тогда отец Анатолий умер? Почему его не стало сейчас? Если ты добрый и справедливый, сделай так, чтобы он был жив. Сделай так, чтобы он был жив сейчас. Я прошу тебя, как ни у кого никогда в жизни не просил! Сделай так, чтобы он был жив! В тюрьму согласен. Ты мне чудо, а я тебе... Я больше ничего не попрошу у тебя. Никогда! Никогда, клянусь!*

В речи Дмитрия отсутствуют какие-либо молитвенные клише, но четко прослеживается установка на покаяние, просьбу и обещание: *Просите... сделай так, чтобы... Я прошу тебя... клянусь.* В разговорной стилистике это выглядит скорее как своеобразный торг с Богом: *Ты мне чудо, а я тебе...* Однако искренность, с которой главный герой обращается к Богу, подкупает зрителя, вызывает сильную эмоциональную реакцию.

В речи главного героя своеобразно смешиваются единицы разных стилистических пластов.

Дима хвалит икону своей возлюбленной:

Дима: *Фреска так светилась! Божественный свет так и прет!*

Высокая тональность, заданная в начале реплики, религиозным фразеологизмом *фреска*, устойчивым церковным словосочетанием *божественный свет*, глаголом с позитивной оценочностью *светиться*, разрушается просторечным глаголом *прет*, который главный герой использует как контекстный синоним к слову *светилась*. Столкновение в ближайшем контексте слов с прямо противоположным стилистическим зарядом вызывает смех у зрителя. Он смеется над непосредственностью Дмитрия, который, несмотря на значительные изменения в поведении, в том числе речевом, остаётся самим собой.

Стилистический анализ сценария фильма «Непослушник» позволяет проследить, как происходит речевая адаптация главного героя к новой для себя среде. Из аморального блогера он превращается в достойного человека: в конце фильма Дима готов обменять свободу на жизнь отца Анатолия. Главный герой, несомненно, остался склонен к некоторой непосредственности реакций, к употреблению разговорных, просторечных, жаргонных элементов в речи, однако он приобретает новые ценностные ориентиры. В его речи появляются речевые единицы, характерные для людей воцерковленных, он осваивает жанры церковно-религиозного стиля. Среда, в которую он оказался помещен, оказывает влияние на его речевое поведение.

## **2.2. Стилистическая палитра сценария кинодрамы**

Н. А. Опарина, известный автор и признанный специалист в области сценарно-режиссерского мастерства, считает, что, прежде чем начать писать, нужно определить жанр работы. В её понимании «жанр» — это эмоциональная окраска будущего сценария. Вряд ли кто-то будет писать о Великой Отечественной войне исключительно в комедийной форме. Все мы понимаем, что это очень трагичная и серьезная тема, подходящая для драмы [Опарина 2018: 89].

«Драма – от греческого drama, действие – один из видов литературного творчества наряду с эпосом и лирикой. Эпос, лирика и драма – формы литературного отображения и осмысления жизни, обусловленные многообразием и сложностью жизненного процесса» [Аристотель 2003: 648].

Известный российский кинодеятель А.Митта называет драму искусством крайности, т. к. в каждой драматической истории есть свой скелет [Митта 2021: 19]. Александр любит обращаться к Шекспиру и Толстому, отмечая, что в их драмах обязательно присутствует глубокая мораль и смысл. В этом и есть отличие драмы от других жанров: смысл, глубокие переживания. И, конечно же, у неё будет своя стилистика.

Уникальный стиль драмы формируется большим количеством внутренних переживаний и эмоций. На первом плане в драме всегда стоит жизнь героев, а также их чувства. В центре драмы находятся герои, которые переживают непростой период своей жизни, их эмоциональное состояние является напряжённым и непостоянным. Поэтому кинодрамы относятся к категории художественного, а не документального кино. На второй план отодвигаются разнообразные спецэффекты. Но стоит отметить, что современные сценаристы часто создают такие сюжетные линии кинодрамы, которые можно успешно дополнить спецэффектами.

На сегодняшний день известно несколько типов драм. Среди них стоит выделить:

- традиционные драмы (конфликт + переживания героев);
- мелодрамы (в центре внимания стоит любовь);
- психологические драмы (напряжение постоянно возрастает).

Диалоги являются одним из важных элементов кинодрамы. Они могут использоваться для передачи информации о персонажах, их эмоциях и переживаниях, а также для создания определенной атмосферы и настроения. Выбор стилистически маркированных средств для реплик того или иного героя значим. Например, использование разговорных сокращений и жаргонных выражений может помочь создать образ персонажа, который более близок и понятен зрителям, чем образ персонажа, говорящего на литературном языке. Таким образом, стилистическая палитра реплик персонажей – это важный элемент стилистики кинодрамы.

Стилизация языка – это еще один важный аспект языковой стилистики кинодрамы. Она может использоваться для создания аутентичности и достоверности. Например, в фильме «Крестный отец» (1972 г.) использовался специальный диалект итальянского языка, который был характерен для мафиозных семей. Это помогло создать атмосферу аутентичности и достоверности.

Как же многоречие проявляет себя в кинодраме? Проанализировав отдельные сценарии драматических фильмов, мы поняли, что использование многоречия становится ярким стилистическим приемом фильмов, в которых персонаж попадает в чужую для себя среду. Специальная лексика создает комический эффект, что делает драматическое произведение более адаптированным к восприятию широкой публикой, а также позволяет показать разнородность персонажей. Также мы заметили, что по мере движения героя по сюжету, меняется и его речь, перенимаются черты языка «другого мира». Всё это вписывается в рамки кинодрамы. Разберем подробнее феномен на примерах.

### 2.1.1 «Мы из будущего»: сниженное vs литературное

Фильм «Мы из будущего», снятый в 2008 году режиссером Андреем Малюковым, является военной драмой с элементами боевика. В главных ролях популярные артисты Данила Козловский, Владимир Яглыч, Екатерина Климова, Борис Галкин, Даниил Страхов.

По сценарию четыре молодых человека — «черных копателя» из нашего времени попадают во эпоху Великой Отечественной войны и оказываются вовлечены в боевые действия. Их речь характеризуется доминированием сниженных языковых единиц: не только разговорных, но и жаргонных, просторечных элементов. Вот типовой диалог между друзьями:

Череп: *Что, Борман, так и будешь по ушам ездить, что у нас у всех глюки?*

Чуха: *Может, мы спим? Это сон?*

Спирт: *Ага, все вместе!*

Борман: *Ситуация вырисовывается вполне реальная — мы с вами попали в прошлое.*

Спирт: *Какое, на хрен, еще прошлое?!*

Неформальный эмоциональный разговор приятелей строится в опоре на экспрессивные синтаксические конструкции и лексические обороты. Устойчивое просторечное словосочетание *ездить по ушам* в значении ‘обманывать’ [Словарь современного русского города 2003: 115], молодежное слово *глюки* [Словарь современного русского города 2003: 83], ироническое прозвище *Борман*, которым называют бывшего студента исторического факультета в честь Мартина Бормана — политического деятеля нацистской Германии, формируют фамильярную тональность общения. Неформальное приятельское общение позволяет одному из коммуникантов использовать бранное выражение *на хрен* для выражения возмущения сложившейся ситуацией. Обилие сниженных языковых единиц в речи молодых людей помогает создать не очень привлекательный образ персонажей.

В общении между собой главные герои фильма используют разговорный регистр речи. Череп и Спирт делятся новостями в неформальной стилистике:

Спирт: *Слышь, Череп, солдаты тряндят, что скоро наступление будет, так что сваливать надо отсюда поскорее.*

Череп: *А Родину защищать? Родину защищать кто будет?*

Спирт: *Из нас с тобой защитники, как из говна граната.*

Персонаж Спирт демонстрирует большое количество сниженной лексики: разговорное слово *слышь*, используемое в качестве вводного слова для привлечения внимания; грубый пренебрежительный просторечный глагол *тряндеть* со значением ‘постоянно напоминать о чем-либо’ [Викисловарь: электрон. ресурс], жаргонное *сваливать* — ‘уходить, убираться, убежать’ [Словарь современного русского города 2003: 465].

Устойчивое выражение *как из говна граната* (в оригинале *как из говна пуля* – ‘о несоответствии кого-л. какой-л. профессии, должности, деятельности’ [Словарь русского арго: электрон. ресурс]) экспрессивно характеризует некомпетентность главных героев в военном деле. Персонаж Череп воспроизводит идеологические установки истинного гражданина: *Родину защищать кто будет?* Причем в этом высказывании уже нет сниженной лексики.

Ребята принимают еду.

Черт: *Пойду, добавки попрошу.*

Черт уходит.

Спирт: *Кому война – а кому мать родна.*

Борман: *Только б на халяву пожрать.*

Чуха: *Да, а тут ничего не лезет.*

Устойчивые выражения, пословицы и поговорки часто используются в разговорной стилистике. Поговорка *Кому война – а кому мать родна*, маркированная как народно-разговорная единица, используется для указания на то, что ‘во время войны всегда есть те, кто обогащается, наживается на бедствиях, тяготах войны’. Негативная оценка поведения товарища поддерживается следующей репликой: *Только б на халяву пожрать*. Просторечное грубое *на халяву* в значении ‘бесплатно, задаром’, просторечное *пожрать* содержат подчеркивают неодобрение. Реплика третьего персонажа Чухи *Да, а тут ничего не лезет*, менее грубая и сниженная, характеризует собственное состояние растерянности перед лицом войны.

Спирт: *Ну че, пехота. Раскисли. Хотите прикол?*

Борман: *Ну?*

Спирт: *Подковы гну. Там ваша Нинка концерт дает. У медсанбата.*

Борман: *Гонишь.*

Спирт: *Да правда. Пошли.*

К середине фильма герои начали использовать военную лексику. Например, существительное *пехота* — ‘род войск, действующих в пешем строю’ [Шведова 2011: 641] – используется для неофициального обращения к конкретным солдатам. Однако основными единицами в их речи являются сниженные единицы: разговорные *Нинка* и *раскисли* – ‘стали апатичными’ [Шведова 2011: 807], просторечное *прикол* – ‘шутка, смешная ситуация, нечто забавное’ [Словарь современного русского города 2003: 431], жаргонное *гонишь* – ‘обманываешь, врешь’ [Словарь современного русского города 2003: 83]. Фонетический каламбур *Ну? Подковы гну!* поддерживает неофициальный характер коммуникации.

В сценарии можно найти очень много примеров сочетания разных языковых уровней в одном предложении или сцене:

Спирт: *А вообще-то в разведку идти стремно.*

Борман: *А тут вообще все стремно. Лично я каждый раз очкую, когда мы в блиндаж входим.*

Например, Спирт, говоря о серьезной разведке, употребляет жаргонное слово *стрёмно* для общей негативной оценки ситуации, а Борман наряду с военным термином *блиндаж* использует воровское жаргонное слово *очкую*.

В конце фильма, во время последней битвы, речь персонажей меняется. Количество сниженных единиц (особенно грубых) сокращается, в их арсенале остаются только разговорные единицы литературного языка.

Черт: *Чего делать будем? Там танки и пехота. Мы зажаты с обеих сторон.*

Борман: *Я думаю к лесу надо прорываться. Мы тут и минуты не протянем. Наматают нас на гусеницы и костей не найдут.*

Спирт: *А из леса мы им **нервишки потрепем.***

В диалоговом взаимодействии с солдатами времен Великой Отечественной войны подчеркивается разница в языке людей, относящихся к разным поколениям. Диалог разворачивается в единой разговорной стилистике.

Солдат: *А там где жил?*

Череп: *На Большой Посадской.*

Солдат: *И я с Большой Посадской! Слушай, а дом какой?*

Череп: *Девять.*

Солдат: *А я из двенадцатого. Ты посмотри! А в школу какую ходил?*

Череп: *В 23-ю.*

Солдат: *И я в 23-ю. А секцию бокса знаешь?*

Череп: *Ну так! С 5-го класса туда хожу.*

Солдат: *Да ну!*

Череп: *Ну да.*

Солдат: *А тренер кто был?*

Череп: *Петрович.*

Солдат: *Петрович? Слушай, а он по утрам по-прежнему на главпочтамт за свежими газетам мотается?*

Череп: *Ну, по поводу газет не знаю, но по **телику** в учительской новости смотрит.*

Солдат: *Что еще за «**телик**»?*

Борман: *Представляете, это у них так школьная стенгазета называется — «Телик».*

Фамильярная просторечная номинация *телик* в значении ‘телевизор’ [Словарь современного русского города 2003: 491] вводится в диалог как лексический анахронизм, потому что называет технический прибор, которого в 40-е годы прошлого века ещё не существовало. Его употребление выдает в говорящем человека начала XXI века. Непонимание со стороны солдата (*Что ещё за «телик»?*) заставляет собеседника искать понятное для советского человека объяснение, где можно узнать новости (*это у них так школьная стенгазета называется — «Телик»*).

Ситуация непонимания становится одной из типовых в коммуникации между персонажами из разных эпох.

Солдат: *Вы где портки оставили, чучела?*

Борман: *К-к-купались мы, на озере.*

Солдат: *Купались?*

Спирт: *Купались, тебе говорят. Ты что, сразу не врубаешься?*

Солдат: *Куда **врубаются**?*

Череп: *Вы че, по-русски не понимаете? Может, по-китайски объяснить?*

Солдат: *Так ты, стало быть, по-китайски **разумеешь**?*

Данный фрагмент представляет яркий пример приема стилистического контраста. М. Н. Кожина описывает стилистический контраст как одну из «общих закономерностей употребления стилистически значимых единиц», заключающуюся «в несовпадении (контрасте) стилистических окрасок слов (или большинства слов) в высказывании» [Кожина 2011: 483]. Представляется, что можно не только применить этот термин к единицам, находящимся в одном высказывании, но и распространить его на более крупные речевые единицы – например, диалогические единства, входящие в сценарий кинофильма. Речь солдата содержит устаревшее просторечное существительное *портки*, устаревший глагол *разуметь*, которые придают

особую стилистическую окраску его речи. Человек середины XX века не может понять глагол *врубаться*, относящийся к молодежному сленгу и имеющий значение ‘вникнуть, понять, сообразить’ [Словарь современного русского города 2003: 66]. Комический эффект возникает, когда ироническое предложение *Может, по-китайски объяснить?* солдат понимает буквально: *Так ты, стало быть, по-китайски разумеешь?*

Ребята только попали в прошлое. Им выделили одежду, чтобы они не замёрзли под дождем.

Борман: *А, по-моему, ничего, ребята. «Армани» просто (с сарказмом). Классная одежда.*

Старшина: *Что-что?*

Борман: *Я говорю, одежда очень хорошая, товарищ старшина. Очень хорошая одежда!*

Старшина: *А вы что, другую носили?*

В данной сцене демонстрируется, что меняется язык и система прецедентных культурных знаков. Так, сценаристы очень точно отразили, что прилагательное *классный* в значении ‘хороший, отличный’ в 40-х годах не использовалось, поэтому и не было понято старшиной. Данная жаргонная единица начало активно употребляться в России с 1950-х гг [Опачанова, Добрушина 2016: 52]. Отсюда и возникает недопонимание, вопрос *Что?*, а для зрителя – комичная сцена. В 40-ых годах прошлого века еще не было бренда «Армани». Джорджио Армани, продав свой автомобиль, основал модный дом только в 1975 году [Андреева 2006: 128]. Ирония главных героев старшиной не понята.

Борман рассказывает Нине о том, что их ждёт в будущем:

Нина: *О том, о чём все думают: когда война проклятая кончится, и как потом счастливо жить будем.*

Борман: *Ну, войну-то выиграем, это я вам гарантирую. Но вот счастливого будущего, это я вам не обещаю. К сожалению.*

Нина: *Интересно. Что же вы еще нам гарантируете?*

Борман: *Отстроятся города, **небоскребы** в Москве.*

Нина: ***Небоскребы?***

Борман: ***В космос** полетите.*

Нина: ***В космос** полетим?*

Рассказывая о жизни после войны, главный герой использует лексику, которая появляется или актуализируется только во второй половине XX века. Так, слово *небоскреб* (анг. *skyscraper*) появилось только в 80-х годах. А слово *космос* вошло в активный запас словаря в 60-е годы. Нина удивляется и переспрашивает, не веря, что все эти события произойдут в будущем.

Языковую «пропасть» между героями отлично описывает старшина Емельянов: *Вот не пойму. И вроде говорите вы на русском, а все как-то не так...*

Таким образом, стилистическая палитра военной драмы «Мы из будущего» показывает противостояние сниженных языковых единиц и единиц, относящихся к литературному языку. Разговорные, жаргонные, просторечные единицы используются в речи молодых людей, прибывших из будущего, с целью их характеристики. Плотность данных единиц показывает, их отнесенность к просторечной речевой культуре. Коммуникативные установки на малую заботу о форме выражения мысли, сверхэмоциональность и негативную оценочность формируют негативный образ персонажей. По ходу действия их речь меняется, приближается к разговорному стилю литературного языка даже во внутригрупповом взаимодействии, наполняется военными терминами. Коммуникация с солдатами середины XX века демонстрирует отсутствие у тех знаний современной неологической и сниженной лексики, что обостряет процесс непонимания между представителями разных поколений. Сценаристам

удается на основе многоречия создать сцены как с лирическим, так и с комическим эффектом.

### 2.2.2 «Мы из будущего 2»: двуязычие, диглоссия

Интересно проанализировать вторую часть фильма с точки зрения стилистики. Казалось бы, в первой части персонажи прошли свой путь, изменились до неузнаваемости. Но, по законам драматургии, каждый фильм, вне зависимости от части, преподносит новые испытания и новое движение для героев.

Фильм «Мы из будущего 2» снят в 2010 году режиссерами Борисом Ростовым и Александром Самохваловым. Жанровое своеобразие фильма описывается рядом характеристик: драма, фантастика, боевик, военный фильм. Главные герои Борман и Череп, теперь уже студенты-историки, участвуют в исторической реконструкции боев на Украинском фронте, оказываются в 1944 году. Там же оказываются два других участника реконструкции: агрессивный украинский националист Тарас и его слабохарактерный приятель Серый. Все четверо попадают в плен сначала к бойцам УПА, затем к Красной армии, в конце концов начинают сражаться плечом к плечу. Возвращаются в свое время потрясенными увиденным и пережитым.

Набравшись опыта при первом путешествии во времени, главные герои умело применяют знания о событиях и языке военного времени в современном мире. Например, Борману, восстановившемуся в университете, декан говорит: *«Признаюсь — думал ваше восстановление на факультете будет ошибкой, но ни разу не пожалел. В курсовых работах вы описываете исторические события словно очевидец. Для историка это дар»*. Борман обращается к деканату для того, чтобы поменять тему курсовой работы с *«Обороны Ленинграда»* на менее известную и популярную *«Бродовский котёл»*, что свидетельствует о глубоком погружении в события военного времени.

На реконструкции сражения Череп и Борман общаются между собой:

Череп (натягивая на себя форму с погонами капитана): *Питер рулит!*

Борман: *Ну ты гад — по приглашению мы пулеметный расчет — максимум ты старшина.*

Череп: *Отставить, сержант! Кому какое дело? Вы приводите себя в порядок, а я к Маше.*

В речи коммуникантов смешиваются сниженные и профессиональные слова. Череп бросает разговорную фразу *Питер рулит!*, в которой сочетаются разговорное сокращенное название города Санкт-Петербурга и жаргонный глагол *рулит* в значении ‘руководит’ [Словарь современного русского города 2003: 459]. Таким образом герой подчеркивает особый статус петербуржцев в ситуации реконструкции. Борман откликается оценкой *гад*. Данное слово в просторечии является презрительной номинацией мерзкого, отвратительного человека [Шведова 2011: 142], однако в данном контексте является общей негативной оценкой человека хвастающегося. Его речь отражает знание военных терминов (*пулеметный расчет, старшина*). Череп тоже демонстрирует такие знания: он использует речевой клише – команду *Отставить, сержант!* Подобная формула используется для отмены предыдущей команды или приказа прекратить что-нибудь, в данном случае, прекратить сомневаться [Шведова 2011: 598]. Подобные речевые клише, выработанные армейской практикой и содержащиеся в Уставе внутренней службы вооруженных сил, привычны для людей военных, но совершенно не характерны для гражданских (например, *Так точно! Отставить! Разрешите обратиться! Здравия желаю! Никак нет!*). Поэтому можно говорить о том, что военный опыт героев, описанный в прошлом фильме, оказал на них серьезное влияние.

При общении с военными Красной армии они сохраняют уверенность и позволяют себе даже делать замечания:

Борман: (возмущенно) *У них тут леса бандеровцами кишат, а они фронтовики хватают.*

Череп: *Распустились тут в тылу.*

Мисюряев: *Но-но-но! Мы тут тоже... с врагом боремся. И еще не известно, что вы за птицы!*

В речи Бормана формируется противопоставление *бандеровцы* – *фронтовики*. Метафорический глагол *кишат* указывает на количественный и оценочный параметры: ‘быть наполненным шевелящимися, копошащимися, передвигающимися существами’ [Шведова 2011: 337] – значит быть в опасной ситуации: под угрозой нападения бандеровцев. Замечание Череп *Распустились тут в тылу* представляет собой жанр упрека, оформленный с помощью неопределенно-личного предложения. Мисюряев отвечает в разговорной стилистике: междометие *но* с повторением выражает предостережение, угрозу [Шведова 2011: 525]. Разговорное *что вы за птицы?* указывает на иронию в отношении собеседника [Шведова 2011: 775].

В этой же сцене:

Борман: (с укором) *Не владеете оперативной информацией, а, лейтенант?*

Мисюряев: (извиняющимся тоном) *Ночью доставили — прочесть не успел.*

Борман: *Продолжаю. Мы бежали. При опасности попасть в плен документы и оружие закопали. Вырвались. Ночью захватили в лесу немецкого офицера и бандеровца.*

Борман использует армейские обороты: устойчивое выражение *оперативная информация*, наименование звания военного *лейтенант*. Его речь отражает типичные для военного речевые жанры упрека и доклада.

Доклад о путешествии героев помогает выстроить ясное повествование: он по-деловому лаконичен, наполнен глаголами действия: *бежали – закопали – вырвались – захватили*.

Безусловно, в речи героев сохраняются элементы современной речи: жаргонная и разговорная лексика XXI века присутствует прежде всего в тех диалогах, которые прибывшие из будущего ведут друг с другом.

Борман: *Живы*.

Череп: *Жесть. Крутое начало. Чего дальше делать будем?*

Борман встает, подходит к березе, начинает ломать ветки.

Борман: *Чего сидишь — веники ломай*.

В современном молодежном жаргоне оценочное слово *жесть* используется в значении ‘ужас’ [Викисловарь: электрон. ресурс], отражает общую негативную оценку ситуации. Жаргонное прилагательное *крутой* используется в значении ‘жесткий’ и указывает на высшую степень оценки [Словарь современного русского города 2003: 231]. Грамматическая ошибка (употребление формы родительного падежа вместе с переходным глаголом) сигнализирует о некоторой потере контроля за своей речью.

Нахождение в экстремальной ситуации провоцирует использование главными героями сниженных элементов.

Череп: (возбужденно) *Фу... Крутой экшен. Борман, ты видел, как я пятерых завалил!? Падали как мухи*.

Борман: *Какой я тебе Борман? Тоже мне — Штирлиц! Но ты реально терминатор! Пять баллов*.

В боевом запале Череп называет происходящее *крутым экшеном*, используя новое заимствование из английской кинотерминологии: *экшен* –

‘игровой фильм со стремительно развивающимся сюжетом, обилием динамичных сцен, включая погони, перестрелки, поединки и т.п.’ [Викисловарь: электрон. ресурс]. Он почти восхищается своими навыками бойца: ... *как я пятерых завалил!?* (просторечное *завалить* – ‘убить’ [Шведова 2011: 241]). Второй главный герой, как будто впервые заметив свою кличку, откликается аллюзией: *Какой я тебе Борман? Тоже мне — Штирлиц!* Имя *Штирлица* – главного персонажа телевизионного фильма «Семнадцать мгновений весны», который был снят в 1973 году, – используется как прецедентное наименование. «При упоминании данной фамилии в коммуникации осуществляется апелляция не к денотату, а к набору определенных качеств (аналитический ум, способность догадаться о чужих мыслях, выдержка разведчика, стойкость, способность при помощи четкого расчета выходить из опасных, «провальных» ситуаций)» [Абашкина 2018: 10]. В иронической просторечной фразе *Тоже мне – Штирлиц!* выражается сомнение в том, что Череп обладает хорошими для разведчика качествами. символически указывающее на разведчика и имеющее позитивную коннотацию. Однако следующая фраза должна польстит собеседнику: *Но ты реально терминатор!* «Происходит актуализация дифференциальных признаков прецедентного имени "Терминатор", связанных с такими чертами характера героя, как негибкость, упрямство. По выражению одного из героев фильма, терминатор ни перед чем не остановится, пока не достигнет цели» [Косарев 2007: 27]. Для Череп определение *терминатор* – настоящая похвала. Знание прецедентных феноменов у коммуникантов, прибывших из XXI века, общее, поэтому образная номинация не вызывает затруднений при интерпретации.

Попад в прошлое, россияне снова взаимодействуют с людьми середины XX века. Не обходится без новых казусов с анахронизмами – актуальными словами нашего времени, которые не знакомы или не значимы для людей времен Второй мировой войны.

Череп: (оправдываясь) *Да из будущего мы. Поэтому и трусы другие — «боксеры» называются. А доллары у нас каждая бабка под матрасом хранит.*

Мисюряев: *Сержант, если рот откроют — стреляй без предупреждения.*

Наименование *боксеры* для свободных необтягивающих трусов в виде шортов появилось только в 1944 году и ещё не знакомо в тот период, куда отправились главные герои фильма. Доллары в это время тоже ещё не стали основной валютой в мире. Реакция на объяснения молодых людей сурова – приказ расстрелять за разговоры.

Главная особенность стилистической палитры данного фильма – это активное внедрение в текст русскоязычного фильма украинской речи. Эту ситуацию можно описать как ситуацию двуязычия, т.е. «наличия и функционирования в пределах одного обществ (обычно государства) двух языков» [Беликов, Крысин 2001: 37]. Так, во времена Советского Союза и в начале XXI века на территории Украины активно использовались два близкородственных восточнославянских языка: украинский и русский. Жители Украины часто были билингвами, причем такими билингвами, которые были способны не только воспринимать, но и порождать тексты на двух языках.

Долгая и противоречивая история существования русского языка на Украине связана с периодами украинизации и русификации территории. Интересующий нас период Великой отечественной войны и начала XXI века здесь отличаются друг от друга. Так, в 1938 году русский язык был введен как обязательный предмет в школах Украины; в послевоенное время благодаря процессам индустриализации и урбанизации, существованию тесных культурных и родственных межэтнических контактов, развитию индустрии кино и средств массовой информации на русском языке формируется общее русскоязычное пространство. После распада Советского

союза Украина взяла курс на политическую независимость и самостоятельность в вопросах языковой политики. Закрытие русскоязычных школ, формирование вещания и создание дубляжа на украинском языке приводит к снижению к 10-м годам XXI века числа русскоговорящих молодых людей на Украине, особенно на западной ее территории.

Действие фильма разворачивается в Львовской области, которая считается украиноязычным регионом. Приехавшие туда на историческую реконструкцию главные герои фильма осознаются как чужаки и сталкиваются с речевой агрессией со стороны местной молодежи. Особенно отличаются в этом националист Тарас и его товарищ, сын депутата Серый. Они обращаются к главным героям *москаля*. Это существительное описывается в словаре под редакцией Д. Н. Ушакова как дореволюционное, пренебрежительное 'шовинистическое прозвище, прилагавшееся жителями Украины и Белоруссии к русским, представителям Московского государства, а также к солдатам' [Толковый словарь Ушакова 1938: 263]. В начале XXI века на фоне тревожных событий на Украине данное наименование актуализировалось, стало употребляться значительно чаще. «Слово *москаль*... закреплено в языковом сознании современной молодежи как неофициальный этноним – негативное прозвище русских / негативное прозвище русских и москвичей..., значение которого включает отрицательную эмоциональную оценку» [Вепрева, Купина 2014: 47].

Речевое поведение Тараса и его окружения показывается нарочито грубым, агрессивным, особенно в начале фильма.

Тарас подходит к Марии сзади, тыкает ей в спину автоматом для реконструкции.

Тарас: *Хэндэ хох, русии партизанен.*

Мария: (развернувшись) *А патроны у вас тоже деревянные?*

Серый: (посмеиваясь) *Зато все остальное настоящее.*

Тарас: (пристально разглядывая фигуру девушки) *Сірий, може нам її в полон взяти?* (берет ее за шею)

Мария: *Эй, фашист, руку убери.*

Подходит Череп.

Череп: *Эй, алле. Война не началась, парни.*

Тарас, играя роль доминирующего в компании, использует в отношении русскоговорящей девушки – участницы реконструкции выражение на немецком языке с русским акцентом: *Хэндэ хох, русии партизанен*. Замечание девушки, принижающее мужские качества Тараса, вызывает в компании бурную и быструю реакцию Серого. Он говорит по-русски и без акцента: *Зато все остальное настоящее*. По-украински эта фраза звучала бы так: *Зате все інше справжнє*. Фраза, сказанная по-русски, раскрывает в нем активного билингва, который может и понимать русскую речь, и без затруднения строить фразы на ней.

В общении между собой Тарас и Серый говорят по-украински.

Серый: *Блін, з мене кров тече, як з кабана. Немає, чим витерти.*

Тарас предлагает ему траву с земли.

Серый: *З землі? А якщо зараження крові?*

Тарас утыкает Серого носом в траву.

Серый: *Хорош, хорош. У тебе що горище протікає? Ти мене з москалем сплутав? Хто я тобі?*

Тарас: *Мені сказали за тобою дивитися, я і дивлюся.*

Серый: *Це хто ще за ким дивиться? За що ти на цього москалика вз'ївся? Що він тобі зробив?*

Тарас: *Тобі мене не зрозуміти. У тебе все кльово в житті. Гроші скільки хочеш - на, універ - на, тачку - на. Хату - на!*

Серый: *А я винен, що у мене такий батько? Хто в минулому році мою Бентлі коцнув, а? А, Тарасик?*

Тарас: *Нічого-нічого, з москалем ми ще розберемося.*

Диалог сопровождается субтитрами на русском языке, хотя в целом текст носителю русского языка вполне понятен. Подобная установка на подчеркивание чужести украинской речи симптоматична. Интересно, что в

предыдущем диалоге фраза *Хэндэ хох, русиш партизанен* в субтитрах не переводится. Немецкая фраза, знакомая каждому, кто смотрел фильмы о Второй мировой войне, не требует перевода, по мнению создателей фильма. Использование клишированной фразы, с помощью которой в других фильмах рисовался образ немецко-фашистского захватчика, – ещё один сигнал чужести, демонстрация агрессивного поведения украинца.

Интересно, что в речи на русском языке у украинских молодых людей проскальзывает сниженная лексика из русского языка: например, просторечное экспрессивное междометие *блин*, используемое для выражения раздражения [Словарь современного русского города 2003: 34]; просторечное общеоценочное наречие *клево* – ‘хорошо’ [Шведова 2011: 339]; молодежное жаргонное *универ* – ‘университет’ [Словарь современного русского города 2003: 508]; просторечное *тачка* – ‘легковой автомобиль’ [Словарь современного русского города 2003: 490]. Возможно, следует говорить о том, что русский субстандарт, в отличие от литературного языка, меньше контролируется языковой политикой и свободно используется в украиноязычном пространстве.

В следующей сцене мы видим, как Серый без акцента читает надпись на русском языке на памятнике: *Павшим на полях под Бродами вечная память*, что подтверждает наше предположение о билингвизме одного из главных героев. Становится ясно, что два языка для него функционально распределены: украинский национальный язык используется для общения со сверстниками, но, возможно, домашним языком общения является русский.

Способность говорить на русском языке обнаруживается и у Тараса.

Тарас заглядывает в дзот.

Тарас: *Не помешал? Ну, хай живе вільна Україна!*

Серый: (смеясь) *Смерть кацапам. Держи гранатку* (бросает гранату)

Вопрос *Не помешал?* задается Тарасом по-русски (украинский перевод – *Не завадив?*). Однако после этого он переходит на украинский и

произносит один из лозунгов националистов. Его приятель Серый употребляет слово *кацан* – ещё один «неофициальный этноним (оскорбительное прозвище русских со стороны украинцев)» [Вепрева, Купина 2014: 46]. Остальные слова являются общеславянскими и произносятся одинаково.

Под влиянием горилки, которой напоили бойцы УПА Серого, он, не понимая, что переместился в прошлое, пытается продемонстрировать свои связи:

Серый: (пьяный, идет со связанными руками раскачиваясь) *Ой дядько, пошкодуєте. Ви не знаєте хто мій батько. А мій батько – депутат Верховної Ради.*

Тарас: *Сірий заткни пельку, а то біда буде.*

Серый: *А що заткни пельку? Дайте мобилу, суки, я папику позвоню.*

Последняя фраза этого диалогического фрагмента – переход на русский субстандарт, который произносится без акцента, только в последнем глаголе ударение падает на корень слова – *позвóню*. Эта часть содержит жаргонное наименование сотового телефона – *мобила*. Это анахронизм для всех окружающих, людей середины XX века. Арготическое *суки* – сигнал большого раздражения персонажа. Разговорное уменьшительно-ласкательное *папик*, сказанное от сына в адрес отца, кажется необычным, намекает на то, что отец – влиятельный покровитель, богатый человек.

Вместе спасаясь от наступления немцев, украинцы и русские постепенно преодолевают неприязнь, однако достаточно долго между ними возникают споры. Украинцы склонны винить во всем русских, русские стремятся убедить своих сверстников, что только совместные действия позволят им выбраться из этой ситуации.

Серый: *Через твою безглузду гранату ми в минуле провалилися!*

Тарас: *Чого ти взяв, що через мене? Може це витівки москалів?*

Борман: *Слышь, хохлы, — у нас некоторый опыт таких перемещений имеется. Надо держаться вместе и вернуться в исходную точку...*

Серый: *Бісова душа! Ви підлаштували!*

Тарас: *Прокляті москалі!*

В ответ на оценочное обращение-восклицание *прокляті москалі*, русские используют в качестве обращения существительное *хохлы*. «Слово *хохол* находится в активном речевом обороте. Оно осознается ... как неофициальный этноним, который употребляется, в зависимости от ситуации, то с негативной, то с шутливой окраской. Наметилось использование этой лексемы как безоценочного этнонима» [Вепрева, Купина 2014: 45].

Таран и Серый набрасываются на Бормана и Черепа. Завязывается драка. Дерущиеся катаются по земле, бьют кулаками друг друга. Постепенно Череп и Борман одерживают вверх — прижимают украинцев к земле. Пытаются успокоить.

Борман: *Угомонись, ты, дятел. Мы все в одной лодке.*

Разговорные метафорические фразы – попытка достучаться до собеседников, ведь, как мы уже видели, субстандарт, как и русский литературный язык, они хорошо понимают. Использованное пренебрежительное неодобрительное существительное *дятел* в значении ‘мужчина, парень’ [Словарь современного русского города 2003: 113] – попытка уйти от презрительных этнонимов в качестве обращения.

Череп: *Слышь, братья, славяне — я реальный расклад даю — если вместе держаться не будем, хрен выберемся.*

Серый: *Який я тобі брат, окупант?*

Череп: *Да ладно — окупант, кто вас захватывал? История одна, общие предки. Вы же с нами добровольно объединились — как братские народы еще в восемнадцатом веке.*

Разговорная русская стилистика понятна украинцам: экспрессивные слова *реальный*, *хрен* подчеркивают мысль о невозможности спасения без совместных действия. Однако украинец слышит только обращение *брат* – ‘дружеское обращение к любому лицу мужского пола’ [Словарь современного русского города 2023: 40], которое провоцирует на использование ответного обращения оккупант – ‘захватчик’ [Шведова 2011: 561]. Эти языковые сигналы согласия и вражды сигнализируют о трудностях на пути к примирению.

Ещё один показательный пример работы с обращениями в попытке найти общий язык с людьми другой национальности.

Борман: *Эй, парни, или хлопцы, как вам больше нравится, не знаю — мы прошлым летом уже раз побывали в сорок втором. Как видите, вернулись. Если есть сюда вход, значит, есть и выход. И дверка в дзоте. Ну, что — гоу бэк, славяне?!*

Обращаясь к украинцам, Борман использует сначала русское разговорное наименование молодых мужчин – *парни* [Шведова 2011: 613], далее диалектное, используемое в южных областях России и на Украине наименование молодых мужчин – *хлопцы*. Подобная замена сопровождается метаязыковым комментарием, который показывает, что Борман стремится найти тот вариант обращения, который его собеседники-украинцы примут (*как вам больше нравится*). Завершается же реплика объединяющим обращением *славяне*. *Славяне* – ‘одна из крупнейших в Европе групп родственных по языку и культуре народов’ [Шведова 2011: 894]. Эта номинация указывает на близость двух народов – украинского и русского – и возможность преодоления вражды ради достижения общей цели. Показательно английское выражение *гоу бэк* (в переводе ‘пошли назад’), использованное перед объединяющим и примиряющим обращением *славяне*.

Это тоже сигнал поиска какого-то общего языка – пусть даже этим языком будет английский.

Таким образом, фильм «Мы из будущего 2», несмотря на достаточно спорный сценарий и клишированность изображения представителей тех или иных национальных и социальных групп, отражает интересные языковые ситуации: фиксирует двуязычие на территории Украины, отражает тенденцию к диглоссии – т.е. знание нескольких подсистем национального языка и использование их в соответствии с определенной ситуацией (неформальная коммуникация с друзьями строится в опоре на сниженные языковые средства, общение с военными – по армейским правилам, определенным уставом).

## **Выводы по главе 2**

Практическая часть исследования строилась на анализе сценариев четырех фильмов, два из которых относились к категории комедий, два – к категории драм. Стилистические единицы, используемые персонажами, служат в первую очередь для создания их яркого образа, характеристики персонажей в позитивном или негативном ключе.

Анализ комедийных фильмов и проявления в них сигналов многогочия показывает, что столкновение в ближайшем контексте языковых единиц разных языковых уровней (например, народно-поэтических и жаргонных, церковнославянизмов и варваризмов) используется для создания смехового эффекта. Он же появляется и тогда, когда в контекст вводится слово, не характерное для данной языковой среды. В этом случае ситуация непонимания или неправильной интерпретации рождает комический эффект.

Сценарий драмы также включает в себя интересные стилистические комбинации сниженного и общелитературного, специального и диахронически маркированного. Сниженные языковые единицы становятся маркером своего в коммуникации, а элементы чужого языка нередко

интерпретируется как сигнал речевой агрессии, формируют конфликтность сюжета.

## Заключение

В результате исследования было выявлено, что отражение ситуации многоречия в художественном тексте кинофильма является одним из важных стиливых приемов, который подходит как для создания комедий, так и создания драматических кинолент. Для анализа были сознательно отобраны фильмы, сюжет которых связан с ситуацией перемещения главного героя в другой мир или непривычную, чужую для него среду. Такое сюжетное развитие должно было включить у сценариста задачу использования разных, если не сказать, контрастных языковых единиц. Гипотеза подтвердилась: действительно, в изученных фильмах создатели пользовались всей системой русского (и не только) национального языка, что предполагает достаточную речевую компетентность сценаристов, их способность пользоваться речевым инструментарием для решения художественных задач. Для создателей фильма было важно показать подвижность речевого поведения персонажей, их способность менять речевые роли и использовать разные подязыки как литературного варианта языка, так и нелитературных его вариантов.

Стилистически маркированные единицы позволяют убедительно показать речевое поведение человека в необычных для него обстоятельствах, серьезное отличие главного героя от местных персонажей, позволяют отделить «чужого» от «своих». Благодаря этому приему отлично демонстрируется языковая пропасть между персонажами. Адаптация героя к обстановке постепенно приводит к перениманию речевых привычек от окружающих. Таким образом, сценаристы отражают накопление говорящим языкового опыта. Поэтому можно говорить, что «многоречная множественность речевого поведения имеет позитивную направленность» [Гаспаров 2014: 36].

Факты многоречия позволяют точнее и детальнее передавать эмоции персонажей, создавая более яркий и насыщенный сюжет. Языковой конфликт (то есть недопонимание или речевая агрессия между персонажами на фоне

использования тех или иных стилистически маркированных единиц) – один из самых интересных способов продвижения киноистории. «Кодифицированные противопоставления, выстраиваемые в виде системных альтернатив, подчеркивают в механизме культуры его конфликтную сторону» [Гаспаров 2014: 36]. При этом, конечно, сценаристу важно стремиться (особенно в драме) к документальной точности использования единиц, относящихся к тому или иному речевому пласту.

Кроме того, использование разных речевых кодов, их столкновение в контексте дает мощный смеховой эффект, что важно для достижения зрителем состояния катарсиса как в комедии, так в драме. Эмоциональный отклик – то, ради чего зритель идет в кинотеатр, и языковые средства «особого назначения», столкновение единиц разной стилистической природы могут помочь его добиться.

Исследование имеет большую практическую перспективу. Дальнейшее исследование фактов многоречия может позволить более точно и инструктивно сформулировать принципы создания интересного киносценария.

## Список литературы

1. Абашкина Т. Л. Имя собственное как научное понятие (на материале терминов соционики) // Логос ономастики. 2018. № 6. С. 6–11.
2. Андреева А. Н. Портфельный подход к управлению дизайнерскими брэндами в фэшн-бизнесе: кейсы Armani Group и Gucci Group // Российский журнал менеджмента. 2006. Т. 4. №3. С. 125-154.
3. Аристотель. Поэтика // Древнегреческая философия: от Платона до Аристотеля. Москва: АСТ, 2003. 829 с.
4. Аристотель. Поэтика [Текст] / пер., введ. и примеч. Н. И. Новосадского. Ленинград : Academia, 1927. 120 с.
5. Балаж Б. Кино : Становление и сущность нового искусства : Пер. с нем. / [Предисл. Р. Юренева]. Москва : Прогресс, 1968. 328 с.
6. Базен А. Что такое кино?: Сборник статей : [Пер. с фр.] / [Вступ. статья И. Вайсфельда, с. 3-38]. - Москва : Искусство, 1972. - 383 с.
7. Беденко В. Н. Кинопародия как постмодернистская деконструкция в кинематографе // Человек и культура. 2021. №2. С. 82-96.
8. Беденко В. Н. Кинокомедия как современное воплощение смеховой культуры // Философия и культура. 2020. №8. С.1-10.
9. Беликов В. И., Крысин Л. П. Социолингвистика: учебник для вузов. Москва : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. 439 с.
10. Болотнова Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте : комплексный анализ единиц лексического уровня : диссертация ... доктора филологических наук : 10.02.01. Санкт-Петербург, 1992. 535 с.
11. Вепрева И. Т. О полигlossии русской речевой личности // Многоречие: проблемы изучения: Тезисы докладов и сообщений Межвузовского научного семинара с международным участием. Екатеринбург, 14 мая. Екатеринбург : Издательский дом «ЛИТУР», 2013. С. 28-29.
12. Вепрева И. Т. Купина Н. А. Тревожная лексика текущего времени: неофициальные этнонимы в функции актуальных слов // Политическая лингвистика. 2014. №3 (49). С. 43–50.

13. Викисловарь: свободная энциклопедия [электронный ресурс]. URL: <https://ru.wiktionary.org>.
14. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1963. 255 с
15. Винокур Т. Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц / отв. ред. А. Н. Кожин. Москва; Наука, 1980. 240 с.
16. Волошина Т. Г. Формальная и коммуникативная организация полипредикативного предложения с паратаксом и гипотаксом в диалогических текстах киносценариев // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2009. Т. 15. № 4. С. 114-117.
17. Волошина Т. Г., Лихачева В. В. Современный киносценарий как область трансформирующейся реальности от художественного текста к кинодискурсу // Риски в изменяющейся социальной реальности: проблема прогнозирования и управления. Материалы международной научно-практической конференции. Отв. ред. Ю. А. Зубок. Белгород: ООО «ПТ», 2015. С. 335-343.
18. Волошина Т. Г., Лихачева В. В. Характеристики киносценарного текста: текстовые параметры в жанровом преломлении // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. С. 44-46.
19. Волошина Т. Г., Лихачева В. В. Классификации киносценарных текстов // Moderní vymoženosti vedy - 2013 : materialy IX mezinárodní vědecko-praktická konference, Praha, 27 ledna-05 února 2013 roku / sefredaktor Zdeněk Černák. Praha, 2013. С. 18-21.
20. Вульф Ю. Школа литературного и сценарного мастерства. От замысла до мастерства: рассказы, романы, статьи, нон-фикшн, сценарии, новые медиа : пер. с англ. [Д. Вердин, Р. Пискотина]. Москва : АНФ, 2015. 423 с
21. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. 4-е изд. стер. Москва : URSS, 2006. 137, [2] с.
22. Гаспаров Б. М. Язык – разноречное единство: плюрализм речевого поведения как основа коммуникативного взаимодействия говорящих //

Русский язык в многоречном социокультурном пространстве: [монография] / отв. ред. Б. М. Гаспаров, Н. А. Купина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. 324 с.

23. Гитис М. И. Структурные особенности звукозрительного контрапункта, используемого в качестве комического приема // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2012. №151. С. 196-203.

24. Гзоян Л. А. Жанровая транспозиция художественного текста как проблема филологической топологии: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.04. Москва, 2002. 160 с.

25. Головин Б. Н. Язык художественной литературы в системе языковых стилей современного русского литературного языка // Вопросы стилистики. Саратов, 1978. Вып 14. С. 113-121.

26. Головчинер В. Е., Русанова О. Н. Организация текста в драме // Вестник Бурятского государственного университета. 2018. №2. Т. 4. С. 33-42.

27. Голуб И. Б. Стилистика русского языка : Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Журналистика». 3 изд., испр. Москва: Айрис-Пресс : Рольф, 2001. 441, [1] с

28. Григорьева А. Е. Национальный юмор в контексте мирового кино (на примере анализа французской и американской кинокомедий) // Северо-восточный гуманитарный вестник. 2017. №2. С. 122-127.

29. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 тт. Т. 2: И-О - Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2007. 672 с.

30. Жельвис В. И. Поле брани: Сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира. 2-е изд., перераб. и доп. Москва Ладомир, 2001. 352 с.

31. Журкова Д. А. Осмысляя «красный смех»: англоязычные исследования о советской кинокомедии // Наука телевидения. 2022. Т. 18. №4. С. 13-40.

32. Зыкова И. В. Языковая игра в конструировании поэтики комедийного кинодискурса // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2019. №19. С. 205-215.

33. Ицкович Т. В. Жанровая система религиозного стиля: монография. Москва: Флинта, 2021. 400 с.
34. Карасик В. И. Язык социального статуса. Москва: Гнозис, 2002. 334 с.
35. Климова М. В., Турко У. И., Абреимова Г. Н. О значении слова *контент* в языковом сознании молодежи // Научный диалог. 2021. №7. С. 91-107.
36. Ковалова А. О. Поэтика ранних кинокомедий Н. Р. Эрдмана // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. №7 (109). С. 34-40.
37. Кожина М. Н., Дускаева Л. Р., Салимовский В. А. Стилистика русского языка : учебник : [для вузов по направлению 050300 Филологическое образование]. Москва : Флинта : Наука, 2008. 462 с.
38. Косарев М. И. Прецедентные феномены с субсферой-источником «киноэкшен» в политической коммуникации Германии // Политическая лингвистика. 2007. Вып. 2 (22). С. 25-32.
39. Крылова О. А. Лингвистическая стилистика: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по филол. специальностям: в 2 кн. Москва : Высш. шк. (ВШ), Смоленская обл. тип. им. В.И. Смирнова., 2006. 313, [6] с.
40. Кузнецова Л. И. Киноязык как средство психологической и социальной типизации героев на примере немецкой кинокомедии Боры Дагтекина «Зачетный препод» // Modern Science. 2021. №4-3. С. 403-406.
41. Кулиджанян С. С. Название комедийного фильма в аспекте лингвистической креативности // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2021. №4. С. 736-749.
42. Купина Н. А. Креативная стилистика: учебное пособие. Москва : Флинта : Наука, 2017. 180 с.
43. Купина Н. А., Матвеева Т. В. Стилистика современного русского языка: учебник для бакалавров : [для студентов высших учебных заведений по направлению подготовки 032700 - "Филология"]. Москва: Юрайт, 2015. 415 с.

44. Купина Н.А. Разноязычие и многоречие: проблемы изучения // Многоречие: проблемы изучения: Тезисы докладов и сообщений Межвузовского научного семинара с международным участием. Екатеринбург, 14 мая. Екатеринбург: Издательский дом «ЛИТУР», 2013. С. 12 - 13.
45. Матвеева Т. В. Полный словарь лингвистических терминов. Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. 562 с.
46. Мечковская Н. Б. Социальная лингвистика: Пособие для студентов гуманитар. вузов и учащихся лицеев. 2-е изд., испр. Москва: Аспект Пресс, 2000. 207 с.
47. Михайлова Ю. Н. Религиозная православная лексика и ее судьба (по данным толковых словарей русского языка): автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.02.01. Екатеринбург, 2004. 20 с.
48. Многоречие: проблемы изучения: Тезисы докладов и сообщений Межвузовского научного семинара с международным участием. Екатеринбург, 14 мая. Екатеринбург: Издательский дом «ЛИТУР», 2013. 72 с.
49. Морщикина Е. А. Портретная характеристика героя в кинокомедии (на примере творчества Чарли Чаплина) // Молодежь третьего тысячелетия. Сборник научных статей XLV региональной студенческой научно-практической конференции. Отв. ред. П. В. Прудников. Омск: Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, 2021. С. 294-299.
50. Митга А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому. [Изд. 2-е, доп. и перераб.]. Москва : АСТ, сор. 2016. 489, [1] с
51. Опарина Н. А. Организация театрализованного досуга школьников: монография. Москва: Белый ветер, 2018. 237 с.
52. Опачанова А., Добрушина Н. Классный // Два века в двадцати словах / отв. ред. Н. Р. Добрушина, М. А. Даниэль. Москва: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2016 С. 52-71.

53. Панкратова С. А. Диалогическая природа локализованных киноназваний // Вестник КемГУ. 2019. №3 (79). .С. 830-838.
54. Пантелеенко О. А. Киносценарий как вторичный текст художественного произведения (на материале французского языка): автореф. Дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.05. 2017. Минск, 2017 . – 24 с.
55. Розенталь Д. Э. Справочник по русскому языку. Практическая стилистика. 2-е изд., перераб. Москва : Оникс, 2007. 414, [1] с.
56. Русский язык в многоречевом социокультурном пространстве: [монография] / отв. редакторы Б. М. Гаспаров, Н. А. Купина. Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2014. 321, [1] с.
57. Рябова Г. Н. Становление советской кинокомедии: 1920-е гг. // Диалоги о культуре и искусстве. Материалы XII Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) (Пермь, 12-14 октября 2022 г.). Пермь: Пермский государственный институт культуры, 2022. С. 602-208.
58. Седита С. Восемь комедийных характеров: Руководство для сценаристов и актеров ; Пер. с англ. 3-е изд. Москва: Альпина нон-фикшн, 2022. 340 с.
59. Словарь русского арго [электронный ресурс]. URL: [https://russian\\_argo.academic.ru](https://russian_argo.academic.ru)
60. Словарь современного русского города: Ок. 11000 слов, ок. 1000 идиоматических выражений / Под ред. д. филол. наук, проф. Б. И. Осипова. Москва: ООО «Издательство «Русские словари» : ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Транзиткнига», 2003. 565 с.
61. Солганик Г. Я. Практическая стилистика русского языка : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению подгот. бакалавра 031000 «Филология» и специальности 031001 «Филология». Москва : Academia, 2006 (Саратов : Саратовский полиграфкомбинат). 297, [1] с
62. Стилистический энциклопедический словарь русского языка/ под ред. М. Н. Кожинной. 2-е изд., стер. Москва : Флинта : Наука, 2011. 694, [1] с.
63. Теплиц Е. История киноискусства : перевод с польского. Москва : Прогресс, 1968. 336 с.

64. Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. Т 2. Москва : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1938. 532 с.
65. Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / РАН. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. Отв. ред. Н. Ю. Шведова. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2011. 1175 с.
66. Толстой Н. И. Язык и культура // Русский язык и современность: Проблемы и перспективы развития русистики. Ч. 1. Москва: ИРЯЗ, 1991. С. 5-17.
67. Ушакова Р. Восемь комедийных характеров: конспект книги [электронный ресурс. URL: <https://rinaushakova.ru/8-komedijnyh-harakterov-konspekt-knigi/>].
68. Фролова Н. Д, Чуб А. А, Растопчина Н. В. Технология создания сценария // Физическая культура, спорт – наука и практика. 2009. №4. С. 70-72.
69. Цинь Мэн. Этнокультурные особенности перевода русского кинодискурса на китайский язык: на примере кинокомедии «Служебный роман» // Вестник Российского нового университета. Серия: Человек в современном мире. 2021. №4. С. 124-129.
70. Что такое искушение? (интервью с протоиереем Алексеем Сысоевым) // Журнал Фома [электронный ресурс]. URL: <https://foma.ru/что-такое-iskushenie.html?ysclid=lisgg3obq255594229>.
71. Черняк А. В. Власть и журналистика. Часть 1. Москва: Академия медиаиндустрии. 2015. 316 с.
72. Швейцер А. Д. Современная социалингвистика. Теория. Проблемы. Методы. 4-е изд. Москва : URSS : ЛИБРОКОМ, 2012. 176 с.
73. Энциклопедический словарь справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты / Под ред. А. П. Сковородникова. 2-е изд. Москва : Флинта : Наука, 2009. 480 с.