

УДК: 792.8.01.067.2
DOI: 10.24412/2618-9313-2023-324-15-20

Крупный план как маркер смены жанрового регистра: телесериал «Друзья»

ВЕРЕВКИНА Д. М.

Для цитирования

Веревкина Д. М. Крупный план как маркер смены жанрового регистра: телесериал «Друзья» // Телекинет. 2023. N3(24). С. 15-20.

Сведения об авторе

Дарья Михайловна Веревкина, магистрант 2 курса, Школа искусств и культурного наследия, Автономная некоммерческая образовательная организация высшего образования «Европейский университет в Санкт-Петербурге».

d_verevkina@mail.ru

<https://orcid.org/0009-0007-5451-0558>

Аффилиация

Автономная некоммерческая образовательная организация высшего образования «Европейский университет в Санкт-Петербурге» 191187, Россия, Санкт-Петербург, Гагаринская ул., д. 6/1, А.

Аннотация

В данной статье анализируется потенциал крупного плана в качестве самостоятельного художественного приема, предлагается способ анализа крупности плана как инструмента определения жанровых границ на примере второго сезона сериала «Друзья». Визуальной нормой сериала являются средние планы, что обусловлено, прежде всего, техническими причинами: ситкомы снимаются посценно, а не покрупно, применяется многокамерная съемка. Крупные планы, как показывается в статье, резко контрастируют с нормой и используются в ситуации жанрового сдвига (как маркеры вестерна, драмы, романтической комедии, хоррора, мильной оперы и т. д.). Каждое появление крупного плана во втором сезоне сериала «Друзья» становится одним из инструментов введения черт иного жанра, который пародийно обыгрывается и разрушается, порождая комический эффект. Кроме того, в ряде случаев крупный план оказывается также связан с повествовательной ситуацией «фильма в фильме»: он используется в мильной опере, клипе и рекламе, которые смотрят герои сериала.

Ключевые слова

крупный план, ситком, комическое, жанр, фильм в фильме, повествовательные уровни.

Статья поступила в редакцию 24.09.2023.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Close-up as a Marker of the Change of Genre Register in the Second Season of the *Friends* TV series

VEREVKINA, D. M.

For Citation

Verevkin, D. M. Close-up as a Marker of the Change of Genre Register in the Second Season of the *Friends* TV series, *Telekinet*, 2023, no. 3(24), p. 15-20.

About the Contributor

Darya Verevkin, 2nd year master's student; School of Arts and Cultural Heritage, Autonomous non-profit educational organization of higher education "European University in St. Petersburg".

d_verevkina@mail.ru

<https://orcid.org/0009-0007-5451-0558>

Affiliation

Independent not-for-profit educational organization of higher education "European University at St. Petersburg", 6/1A, Gagarinskaya st., Russia, St. Petersburg, 191187.

Abstract

The article examines the possibilities of the close-up as an independent artistic technique, using the example of Season 2 (1995-1996) of the *Friends* TV series. The visual norm of the series is medium shots, which is due to the shooting technology; whereas

close-ups, as shown in the article, sharply contrast with the norm and are used in a situation of genre shift (as markers of the western, drama, romantic comedy, horror, soap opera, etc.). Each close-up in the second season of the *Friends* TV series is one of the tools for introducing features of an alien genre, which is mockingly played out and destroyed, generating a comic effect. In addition, in some cases close-ups are also related to the narrative situation of a “film within a film”: They are used in soap operas, music videos, and commercials watched by the characters of the series. Thus, the article proposes a way to analyze the size of shots as a tool for determining genre boundaries.

Keywords

US television, US series, close-up, sitcom, narrative levels.

The Article was submitted to *The Telekinet* in 24th September 2023.

Ил.1. Средний план в машине.



Ил.2. Крупный план Фиби в машине.



Ил.3. Джоуи смотрит сериал со своим участием.



Ил.4. Крупный план доктора Реморе.



Ил.5. Средне-крупный план доктора Реморе.



Массовая культура в последние годы все чаще становится объектом пристального внимания исследователей. Однако в большинстве работ анализируется не художественная структура подобных произведений (по которой можно судить о доминирующих поэтологических тенденциях жанра или эпохи в целом), а репрезентация в тексте внетекстовой действительности. Эта тенденция характерна и для исследований ситкомов. Так, например, ситком «Друзья» в разное время становился материалом для лингвистических [Dai; Quaglio], гендерных [Nickel, 25–45], интерсекциональных [Knox, Schwind], антропологических [Каптерев] исследований, в то время как визуальная составляющая сериала, особенности киноязыка все еще остаются недостаточно исследованными¹.

Ситком, будучи комедийным жанром, в большой степени условен, имеет не очень жесткие жанровые границы и довольно терпимо относится к жанровому смешению (в отличие, например, от драмы, для которой важно поддерживать иллюзию реальности происходящего на экране для большего вовлечения зрителя в историю). Более того, жанр в ситкоме легко может стать объектом пародии. Пародия довольно ярко подсвечивает разнообразные клише и конвенции и поэтому является плодотворным материалом для исследования того, как жанр осмысливается массовой культурой и каковы его уникальные черты. Смешение жанров, а также высмеивание жанровых клише характерно для второго сезона ситкома «Друзья» (авторы идеи — Дэвид Крейн и Марта Кауффман). В разных сериях сезона появляются маркеры чужеродных жанров, и на их несоответствии контексту, ситуации, репликам персонажей часто строится комический эффект. Одним из таких жанровых маркеров в сериале становится крупный план.

Серии второго сезона сериала «Друзья» сняты преимущественно на планах крупности второй средней (medium long shot) и средней (medium shot)². Такие планы подходят, чтобы показать взаимодействие героев в помещении, на чем построена большая часть игрового времени сериала. Съемки в помещении (в данном случае речь идет о павильоне) вносят определенные технические ограничения: снять общий план в павильоне достаточно сложно, так как в кадр не должны попасть границы стен декораций. Кроме того, формат многокамерного ситкома задает особенную последовательность действий на съемках. Производство однокамерного ситкома (которое в этом схоже со съемками сериалов и фильмов других жанров) предполагает, что кадры одной сцены снимаются обычно от общего к крупному, и последовательность съемок определяется экономией времени (так что кадры могут сниматься в свободном порядке, необязательно линейно). Но на производстве многокамерного ситкома сценарий снимается посценно, а не покадрово. В съемках участвует несколько камер (на съемках сериала «Друзья» их было от четырех до пяти³), камеры фиксируют не столько разные крупности, сколько разные ракурсы, чтобы впоследствии сцену можно было нарезать и смонтировать. Операторы должны выставлять кадр очень быстро, потому что съемки ситкома часто превращаются в шоу при участии живой аудитории⁴ (так это было и с сериалом «Друзья»⁵).

Хотя время на дубли и перестановки учитывается в планировании съемочного дня, при таком формате оно строго ограничено. Более того, на производстве сериала «Друзья», как следует из документального фильма «The One that Goes Behind the

Scenes» (созд. Т. McMahon, 1999), крупность и ракурс кадра могли определяться операторами совместно с шоураннером уже на площадке, а не этапе раскадровки. Крупность и ракурс в ситкомах также зачастую задается сценаристами ситкома в тех случаях, когда это важно драматургически. Таким образом, крупность плана в ситкоме является скорее драматургическим

¹ Операторское решение ситкома принято анализировать в связи с исторической поэтикой жанра. Так, например, Б. Миллс отмечает обусловленность операторского стиля ситкома изначально театральной природой жанра [Mills, 39]. Однако представляется, что можно выявить и другие возможные закономерности операторского стиля, характерного для жанра.

² Здесь и далее в скобках будут даны аналоги названий крупности планов по [Bovens]. Обозначения, принятые в отечественном кинопроизводстве, могут несколько отличаться от американских. Так для плана medium shot нельзя подобрать точный аналог в русскоязычной терминологии.

³ См. документальный фильм Discovery Channel (The One that Goes Behind the Scenes, T. McMahon, 1999).

⁴ Подробнее о съемках многокамерного ситкома см. [Беленький].

⁵ The One that Goes Behind the Scenes, T. McMahon, 1999.

средством, а операторское решение сериала определяется логикой построения визуальной шутки.

В отличие от средних, общие планы появляются в сериале довольно редко. Драматургическая функция общего плана — задать новое пространство — в ситкоме практически не востребована, ведь большая часть действия здесь разворачивается в ограниченном наборе локаций. В сериале «Друзья» основных локаций три: квартира, в которой живут девушки Моника и Рейчел, квартира их друзей и соседей Чендлера и Джоуи, кафе, в котором собирается вся компания (включая брата Моники Росса и их общую подругу Фиби). Общий план во втором сезоне сериала «Друзья» используется редко и именно в экстерьерных сценах (как задающий место действия заявочный план здания или в экстерьере у кафе, например, в шестой серии, в которой Фиби вынуждена покинуть кафе и начать петь улице рядом с ним).



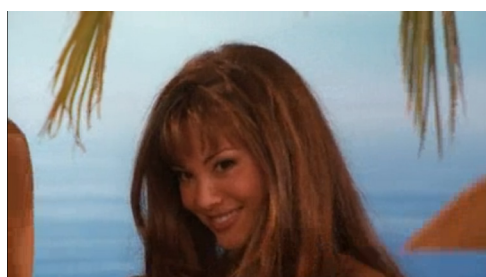
Ил. 6. Средне-крупный план возлюбленной доктора Реморе.



Ил. 7. Крупный план. Реклама «Маргышкина радость».



Ил. 8. Крупный план. Реклама «Маргышкина радость».



Ил. 9. Крупный план. Реклама «Маргышкина радость».



Ил. 10. Крупный план. Клип с участием Фиби.



Ил. 11. Крупный план. Клип с участием Фиби.

В сериале редко появляются не только общие, но и крупные планы. В том случае, если, например, в диалоговой сцене требуется укрупнение или нужно подчеркнуть драматичность сцены, усилить ее эмоциональность, используется третий характерный для второго сезона сериала план — первый средний (medium close-up). Этот план является пограничным между крупным и средним. Использование собственно крупного плана (close-up) в рассматриваемом сезоне крайне редко: за двадцать четыре серии этот план встречается всего в восьми сценах¹. Таким образом, крупный план, очевидно, не используется в сериале в своей стандартной функции (усиление эмоциональности, передача нюансов переживаний героев²) — в этом его заменяет первый средний (medium close-up). Как будет показано ниже, крупный план во втором сезоне «Друзей» маркирует смену жанрового регистра и часто используется в повествовательной ситуации «фильм в фильме».

Прежде чем перейти к рассмотрению крупных планов в сериале, необходимо сделать несколько замечаний. В сериале можно увидеть некоторое количество кадров, которые находятся на границе между первым средним (medium close-up) и крупным (close-up) (такие случаи будут оговариваться отдельно). Кроме того, иногда использование плана, чуть более крупного, чем первый средний (medium close-up), в сериале обусловлено исключительно техническими причинами: например в сценах в машине Фиби (в девятой и двадцать первой сериях), где на мастер-плане герои уже показаны достаточно крупно — как на первом среднем (medium close-up), (ил. 1), и драматургически необходимые укрупнения на Фиби, таким образом, будут показаны на плане, приближающемся к крупному (close-up) (ил. 2).

Также и в диалоговых сценах, снятых по принципу восьмерки и на первом среднем (medium close-up) плане, часто голова собеседника, снятого со спины, дается очень крупно (ил. 3), хотя в строгом смысле крупный план (close-up) предполагает все-таки лицо в кадре.

Такие случаи не представляют интереса для данного исследования, так как здесь крупность плана диктуется исключительно техническими ограничениями. Обратимся к тем случаям, где создатели сериала при отсутствии ограничений сознательно выбирают именно крупный план из всех прочих.

В сериале герои часто смотрят телевизор — это является частью их рутины. Таким образом, зритель постоянно сталкивается с ситуацией фильма в фильме, где мир «Друзей» является внешней историей по отношению ко внутренней истории — телеконтенту. В таком случае граница между двумя уровнями повествования показана достаточно просто: в начале каждой сцены задается сам телевизор, и только потом кадры телеконтента начинают занимать весь экран (но зритель уже понимает, что это именно кадры телешоу, которое смотрят герои) (ил. 4–5). Однако не только рамка телевизора выступает в качестве отличительного маркера внутренней истории: в отличие от внешней истории, в телеконтенте гораздо чаще используются крупные планы.

Так, крупный план Джоуи появляется в одиннадцатой серии второго сезона «Друзей» именно на экране телевизора, когда друзья смотрят мюзикл «Дни нашей жизни», в которой Джоуи сыграл доктора Дрейка Реморе (ил. 5). Сама по себе сцена акцентирует внимание зрителя на многоуровневости повествования: актер М. Леблан играет актера Джоуи, который, в свою очередь, смотрит сериал со своим участием. Одновременное присутствие двух телевизионных образов Джоуи в сцене (ил. 4) размывает границы между разными уровнями повествования

и несет в себе деконструкционный потенциал (что в полной мере согласуется с идеей проницаемости жанров в ситкоме и условности повествовательных границ). В этой сцене присутствует пародийная составляющая: доктор Реморе, сыгранный Джоуи, проигрывает клишированные фразы, гипертрофированно изображает эмоции, делает неуместно долгие паузы, очень

¹ Extreme close-up, или «деталь» в русскоязычной терминологии, также встречается в сериале в тех случаях, когда это необходимо для построения шутки, но так как деталь значительно отличается от собственно крупного плана по функциям, эта крупность в анализе учитываться не будет.

² Об этой функции, например, см. [Newcomb, 272].

резко переходит от разговора о тяжелом состоянии сестры его собеседницы к флирту (что отнюдь не смущает собеседницу) — и вся эта сцена сопровождается закадровым смехом. Большая часть сцены построена именно на чередовании крупных планов Реморе и его собеседницы. Крупные планы здесь являются знаками драмы и конфронтуют с легкомысленным поведением Реморе и девушки. Несоответствие поведения героев ситуации и повествовательной манере порождает комический эффект.



Ил. 12. Крупный план. Клип с участием Фиби.



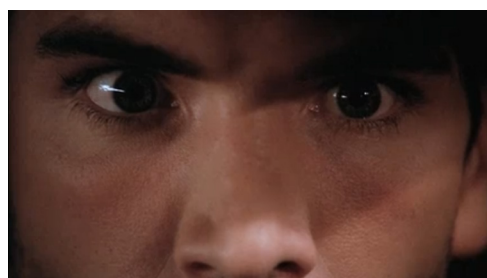
Ил. 13. Крупный план героини Джули Робертс.



Ил. 14. Крупный план Джоуи.



Ил. 15. Крупный план противника Джоуи.



Ил. 16. Деталь «глаза», план Джоуи.



Ил. 17. Деталь «глаза», план противника Джоуи.

Жанровые конвенции в этой сцене вводятся лишь для того, чтобы сразу же быть нарушенными.

Планы пограничной крупности (приближающиеся к крупному плану, или close-up) появляются в схожей ситуации (когда герои снова смотрят «Дни нашей жизни» в восемнадцатой серии второго сезона). Здесь показана уже последняя серия мыльной оперы с участием Джоуи, в которой доктор Реморе по воле сценаристов должен умереть. Джоуи крайне недоволен таким сюжетным поворотом, потому что для него это означает конец участия в прибыльном проекте. В драматичный момент, когда герой Джоуи должен провалиться в шахту лифта, в сериале появляются полукрупные планы врача и его возлюбленной. Реморе на плане, приближенном к крупному (ил. 5), в последний раз смотрит на друзей перед смертью, девушка на полукрупном плане признается ему в любви (ил. 6). Однако драматизм ситуации нарушается за счет того, что Джоуи как актер не может скрыть своего раздражения и ворчит в ответ на реплики девушки, а когда приходит время «упасть» в шахту, делает это максимально неестественно. Таким образом, крупные планы, которые считаются как маркеры драмы, и здесь становятся частью пародии.

Крупные планы появляются также в другом телеконтенте. Их можно увидеть, например, в рекламе пива «Мартышкина радость» в двенадцатой серии (ил. 7–9), а также в музыкальном клипе с участием Фиби в семнадцатой серии (ил. 10–12). Структурно эти сцены также строятся по принципу фильма в фильме: здесь снова происходит удвоение за счет того, что персонажи ситкома «Друзья» (в данном случае мартышка и Фиби) появляются на экране телевизора. Чтобы отделить одну реальность от другой, создатели сериала делают телеконтент максимально гротескным, пародийным. Отличие визуального ряда телеконтента от ряда сериала «Друзья» усиливается за счет использования крупных планов и других ярких приемов (отъездов, деталей, нестандартных ракурсов, движения камеры).

Однако смена жанра в сериале вовсе не обязательно будет мотивирована ситуацией просмотра телевизора. В некоторых сценах жанровое смешение выстроено более тонко.

В тринадцатой серии второго сезона Рейчел, Моника и Чендлер оказываются на съемочной площадке фильма с Ж.-К. Ван Даммом. Сама эта сюжетная ситуация вводит метамодус повествования: кино обнажает свою сделанность. Как и в сцене с просмотром мыльной оперы, множественность повествовательных уровней в этой серии создает пространство для игры со зрителем. На съемках Рейчел и Моника преследуют Ван Дамма (которого играет сам Ван Дамм), а Чендлер встречает свою одноклассницу, сыгранную Дж. Робертс. На момент съемок серии Робертс не уступала по известности Ван Дамму и, несомненно, была более узнаваемой актрисой, чем исполнители главных ролей сериала «Друзья»¹. Популярность Робертс намеренно обыгрывается в сценарии: героиня в ее исполнении — гример, и одна из первых ее реплик («Ненавижу артисток!»)² создает комический эффект, который дополнительно поддерживается закадровым смехом. Таким образом, очевидно, что создатели сериала сознательно используют эффект, который производит появление в сериале известной актрисы: Робертс, играющая одноклассницу Чендлера, все равно останется для зрителя Робертс — со всеми коннотациями, которые этот образ тянет за собой. Актриса известна прежде всего своими ролями в романтических фильмах, и здесь ее героиня заводит роман с Чендлером. Показательно, что именно в сцене первого диалога героиня Робертс и Чендлера возникает крупный план (ил. 13), который мог бы прочитываться только как знак романтического фильма (для этого жанра крупные планы более характерны, чем для ситкома). Однако именно на этом плане Робертс произносит реплику, которая предвосхищает дальнейший сюжетный поворот и может быть проинтерпретирована и как сексуальный призыв, и как угроза. Позже роман девушки-гримера и Чендлера обрывается неожиданным поступком героини Робертс: зритель узнает, что она сблизилась с Чендлером, только чтобы отомстить ему за школьную обиду. Жанр романтической комедии, привнесенный в сериал с образом Робертс, дает трещину: романтическая линия разрешается

комически, и сериал возвращается к конвенциям ситкома.

¹ В фильмографии Д. Робертс на момент съемок данной серии было уже порядка девятнадцати позиций (включая известную роль в фильме «Красотка»). Для сравнения: фильмография Д. Эйнстон до периода съемок в сериале «Друзья» насчитывает лишь восемь позиций.

² 13 серия, 2 мин. 27 сек.



Во второй серии второго сезона «Друзей» появляется сцена, которая считается как открытая смена жанра. В основе одной из сюжетных линий здесь лежит конфликт Джоуи и его коллеги по работе в торговом центре, куда устроился Джоуи. С самого начала противостояние двух продавцов обыгрывается в жанровом ключе: оба должны носить ковбойские костюмы в рамках рекламной кампании. Ковбойский костюм, очевидно, в данном контексте становится означившим не «ковбойскости» как таковой, а именно вестерна — ведь костюмы персонажей максимально условны и стилизованны (настолько, что Джоуи носит костюм белого цвета, его противник — черного). Кульминацией противостояния двух продавцов становится сцена «дуэли» (по законам жанра). Игровой характер сцены подчеркивается с помощью большого количества средств, которые являются маркерами вестерна: замедленное движение в кадре (*slow motion*), характерная пластика актеров, музыка, снятые с нижнего ракурса кадры с рукой, играющей рядом с кобурой на первом плане, характерный монтаж открытой восьмеркой (монтируются взгляды противников). Наконец, важнейшим маркером вестерна в сцене является кадровка: сначала средние планы противников, смонтированные по принципу восьмерки, постепенно вводятся крупные планы, и затем появляются детали — глаза противников и руки рядом с кобурой (ил. 14–17). Подобную последовательность кадров можно увидеть, например, в известной сцене фильма «Хороший, плохой, злой» (*The Good, the Bad and the Ugly*, реж. С. Леоне, 1966), где рост эмоционального напряжения достигается за счет постепенного увеличения крупностей планов — вплоть до плана «деталь». Жанровые маркеры в этой сцене используются, чтобы воссоздать ситуацию вестерна, но вестерн здесь комически снижен: герои — отнюдь не настоящие ковбои, а продавцы парфюмерии, и сражаются они вместо пистолетов флаконами духов. Разрешается же сцена шуткой (противник Джоуи случайно распыляет духи на покупателя). Итак, использование нестандартных для сериала крупностей (в том числе крупного плана) в этой сцене задает переключение жанра, пусть и в пародийном ключе.

Другой пример резкого жанрового переключения, которое само по себе становится предметом шутки, встречается в двадцать третьей серии второго сезона. По сюжету Фиби в этой серии планирует романтический вечер, но не вовремя заболевает ветрянкой. Не желая отменять свидание и при этом боясь напугать друга своим внешним видом, Фиби покрывает голову платком. Друг уговаривает ее снять платок. Момент, когда Фиби снимает платок, показан на плане, приближенном к крупному, на этом кадре также резко меняется освещение (что мотивировано вспышкой молнии) и гремит гром (ил. 18–19). Звук грома и освещение, имитирующее вспышку молнии, считаются как клише другого жанра — хоррора. Использование крупного плана в данном случае драматургически обосновано: в этот момент важно показать лицо Фиби, изуродованное ветрянкой, так, чтобы его было хорошо видно. И все же показательно, что и здесь крупный план появляется в ситуации жанрового сдвига. Пожалуй, единственный случай использования крупного плана в связи со сменой жанра, который не вызывает комического эффекта, относится к первой серии второго сезона. В начале этой серии Рейчел ждет в аэропорте Росс, который возвращается из командировки. Рейчел намерена возобновить отношения с Россом, и ее улыбка в предвкушении момента встречи показана на крупном плане (ил. 20). Здесь крупный план используется в своей характерной функции: его задача — передать нюансы эмоций. В данной сцене крупный план маркирует сдвиг ситкома в сторону драмы: зритель сочувствует героине в эмоционально напряженный момент — выясняется, что Росс вернулся из поездки с новой девушкой. Впрочем, ситуация быстро оборачивается неловким диалогом и чередой шуток, характерных для ситкома.

Во всех рассмотренных случаях крупный план выступает как явное отклонение от нормы визуального ряда сериала. Его использование связано с усложнением повествовательной структуры за счет введения текста в текст (в таком случае крупный план помогает отличить внутреннюю историю от внешней) или введения элементов других жанров (чаще всего в пародийном ключе). Кроме того, в ряде случаев сцены с использованием крупного плана строятся по определенной схеме: сначала с помощью жанровых маркеров (в том числе крупного плана) выстраивается ситуация, характерная для вестерна, романтического фильма, драмы, затем эта ситуация нарушается комическим несоответствием. Джоуи в драматичный момент мыльной оперы начинает флиртовать или язвить, романтическая героиня Джулии Робертс в разгар романа вдруг жестоко разыгрывает своего любовника, дуэлянты-ковбои пытаются обрызгать друг друга духами. После нарушения жанровой «иллюзии» сериал снова возвращается к конвенциям ситкома. Во всех рассмотренных случаях крупный план не выступает как самостоятельный прием, но вместе с прочими маркерами (музыка, монтаж, свет) позволяет зафиксировать смену повествовательных условностей¹. Выявленные закономерности открывают новые перспективы в исследованиях жанра и показывают, что такое редко привлекающее внимание исследователей средство, как крупность плана, в ситкоме может стать ярким средством художественной выразительности.

Литература

Беленький — *Беленький Ю. М.* Жанровые характеристики ситкома // Вестник ВГИК. 2012. N11. С. 120–132.
Каптерев — *Каптерев С. К.* Образ Нью-Йорка в американских комедийных телесериалах «Сайнфелд» и «Друзья» // Телекинет. 2020. N2. С. 6–8.

¹ Также стоит отметить, что далеко не во всех сценах сериала, где меняются жанровые и повествовательные конвенции, используется крупный план, что, впрочем, не противоречит тому, что крупный план является лишь одним из возможных маркеров других жанров.

- Bowen — Bowen C. J. *Grammar of the Shot*. Fourth Edition. New York: Routledge, 2023. 308 p.
- Dai — Dai M. A Study on the Verbal Humor in Sitcom Friends from the Perspective of Cooperative Principle // *Proceedings of the 2022 4th International Conference on Literature, Art and Human Development*. 2023. P. 1244–1252.
- Mills — Mills B. *Television sitcom*. London: British Film Institute, 2008, 180 p.
- Newcomb — Newcomb H. *TV: The Most Popular Art*. Garden City: Anchor Books, 1974. 272 p.
- Nickel — Nickel E. H. “I’m the Worst Mother Ever”: Motherhood, Comedy, and the Challenges of Bearing and Raising Children in “Friends”. *Studies in Popular Culture*. 2012. vol. 35. n. 1. P. 25–45.
- Knox — Knox S., Schwind K. H. *Friends: A Reading of the Sitcom*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. 300 p.
- Quaglio — Quaglio P. *Television Dialogue. The sitcom Friends vs. natural conversation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2009. 165 p.

References

- Belenkij — Belenkij, Y. M. Zhanrovye harakteristiki sitkoma [Genre characteristics of a sitcom]. *Vestnik VGIK (Vserossiyskiy gosudarstvennyy institut kinematografii)*, 2012, no. 11, p. 120–132. (in Russian).
- Kapterev — Kapterev, S. K. Obraz N’yu-Jorka v amerikanskih komedijnyh teleserialah «Sajnfeld» i «Druz’ya» [Imagined New York in the 1990s American TV Sitcoms Seinfeld and Friend]. *Telekinet*, 2020, no. 2, p. 6–8. (in Russian).
- Bowen — Bowen, C. J. *Grammar of the Shot*. Fourth Edition. New York, Routledge, 2023, 308 p.
- Dai — Dai, M. A Study on the Verbal Humor in Sitcom Friends from the Perspective of Cooperative Principle *Proceedings of the 2022 4th International Conference on Literature, Art and Human Development*. 2023, p. 1244–1252.
- Mills — Mills, B. *Television sitcom*. London, British Film Institute, 2008, p. 180.
- Newcomb — Newcomb, H. *TV: The Most Popular Art*. Garden City, Anchor Books, 1974, 272 p.
- Nickel — Nickel, E. H. “I’m the Worst Mother Ever”: Motherhood, Comedy, and the Challenges of Bearing and Raising Children in “Friends”. *Studies in Popular Culture*, 2012, vol. 35, no. 1, p. 25–45.
- Knox — Knox, S., Schwind, K. H. *Friends: A Reading of the Sitcom*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019, 300 p.
- Quaglio — Quaglio, P. *Television Dialogue. The sitcom Friends vs. natural conversation*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2009, 165 p.

Фильмография

- «Друзья» (Friends, прод. Д. Крейн, М. Кауффман, 1994–2004).
- «Хороший, плохой, злой» (The Good, the Bad and the Ugly, реж. С. Леоне, 1966).
- «The One that Goes Behind the Scenes» (прод. Т. McMahon, 1999), документальный.