

А.А. Коростелёва (Москва, Россия)

**Репликация модели коммуникативного поведения
как средство создания образа (Л.И. Лемке в к/ф «Город мастеров»)**

Аннотация: В статье рассматривается принцип отбора актером коммуникативных единиц при создании образа сказочного злодея в детском кино (герцог де Маликорн в к/ф «Город мастеров», 1965). Спецификой актерской стратегии оказывается варьирование одной и той же схемы коммуникативного поведения в каждом эпизоде. Показано, как эта задача решается с привлечением собственно коммуникативных средств языка путем игнорирования номинативного содержания сценарных реплик. Варьирование базовой стратегии при этом обусловлено личностью собеседника. Материал роли дает яркий пример возможностей русских коммуникативных средств и их предельной эстетической нагруженности в кинодиалоге.

Ключевые слова: эстетическая функция коммуникативных средств, коммуникативная семантика, звучащий кинодиалог, коммуникативная стратегия актера

А.А. Korosteleva (Moscow, Russia)

**Replication of a Communicative Behavior Model
as Means of the Character's Creation
(Lev Lemke in "The City of Craftsmen", 1965)**

Abstract: The paper analyzes the principle with which the actor chooses communicative units while creating the character of a fairy tale villain in the film for children (Duke de Malicorne in "The City of Craftsmen", 1965). It finds out that the actor's strategy specifics is the variation of the same pattern of communicative behavior in each episode. The paper shows how this task is fulfilled with the help of communicative means of the language, by ignoring the nominative content of the scripts cues. Herewith the variations of the basic strategy are conditioned by the personality of the collocutor. The material of the role gives demonstrates the Russian communicative means' capabilities and their ultimate aesthetic charge in movie dialogue.

Key words: aesthetic function of communicative means, communicative semantics, spoken film dialogue, actor's communicative strategy

Подход к работам актеров в кино с позиций семантического коммуникативного анализа (см. об этом: [Безяева 2002, 2005, 2006, 2008а, б, 2010а, б, 2012, 2013а, б,

2014, 2015а, б, 2016а, б] и др.) дает возможность вскрыть пласт коммуникативной семантики, т. е. комплекс смыслов, постигаемых носителем языка интуитивно, как правило, не эксплицируемых в номинативном содержании реплик, но при этом бесспорно ключевых для формирования характера персонажа.

Метод семантического коммуникативного анализа прежде всего подразумевает выделение в рамках системы языка коммуникативного уровня, противопоставленного номинативному. Семантика коммуникативного уровня языка связана с соотношением позиции говорящего, позиции слушающего и оцениваемой и квалифицируемой ими ситуации, тогда как семантика единиц номинативного уровня связана с передачей информации о действительности, преломленной в языковом сознании говорящего.

Коммуникативный уровень русского языка включает в себя чрезвычайно разнородные единицы – от собственно коммуникативных (наклонения, частицы, междометия, интонация, другие средства звучания, синтаксические приемы) до средств, способных выполнять наряду с коммуникативной и номинативную функцию (словоформы полнозначных лексических единиц, части речи, грамматические категории). Организующими понятиями для коммуникативного уровня являются понятия целеустановки, вариативного ряда конструкций, ее обслуживающих, и инвариантных параметров средств, входящих в эти конструкции. Под целеустановкой понимается языковой тип воздействия говорящего на слушающего, говорящего на говорящего, говорящего на ситуацию либо фиксация типа воздействия слушающего или ситуации на говорящего. Коммуникативная конструкция объединяет в себе конкретные реализации инвариантных параметров единиц, подчиняющиеся особому алгоритму развертывания семантических параметров. Почти все инварианты русских коммуникативных единиц способны к антонимическому развертыванию. Помимо этого, сами параметры и их реализации могут относиться к позиции говорящего, к позиции слушающего или к ситуации, быть распределены между ними и т. д. Возможно также варьирование по отнесенности к различным временным планам и по аспекту реальности-ирреальности¹.

В основе анализа интонационных средств языка в работе лежит описание системы русской интонации, принадлежащее Е.А. Брызгуновой, а также разработанная ею усложненная интонационная транскрипция [Брызгунова 1980; 1982].

Коммуникативный уровень принципиально вариативен. Даже строго придерживаясь реплик сценария с точки зрения их номинативного содержания, актер ежеминутно совершает выбор из множества русских коммуникативных единиц, затрагивающий три ступени варьирования: целеустановка – коммуникативная конструкция – коммуникативное средство, обладающее определенными семантическими параметрами.

Если в распределении коммуникативных средств в репликах диалога в рамках одной роли или при взаимодействии актеров в ансамбле наблюдается некоторая упорядоченность (можно выявить закономерности появления тех или иных единиц), мы можем говорить о присутствии в фильме коммуникативной композиции.

¹ Семантические инвариантные параметры русских вербальных коммуникативных средств содержатся в публикациях [Безяева 2002, 2005а, 2005б, 2008а, б, 2010а, б, 2012, 2013а, б, 2015 а, б, 2016а, б] и др., а также в спецкурсах, читавшихся М.Г. Безяевой на филологическом факультете МГУ в 2006–2016 учебных годах («Инвариантные параметры средств коммуникативного уровня русского языка», «Анализ коммуникативной семантики звучащего текста» и др.). Трактовки кинесических средств принадлежат автору данной работы.

Фильм «Город Мастеров» (1965)¹ является экранизацией пьесы Тамары Габбе «Город Мастеров, или Сказка о двух горбунах» (1943). Роль главного отрицательного персонажа, герцога де Маликорна, правителя-наместника в бывшем вольном Городе Мастеров, в фильме была исполнена Л.И. Лемке.

При переходе от текста пьесы к сценарию фильма характер герцога де Маликорна уже начал претерпевать определенные изменения, однако именно трактовка актера произвела наиболее удивительную метаморфозу: во власти Лемке было оставить де Маликорна «плоским», понятным и однозначным злодеем из детской сказки, от чего он отказывается, зачастую в упорной борьбе со сценарием. Он придает характеру герцога глубину, неоднозначность и непредсказуемость, быть может, избыточные с точки зрения традиционного детского кино, но обладающие ценностью для взрослого зрителя. Масштаб фигуры герцога неизмеримо возрастает по сравнению с пьесой. Там, где сценарий льет воду на мельницу его трактовки, Лемке сохраняет и усиливает заложенные в нем смыслы, там же, где текст противоречит стратегии актера, он легко разрушает номинативное содержание, высекая многозначность из реплик, задуманных как очень простые, часто принимаемая весьма тонкие, отнюдь не лежащие на поверхности решения.

Прежде чем перейти собственно к анализу диалогов, необходимо рассмотреть эпизод, являющийся своеобразным ключом к характеру герцога. Это первое появление герцога в фильме. Несмотря на то что в самой этой сцене нет языковой коммуникации, что исключает возможность лингвистического анализа, обойти ее молчанием нельзя, так как Лемке делает ее моделью поведения герцога во время любых коллизий.

На главной площади города, при большом скоплении горожан, стража герцога ловит попугая, обученного кричать: «Долой иноземных солдат!», но безуспешно. Попугай садится на крышу портшеза герцога. Герцог высовывает из-за занавеси руку в перчатке, подставляет ее попугаю в самой удобной позиции и терпеливо ждет. Попугай, до тех пор не шедший ни к кому, доверчиво слетает к герцогу на руку и устраивается там. Герцог втягивает руку внутрь, слышится сдавленный птичий вопль, и через мгновение на мостовую выбрасывается тушка попугая со свернутой шеей.

Эта сцена, в которой мы, собственно, не видим лица герцога, в которой нет диалога, которая длится всего 30 секунд, в миниатюре отображает модель контакта герцога с людьми, ту черту его характера, которая в просторечии обозначается словами «мягко стелет, жестко спат». В дальнейшем Лемке эксплуатирует эту схему при каждом последующем появлении герцога: в разговоре с бургомистром Мушероном и его сыном Клик-Кляком, в беседе с Вероникой, в сцене в лесу, в разговоре с Караколем в тюрьме. Общей особенностью всех диалогов оказывается одно: герцог обращается к собеседнику беспредельно ласково, терпеливо, иногда кокетливо; он очень мягко вводит идею того, что ему требуется от собеседника, всегда обещая взамен нечто бенефактивное, легко опускаясь до мольбы и унижения; за этим следует мгновенный перепад настроения – и финальный аккорд, не оставляющий собеседнику ровным счетом никакого выбора, кроме как выполнять волю герцога, и никакой надежды. Это финальное, каждый раз совершенно внезапное и для собеседников герцога, и для зрителей «закручивание гаек», чрезвычайно напоминает поступок герцога с попугаем. Тактика поведения герцога с новыми подданными несколько раз повторяет сцену с невезучей птицей:

¹ Автор сценария – Николай Эрдман, режиссер – Владимир Бычков.

показать что-то хорошее, поманить некими благами, выказать готовность ласки, мягкость и даже слабость, и вдруг, безо всякого перехода, окончить все беспредельной жестокостью. Однако для нас интересно не только сходство этих сцен, но и то, насколько по-разному они при этом выглядят. Диалоги, объединенные одной стратегией, подчиняющиеся единой схеме, – еще не значит однообразные; Лемке выстраивает роль с необыкновенным изяществом, дает зрителю «волшебный ключ» к пониманию характера своего персонажа, один для всех эпизодов, – и в то же время нигде не допускает ни малейшего однообразия: ко всякому человеку у герцога свой подход, те пути, которыми реализуется каждый раз эта единая стратегия, неповторимы.

Только лишь в одной из сцен – во время сватовства герцога к Веронике – Лемке позволяет себе несколько «кинесических цитат», косвенных отсылок на уровне пластики и жеста к шекспировскому Ричарду III в исполнении Лоренса Оливье («Ричард III», Великобритания, 1955), но при более широком взгляде на вещи нельзя не отметить, что та глубина, которую выдающаяся игра актера придает персонажу сказки Габбе, именно такова, что отчасти сближает его с Ричардом, герцогом Глостером, в известной британской экранизации. В обоих случаях это умный, сильный и совершенно безнравственный человек со склонностью к кокетству, капризам и резким эмоциональным перепадам во внешнем выражении. В отличие от Ричарда, герцога Глостера, герцог де Маликорну не нужно стремиться к власти, она у него в руках, однако ему так же, как и Ричарду, необходимо плести интриги, чтобы эту власть удержать; оба уродливы физически – горбаты, и окончательно сближает Ричарда и де Маликорна сцена с леди Анной и Вероникой соответственно (неудивительно, что именно ее Лемке выбрал для намека на Ричарда): герой предлагает кольцо – и вместе с ним руку и сердце – женщине, мужа / жениха которой он или убил (Ричард), или пока не убил, но отдал приказ о его убийстве (герцог де Маликорн).

Обратимся к сцене аудиенции в замке герцога – к его разговору с бургомистром Мушероном и его сыном Клик-Кляком. Это второе появление герцога в фильме (после сцены с попугаем).

Герцог: Может быть, ты знаешь, / кто возмущает этих... / кузнецов, / сапожников?

Клик-Кляк (смеется): Как же не знать, ваша светлость! // Это горбун Караколь.

Бургомистр Мушерон (держит Клик-Кляка за руку): Э! // Попридержи язык.

Клик-Кляк: А как это – / придержать [j]-язык?

Герцог: А-а, / это метельщик, / который сидел на дереве?

Клик-Кляк: Да ! // Это же первый смутьян! // Он и про попугая придумал, / и про шляпы выдумал! // ↑ < Вы знаете, какой у него горб, / – во! // (Изображает, какой у Караколя горб. Хихикает. Разгибается и замечает, что герцог тоже горбат). Э... / э... // (Падает на колени) < Ваша светлость! // ↑ < Простите! // < Я не знал, что вы так похожи.

Герцог: Ты что хочешь сказать? // Что герцог де Маликорн... / похож... на метельщика?

Клик-Кляк: Да что вы, ваша светлость! // У вас и ноги тоньше, / и горб больше, / и вообще вы гораздо симпатичней. // Ну просто мне показалось, // вы понимаете... ваша светлость?

Герцог: А за что ж ты так... не любишь... этого метельщика?

Клик-Кляк: < За то, что он смеется надо мной при Веронике.

Герцог: А[h]а-а... // ↑ А! // А тыб хочешь на ней... / жениться?

Клик-Кляк: Да2 \! // Хоть сейчас, ваша светлость!

Герцог: Готовьтесь к ^ ^ 2 свадьбе, / бургомистр.

Клик-Кляк (радостно крикнув): < А когда же будет моя свадьба?

Герцог: Когда ты / избавишь город / от этого метельщика.

Клик-Кляк: А как же я °город от него °избавлю?

Герцог: Убей.

Клик-Кляк: Ваша < светлость! // < Если я стану его убивать, он же убьет меня первым! // Вы знаете, какой он ловкий?

Герцог: А ты // замани \ его в западню / или столкни в яму.

Клик-Кляк: Хм2 //. ↑ < Легко сказать – «в западню»! // ↑ < А где ж ее найдешь, западню-то?

Герцог (с улыбкой): ↑ Выкопай.

Клик-Кляк: Хы-ы... // Бою сь.

Герцог (разводя руками): Ну что ж. // Тогда Вероника выйдет за муж за Караколя... // (С улыбкой) Это будет прекрасная... пара. (Смешок).

(Входит Гильом и подносит герцогу клетку).

Герцог: Что это у тебя?

Гильом: Это говорящий попугай, ваша светлость!

Стражник: Да \.

Герцог: Зачем принесли?

Гильом: Эта удивительная птица / умеет кричать: / «Да здравствует герцог!»

Стражник: Да.

Герцог: Мг // (С улыбкой) Кто научил?

Клик-Кляк (с поклоном): [j:]a!

Стражник: Да, да, ваша светлость! // Мне назвали его... имя.

Герцог: А[γ]а.

Клик-Кляк: Ваша светлость! // А чем вы меня < наградите?

Герцог: Я буду присутствовать / на твоей свадьбе. // Открой. (Смеется, проводит пальцами по прутьям клетки) Ну? // Почему он молчит?

Клик-Кляк: Сейчас. // Попочка, / чему я тебя учил? // < Ну? // Сейчас, / сейчас // Повторяй за мной, / ну! // Повторяй: // «Да здравствует герцог!» // «Да здравствует герцог»...

Попугай: Чтоб ты подавился, пррроклятый!

Герцог (Клик-Кляку): Ну? // Убьешь метельщика?

(Шут-флейтист пинками выпроваживает Мушеронов из покоев герцога).

Гильом: Вы меня обижаете, ваша светлость. // Мой меч / справился бы с этим лучше, чем он.

Герцог (со смешком): Ты предан и смел, Гильом, / но ты / старомоден. // Любимца народа должен убивать... / не меч чужестранца, / а рука его же / соотечественника.

Примечательно, что, в отличие от пьесы Габбе, где герцог де Маликорн преувеличенно болезненно реагирует на любое упоминание о горбах и горбунах, герцог в исполнении Лемке относится к разговорам о горбах более чем спокойно: во всей сцене только однажды Мушерон-отец пытается одернуть Клик-Кляка (Мушерона-младшего), сам же герцог с виду забавляется этими невольными бестактностями собеседника: он или воспринимает их с улыбкой, или пропускает мимо ушей. Это принципиально отличает его от герцога – персонажа пьесы и служит одним из показателей ума. Совершенно забыть о своем горбе герцог, конечно, не может, этот горб изначально сформировал его личность; в то же время он не размнивается на поединок с дураком, намереваясь тихо, по-змеиному в скором времени отомстить всем, кто шепчется у него за спиной о его уродстве.

В соответствующем явлении пьесы замысел герцога – его решение поручить Мушерону-младшему убийство Караколя – кристаллизуются постепенно на наших глазах из множества уточнений, расспросов и т. п.; в фильме мысль герцога раскручивается как пружина: он не задает ни одного лишнего вопроса, в считанные секунды разбирается в новой для себя ситуации, делает все нужные выводы и сплетает на глазах зрителей интригу, в которую вовлечены несколько человек, о большинстве из которых он только что услышал впервые. От первого вопроса Клик-Кляку до завершающего сцену пояснения для Гильома в движении его мысли нет ни единого поворота или зигзага, ни единой задержки; герцог с самого начала отчетливо видит цель и идет к ней напрямик. Скорость переработки

информации у него по сравнению с его двойником из пьесы Габбе на порядок выше. Такая пронизательность и скорость мышления герцога до некоторой степени обеспечиваются тем, что при переходе от пьесы к сценарию данный диалог подвергся очень большой компрессии, был очищен от множества необязательных деталей, от всех проявлений праздного любопытства наместника и болтливости Клик-Кляка. Так, первоначальное знакомство герцога с обстановкой и попытки его сориентироваться в ситуации в пьесе Габбе выглядели следующим образом:

Наместник: (...) Ты тоже дружен с этим метельщиком?

Клик-Кляк: Что вы, ваша светлость! Я его ненавижу. Он смеется надо мной! Пока его нет – все хорошо, а как только он появится, сразу всем кажется, будто я дурак. Это очень неприятно, ваша светлость.

Наместник: Я думаю.

Клик-Кляк: А хуже всего, ваша светлость, что он смеется надо мной при Веронике.

Наместник: А кто она такая, эта Вероника?

Клик-Кляк: Кто такая Вероника?! Это первая красавица в нашем городе, ваша светлость, а может, и на всем свете. Если бы вы ее увидели, клянусь вам, – даже вы влюбились бы в нее. (*Фыркает в кулак.*)

Мушерон (тихо): Придержи язык, Нанасс!

Клик-Кляк: Как это – придержать язык?

Мушерон: Молчи. (*Наместнику, громко.*) Вероника, ваша светлость, это дочь прежнего бургомистра, старшины златошвейного цеха Фирена Старшего.

Клик-Кляк: И сестра Фирена Младшего, того самого парня, которого вы изгнали из города.

Наместник: А-а! (*Клик-Кляку*) Так тебе, значит, нравится дочь прежнего бургомистра? Ты хочешь на ней жениться? А что она? Согласна выйти за тебя замуж?

Клик-Кляк: Нет, ваша светлость. Это очень странная девушка. Мне даже кажется, что она влюблена в кого-то другого.

Наместник: В кого же?

Клик-Кляк: Одно из двух: либо в Маленького Мартина, либо в этого шута Караколя. Но Мартин женат, а Караколь горбат. Поэтому я надеюсь, что она все-таки когда-нибудь согласится выйти замуж за меня.

Наместник: Я тоже надеюсь. Мы сыграем эту свадьбу, Гильом. Будет неплохо, если дочь старого бургомистра выйдет за сына нового бургомистра. Как ты думаешь?

Большой Гильом: Она заслуживает такого наказания, ваша светлость.

Клик-Кляк (в восторге): Благодарю вас, ваша светлость! Благодарю вас, ваша милость!

Наместник: Готовьтесь к свадебному торжеству, бургомистр.

Мушерон: Ваша светлость! Мастер Фирен не отдаст дочь за моего сына. С тех пор как меня назначили бургомистром, а его сына изгнали из города, он и смотреть на меня не хочет.

Наместник: Пустое! Если предо мною не устояли стены вашего города, то не устоит и прежний его бургомистр. Я сам поговорю с ним¹.

В фильме этот фрагмент сжат до пяти реплик:

Герцог: А за что ж ты так... не любишь... этого метельщика?

¹ Здесь и далее: см. http://lib.ru/TALES/GABBE_T/master.txt

Клик-Кляк: < За то, что он смеется надо мной при Веронике.¹

Герцог: А[h]а-а... // ↑ Ä! // А тыб хочешь на ней... / жениться?^{6 2 ×2}

Клик-Кляк: Да \ // . Хотя сейчас, ваша све\ тлость!²

Герцог: Готовьтесь к свадьбе, / бургомистр.⁷ (Бургомистр целует герцогу руку.)

Нетрудно заметить, что в фильме герцогу вовсе не требуется знать, ни кто такая Вероника, ни чего она сама хочет, ни кого она любит, для того чтобы принять решение. Лемке рассыпает по всему диалогу собственно коммуникативные средства, связанные с параметрами знания (ИК-6), понимания (*ага*, *мг*), соответствия действительности его предположениям (*ага*), с констатацией мгновенного входа в новую ситуацию (*а*) и т. д. (не исключено, что он увеличивает количество этих коммуникативных единиц по сравнению с исходным сценарием). Актер разыгрывает молниеносный переход от информационного нуля к высокому уровню владения ситуацией при более высоком уровне компетентности по сравнению с собеседниками. Серия исходящих от него вопросов и их формулировки выглядят неслучайными и прекрасно продуманными.

– Может быть, ты знаешь,^{6 1} / кто возмущает этих... / кузнецов,⁴ / сапожников?⁴

ИК-6 на местоимении *ты* дает Клик-Кляку понять, что до него правитель расспрашивал других (за кадром остается некое неназванное лицо или лица) и те не смогли удовлетворить его интерес; таким образом герцог расчетливо внушает недалекому Клик-Кляку чувство собственной значимости, и информация начинает бить из того фонтаном.

Немаловажно, что герцог в фильме сам вспоминает Караколя:

А-а,² / это метельщик,⁴ / который сидел на дереве?¹

Здесь мы видим небольшое раздумье (замедление темпа) и констатацию входа в новую ситуацию (*а*); с помощью ИК-4 герцог маркирует то, что он соотносит в уме названное ему имя с собственной базой знаний, а заодно подчеркивает дистанцию между собою и гадким метельщиком. Это сразу уничтожает необходимость дальнейших разъяснений, которые в пьесе занимали не одну страницу. Затем герцог без труда определяет отношение Клик-Кляка к Караколю: если в пьесе он вяло расспрашивает, не водит ли Клик-Кляк с ним дружбы, то в фильме он, просто наблюдая, как охотно Клик-Кляк чернит Караколя, делает вывод о ненависти его к метельщику и спрашивает сразу о ее причинах. Но центральной – и для сюжета, и с точки зрения работы коммуникативных средств – становится реплика, следующая в ответ на глуповатое признание Клик-Кляка («< За то, что он смеется надо мной при Веронике»):

– А[h]а-а... // ↑ Ä! // А ты хочешь на ней... / жениться?^{6 2 ×2}

Прежде всего говорящий фиксирует соответствие ситуации своим предположениям, вводя параметр понимания (*ага*) и дополнительно указывая на скрытую доселе, но ставшую ему теперь вполне ясной закадровую информацию (ИК-6). Затем, после паузы, герцог сообщает, что он путем некоторой мыслительной опе-

рации вошел в новую ситуацию (*a*), при этом в повышении фонетического регистра и интонационном оформлении (ИК-2) таится насмешка: герцог как будто обрадован своей догадливостью, тогда как в действительности матримониальные планы Мушерона-младшего ему глубоко безразличны. Далее он вместе с собеседником входит в заявленную ранее новую ситуацию (начальное *a*):

«А ты хочешь на ней... / жениться?»

Здесь уместно обратить внимание на то, насколько регулярно (и разнообразно) герцог в этой сцене выражает на уровне звучания эмоцию презрения. Высказывая упомянутую догадку, герцог проявляет заодно и свое презрение к Мушерону-младшему: Лемке дает на конце синтагмы движение тона по типу ИК-2 и смычку. Собственное значение ИК-2 (противопоставление одного варианта ряду других вариантов) обеспечивает высочайшую степень уверенности в догадке (фактически это утверждение) и образует значение ‘естественно, ты хотел бы жениться, в этом-то я не сомневаюсь’, а за счет смычки здесь же возникает презрение (‘такое ничтожество, а туда же – жениться!’).

Обращение «бургомистр» Лемке выносит в отдельную синтагму и размещает на нем центр ИК-7, обозначающей в данном случае расхождение между формальной позицией говорящего и его истинным видением ситуации. Таким образом, называя Мушерона бургомистром (как известно, эту должность Мушерон-старший получил из рук герцога, до этого бургомистром в городе был мастер Фирен), герцог одновременно позволяет себе неприкрытую издевку в отношении сказанного (‘тоже мне бургомистр’, ‘и бургомистром-то ты стал только благодаря мне’).

Эмоция презрения пунктиром проходит у герцога через весь эпизод: уже в самой первой реплике (кто возмущает этих... / кузнецов, / сапожников?) он с помощью ИК-4 дает понять, что презирает всех этих ремесленников, людей из социальных низов, подчеркивает дистанцию между ними и собой (при базовом для ИК-4 параметре сопоставления) – сами названия их профессий звучат у него так брезгливо, как если бы он отстранялся от них, боясь запачкаться (здесь же эти в значении ‘недолжная качественная характеристика имеет место’). Он походя успевает выразить свое пренебрежение как к бургомистру, так и к его сыну – без каких-либо специальных конструкций презрения, только лишь средствами звучания, метко используя для этого глагол «жениться» (мечта Клик-Кляка) и обращение «бургомистр» (выхлопотанная Мушероном должность). Более того, если мы обратим внимание на реплику де Маликорна:

– Когда ты / избавишь город / от этого метельщика, –

мы увидим, что подобным же образом герцог заодно, мимоходом выражает и презрение ко всему городу, волею судеб оказавшемуся в его власти (смычка голосовых связок на центре второй синтагмы, на слове город).

Вместе с тем ИК-4, с которой герцог обращается не только к Мушеронам, но и к преданному Гильому (Это говорящий попугай, ваша светлость. – Зачем принесли? – Эта удивительная птица / умеет кричать: / «Да здравствует герцог!» – Угу//. Кто научил?), является средством создания официального тона, неизменного напоминания об иерархии, о расстоянии между герцогом и его собеседниками, о руководящей роли герцога в любом разговоре. За этим интонационным оформ-

лением – необходимый герцогу постоянный фоновый смысл ‘говорящий выше слушающего’ – даже если он сейчас нуждается в помощи слушающего, даже если он пока не обладает необходимыми сведениями о ситуации и должен быть в нее введен.

Мизансцена, выстроенная, очевидно, режиссером, в полной мере поддержана тем звучанием, которое обеспечивает Лемке: без этого было бы сложно понять, отчего собеседники герцога, с которыми тот говорит так мило и доброжелательно, которым все время улыбается, в заботы которых снисходительно вникает, тем не менее безо всякого приказа почти сразу же с начала разговора опускаются перед ним на колени и далее уже только переползают вслед за ним на коленях, куда бы он ни отошел, не делая попыток встать.

Между тем даже при самом беглом анализе интонационных рисунков загадка эта оказывается легко объяснима. Лемке приписывает герцогу некую мнимую, деланую неуравновешенность; иными словами, на протяжении фильма герцог часто играет, т. е., оставаясь внутренне спокойным, изображает то слабость, то кокетство, то страх, то другую несвойственную ему эмоцию. Поскольку в действительности это чрезвычайно умный политик, сильный и страшный, уверенный в себе человек, то как бы ласково ни говорил он с подданными, в его речи постоянно присутствует смутно ощущаемая собеседником опасность, скрытая угроза. Один из способов формирования этого оттенка значения у Лемке – использование модальной реализации ИК-2 (1, 4) с сильными колебаниями тона в предцентральной или постцентральной части (на нейтральном лексико-синтаксическом составе, в нейтральном фонетическом регистре). Данная модальная реализация с инвариантным значением учета следствий из вводимой информации при затронутости личной сферы кого-либо из собеседников способна привести в высказывание значение угрозы. Однако однозначно восприниматься как угроза это будет только в сочетании с понижением фонетического регистра; при том звучании, которое дает Лемке, образуется совмещенное значение кокетства и угрозы, между которыми слушающий уверенно выбрать не может. Он воспринимает угрозу, но объяснить, в чем эта угроза, откуда она проистекает, едва ли смог бы. Так, герцог де Маликорн, произнося слова: «Готовьтесь к ^{^ ^ 2}с вадьбе» (т. е. сообщая о предельно бенефактивном для слушающего развитии ситуации), с помощью интонационного оформления параллельно передает смысл: ‘только учтите некоторые следствия из этого, о них далее’. Подобную же модальную реализацию мы увидим позднее в разговоре герцога с Клик-Кляком на краю замаскированной ямы:

Герцог: ²³Показывай.

Клик-Кляк: ⁶Сейчас. // [/] ²О, вот. // ⁶Отсюда / [/] [/] ²пять шагов вперед. // ²Раз, / ²два, / ³три, / ⁶четыре, / ²пять. // [\] ⁶Три шага вправо – / ²и вы в яме!

Герцог: ^{3\}Где?

Клик-Кляк: Э... То есть не в ⁶яме, / а р... ²¹рядом.

Герцог: ^{2 ^ ^ 23}Иди первым. // Ну!

В высказывании «Иди первым» инвариантное значение постцентральных колебаний может развертываться и как ‘я учел следствия из услышанного, затрагива-

ющие мою личную сферу (и потому пропускаю тебя вперед)³; однако трудно не увидеть за этим и легкой профилактической угрозы в адрес Клик-Кляка. Вместе с тем при таком звучании речь герцога приобретает жеманный оттенок. Герцог у Лемке интересен как раз тем, что он не боится быть смешон, не боится показаться невротичным, трусливым, слабым, женственным, каким угодно, если это ведет его к цели.

Более простым и беспроницаемым способом сформирована угроза в высказывании:

Ты что хочешь сказать? // Что герцог де Маликорн... / похож...
на метельщика?

(где позиция местоимения *что* и модальная реализация ИК-3 сигнализируют о резком отклонении от нормы, а ИК-4 с паузой реализуют мягкое, вкрадчивое сопоставление). После этого Клик-Кляк сильно пугается: это яркая, неприкрытая угроза, и не нужно быть семи пядей во лбу, чтобы воспринять ее.

Далее в рассматриваемом эпизоде перед нами предстает коммуникативный блок уговаривания: герцог различными способами, заходя с разных сторон, бесконечно терпеливо и искусно убеждает Клик-Кляка убить Караколя, ставя в прямую зависимость от успеха этого предприятия его женитьбу на Веронике, проявляя готовность разъяснить ему пошагово детали операции, – действуя то кнутом, то пряником, то лаской, то насмешкой, поминутно меняя тактики, герцог многократно бьет в одну цель: Караколь должен быть убит, и непременно – Клик-Кляком.

В процессе этого уговаривания Лемке вводит некоторые немаловажные для понимания образа герцога характеристики.

Клик-Кляк: А как же я °город от него °избавлю?

Герцог: Убей.

Клик-Кляк: Ваша < светлость! // < Если я стану его убивать, он же убьет меня первым! // Вы знаете, какой он ловкий?

Герцог: А ты // замани его в западню / или столкни в яму.

Клик-Кляк: Хм2 // < ↑ Легко сказать – «в западню12»! // < ↑ А где ж ее найдешь, западню-то?

Герцог (с улыбкой): ↑ Выкопай.

Использование ИК-3 в высказываниях «Убей» и «Выкопай» очень значимо: в данном случае это призыв сориентироваться на очевидное, на норму поведения при данных обстоятельствах. «Убей» – это разъяснение с сильным оттенком недоумения, где ИК-3 передает значение ‘восприми ту очевидную истину, что убийство – нормальный и естественный поступок в данной ситуации’. Одновременно то же средство передает неспособность говорящего сориентироваться на позицию слушающего (‘я не понимаю, чего тут можно не понять; не понимаю, какие с этим могут быть трудности’). Таким образом, герцог представляет убийство как обычное дело, как норму для себя и – шире – как норму социума. Очевидно, что

иное интонационное оформление реплики «Убей» (ИК-1, 2, 4, 7) могло бы дать здесь совершенно иные оттенки значения и мену целеустановки: раздраженный приказ (ИК-2 с резким падением тона), предложение с оттенком безразличия (ИК-7) и др. Выбор Лемке в пользу ИК-3 – тончайшее решение, мощно работающее на формирование образа: таким способом зрителю сообщается о «перевернутой» этической норме герцога, о его полной аморальности.

В пределах блока уговаривания герцог последовательно сменяет несколько тактик: вначале он втолковывает Клик-Кляку, как тому поступить с Караколем, не считая ниже своего достоинства давать конкретные советы; и затем, когда Клик-Кляк, ободренный по видимости терпеливым обращением с ним герцога, признается, что он боится, герцог резко меняет тактику, отвечая вдруг полным равнодушием и насмешкой:

Герцог (разводя руками): Ну что ж. // Тогда Вероника выйдет замуж за Караколя. // (С улыбкой.) Это будет прекрасная... пара. (Смешок.)

Здесь говорящий издевательски демонстрирует отсутствие у него инструментов контроля над ситуацией (жест развести руками) – разумеется, ложное; начальное *ну* показывает, что говорящий отвечает, всего лишь реагируя на ожидание слушающего, сам он не слишком заинтересован в этой дискуссии, *что ж* передает значение ‘до определенного момента я надеялся на более благоприятный (для тебя в первую очередь) исход, но теперь вижу, что все складывается иным образом’. Он насмешливо указывает на то, что оставляет «за кадром», где-то в воображении, сладостную картину жизни Вероники с Караколем (ИК-6), затем предлагает слушающему учесть все небенефактивные для него последствия этого брака (модальная реализация ИК-2 с сильными колебаниями тона в предцентре); удлинение смычки согласного *и* в слове «пара» показывает, что герцог едва удерживается, чтобы не прыснуть со смеху (или искусно изображает это).

Еще одна тактика побуждения Клик-Кляка к убийству как будто порождена герцогом спонтанно, по вдохновению:

Клик-Кляк: Ваша светлость! // А ем вы меня < наградите?

Герцог: Я буду присутствовать / на твоей свадьбе.

Ответ герцога следует без малейшей паузы, без секунды размышления; это означает, что он неотступно думает над тем, как заставить Клик-Кляка убить Караколя, и подношение в виде попугая, хотя и принимаемое им благосклонно, не может отвлечь его от этой мысли. В данном случае он предлагает собеседнику сориентироваться на свою позицию, оценить по достоинству всю бенефактивность вводимой им информации (ИК-3) и вновь напоминает о том, что между Клик-Кляком и воплощением его мечты о свадьбе стоит одно условие – смерть Караколя (ИК-4 здесь сообщает, что Клик-Кляк должен соотнести упомянутую свадьбу с известным ему уговором).

Когда же попугай вызывает разочарование герцога, тот пользуется кстати подвернувшейся ситуацией для того, чтобы вновь подтолкнуть невольно провинившегося Клик-Кляка к выполнению распоряжения, и на сей раз – подтолкнуть очень жестко: только теперь Мушеронам, да и зрителю становится понятно, что у Клик-Кляка, собственно, с самого начала не было иного выбора.

Герцог: Ну? // Убьешь метельщика?
(Шут-флейтист пинками выпроваживает Мушеронов из покоев герцога.)

Этой репликой герцог ставит последние точки над *i* в вопросе об участии злополучного Клик-Кляка. Выражение нетерпения (ну) как раз говорит о том, что герцог ждать и играть в снисходительность больше не намерен, а миссия, возложенная им на Клик-Кляка, в действительности и не подлежала обсуждению.

Таким образом, на этапе превращения пьесы в сценарий происходит компрессия, которая дает возможность Лемке представить герцога как очень умного человека, обыграть все ситуации, в которых замечен политический ум и искусственность героя в построении интриги, чем он и воспользовался, сделав эти характеристики частью образа. Однако большая часть черт, из которых складывается неординарный характер герцога, привносится в фильм звучанием.

Следующее появление герцога в фильме связано с его визитом в дом к отцу Вероники – мастеру Фирену. Такие свойства персонажа Лемке, как пронизательность, высокая скорость принятия решений и сдвиг этических норм по отношению к общепринятым, уже заявленные в предыдущей сцене, проявляются и здесь.

Герцог (снимая шляпу): Доброе утро, сударыни. // (Вероника и ее подруги приседают в реверансе.) Которая из них ваша дочь, мастер Фирен? // Впрочем, я и сам это вижу. //

А... эти красавицы?

Мастер Фирен: Подруги моей дочери.

(Подруги по знаку герцога выходят. Вероника тоже хочет уйти.)

Герцог: Нет, сударыня, / прошу вас. // Оставайтесь.

Вероника: Я не хочу мешать вашей беседе.

Герцог: То, что я хочу сказать, / касается... именно вас. // Мастер Фирен. // Не думаете ли вы, / что вам пора выдать замуж вашу... / прекрасную дочь?

Мастер Фирен: Даже если бы я знал господина Мушерона / и его сына Клик-Кляка мебньше, чем знаю, / я и тогда / не стал бы с ними разговаривать. // (Указывая Мушерону на дверь.) Прощу \ вас.

Мушерон: Я пришел сюда... с его светлостью / и могу уйти только с его разрешения.

Герцог (смеется): Считайте, что вы его уже... получили. // Гильом! // Проводите господина бургомистра до ворот. // Мастер Фирен. // Окажите... эту честь / дорогомому гостю. (Смеется.)

Вероника: Ваша светлость. // Если вы человек...

Герцог: А кто же я?⁴

Вероника: Не знаю.² // Но если у вас есть сердце,⁶ / позвольте мне остаться с^{<2}
 ОТЦОМ.

Герцог: Поднимите голову.² // Я хочу посмотреть,⁶ как вы плачете.²

Вероника: Не смейтесь надо мной!² // Вы всё-таки в моём доме.²¹

Герцог: Вы в моём городе.³

Вероника: Я это знаю.² // В этом городе нельзя дышать / с тех пор, как он у вас⁶
 в руках.²

Герцог: Ну что ж,² / я могу вернуть вашему городу / некоторые из его прежних⁴
 прав и вольностей.¹² // Но всё зависит от вас,²³ Вероника.

Вероника: От меня?³¹ // Но что же я могу сделать?²

Герцог: Наденьте вот это.²¹

Вероника: Что это?¹²

Герцог: Это обручальное кольцо моей матери.²¹ // Наденьте его,² / теперь оно³
 ваше.

Вероника: Но зачем оно мне?³

Герцог: Вы будете герцогиней де Маликорн.¹²

Вероника: Что вы такое говорите, / вы шутите!^{2 2\}

Герцог: Я не шучу,¹² / наденьте его,² / Вероника,² / вы будете моей женой.²

Вероника: Подите прочь, / мерзкий паук!^{2\ 2}

Герцог: Ах, я вам не нравлюсь?^{2\ 2} // Зато вы мне нравитесь,³² / а это достаточно,
 чтобы я, повелитель вашего города,⁴ / сделал вас своей служанкой,³² / а я прошу /
 вашей руки,²³ / прелестная златошвейка.²

Вероника: Вы просите моей руки?³ // Вот вам! (Дает герцогу пощечину.)²

Герцог: За эту маленькую шалость мы ещё успеем рассчитаться.^{6 2}

Мастер Фирен: Что с тобой, Вероника?² // Не беспокойся,² / Мушерон больше не²
 переступит порог нашего дома.

Герцог: Это верно,^{6 23} мастер Фирен. // Ни он / и никто другой.^{6 23} // Ваш дом и вашу[\]
 прекрасную дочь / будут надежно... охранять.^{6 23}

На стадии перехода от пьесы к сценарию эта сцена подверглась такому же колоссальному сокращению, как и предыдущая. Так, в фильме моменты принятия ре-

шений у герцога сокращаются до долей секунды, герцог не дает никому никаких объяснений относительно своих действий и стремительно движется к цели, процесс формирования которой происходит только в уме герцога и скрыт от зрителя.

Наместник: Доброе утро, сударыни! (*Девушки растерянно кланяются.*) Которая же из них ваша дочь, мастер Фирен? (*Оглядывает девушек и останавливается перед Вероникой.*) Впрочем, я и сам это вижу. А эти красавицы?..

Фирен Старший: Подруги моей дочери.

Наместник (взглянув на них). Боюсь, что мы помешали этим милым девицам заниматься своим делом. Мне очень жаль лишиться их общества, но я уверен, что шить и болтать где-нибудь в другом месте им будет веселее, чем слушать нашу беседу. (*Девушки собирают работу, кланяются и уходят.*)

(Т. Габбе. Город Мастеров, или Сказка о двух горбунах)

Переход к фразе «Впрочем, я и сам это вижу» в фильме делается герцогом без малейшей паузы и «разглядывания», прямо от входа; выделенная реплика герцога в фильме отсутствует, подруги Вероники выходят просто по мановению его руки. Диалог между герцогом и Вероникой, в киноверсии предельно сжатый во времени, в пьесе содержал всевозможные развернутые комментарии герцога: касательно его отношения к Веронике, его планов и возможных перемен в участи его подданных.

Вероника: (...) И все же вам не удастся выдать меня замуж за вашего шута Мушера!

Наместник (смеется): Так вы не хотите за него замуж, Вероника? Ну что ж. Пожалуй, вы правы. Даю вам свое герцогское слово, что за Мушера вы не выйдете. Я мог думать об этом только до тех пор, пока не увидел вас. Вы достойны лучшей участи. Этот бедняга Мушерон не годится вам даже в конюхи. Ну, не печальтесь больше, улыбнитесь! Ради вашей улыбки я готов сделать многое.

Вероника: Благодарю вас, ваша светлость. Мне от вас ничего не надо.

Наместник: Неужели ничего? А ведь я мог бы ради вас простить вашего брата. Я думаю, вам это было бы приятно? Или, скажем, вернуть вашему почтенному отцу золотую цепь бургомистра... По правде говоря, она ему гораздо больше пристала, чем этой старой лисе Мушерону.

Вероника: Отец мой был бургомистром Вольного Города Мастеров...

Наместник: Ну что ж? Пожалуй, я даже не прочь возратить вашему городу некоторые из его прежних прав и вольностей. Не все, разумеется, но некоторые... И даже помиловать кое-кого из тех сумасбродов, кто променял свой дом на лесную берлогу... Признаться, я об этом давно подумываю. Вы удивлены, прекрасная Вероника? Вы, кажется, не ждали этого от меня?

Вероника: Не ждала, ваша светлость.

Наместник: Еще бы! Вам, наверно, говорили, что я чудовище, что я никого не жалею и никого не милую?

Вероника: Да, так говорят...

Наместник: Никогда не следует верить людям. Я могу и пожалеть и простить. Я могу сделать человека несчастным и могу его осчастливить. Вас я хотел бы видеть счастливой.

(Т. Габбе. Город Мастеров, или Сказка о двух горбунах)

Практически ничего из процитированного выше фрагмента (за исключением реплики о возвращении городу некоторых из его прежних прав и вольностей) в фильм не перешло, а эта реплика подверглась немаловажным изменениям:

В пьесе:

– Пожалуй, я даже не прочь вернуть вашему городу некоторые из его прежних прав и вольностей. Не все, разумеется, но некоторые...

В фильме:

– Ну что ж, / я могу вернуть вашему городу / некоторые из его прежних прав и вольностей. // Но все зависит от вас, Вероника.

Вкрадчивость и коварство интригана, столь очевидные в пьесе, в киноверсии сглажены, обещание герцога выглядит вполне искренним.

Каковы бы ни были цели такой компрессии (возрастание динамичности сцены в целом, сокращение хронометража и т. п.), на характер герцога она влияет совершенно определенным образом, вновь подчеркивая фантастическую скорость и гибкость его мышления. По сравнению с пьесой сильно снижена степень коварства герцога: он не осыпает Веронику комплиментами и многословными обещаниями, ничего не говорит в свою защиту, а открыто выкладывает перед Вероникой все карты (Это обручальное кольцо моей матери. // Наденьте его, / теперь оно ваше. // (...) Вы будете герцогиней де Маликорн). Одновременно из характера герцога уходят двухмерность и простота: исчезает жалко-комичное любование собственной властью («Я могу сделать человека несчастным и могу его осчастливить»); столь многие смыслы оказываются непрописанными, непроговоренными, выводятся за кадр, что многозначность образа неизмеримо возрастает. Так, в фильме мы не знаем, в какой момент герцогом было принято решение самому жениться на Веронике и до какой степени в этом решении сыграло роль собственно влечение к Веронике, а до какой оно явилось хорошо продуманным политическим ходом: наладить отношения и связи с городом через брак с дочерью самого популярного и уважаемого в городе человека – бывшего бургомистра.

Все эти отличия появляются уже на уровне сценария, на уровне письменного текста. Однако в звучащей реализации актер дорисовывает образ герцога значительно более тонкими средствами. Рассмотрим самое начало разговора герцога с Вероникой наедине:

Вероника: Ваша светлость. // Если вы человек...

Герцог: А кто же я?

Вероника: Не знаю. // Но если у вас есть сердце, / позвольте мне остаться с отцом.

Герцог: Поднимите голову. // Я хочу посмотреть, как вы плачете.

Вероника: Не смейтесь надо мной! // Вы всё-таки в моём доме.

Герцог: Вы в моём городе.

В снисходительно-ободряющем вопросе «А кто же я?»⁴ Лемке использует ИК-4, которая неоднократно уже звучала в речи герцога, однако до сих пор всегда маркировала дистанцированность, официальность, презрение. Здесь перед нами более редкая реализация: с помощью ИК-4 герцог напоминает о наличии дистанции между ним и Вероникой и одновременно фиксирует сокращение этой дистанции, желание сближения; возникает смысл ‘я выше тебя, но я снисхожу до тебя’, отсюда – эффект милостивого внимания, ободрения (отчасти это может ассоциироваться с речью взрослого, обращенной к ребенку, учителя – к ученику и т.п.). Таким образом, мы видим здесь одновременно прямое и антонимическое развертывание свойственного ИК-4 параметра дистанцированности. Отказываясь от легко реализуемого на данном лексико-синтаксическом составе значения удивления, недоумения (А-а... кто же я?)³, Лемке приписывает герцогу невозмутимость и спокойную, снисходительно-насмешливую готовность к такому повороту разговора. Начальное а, которое в целеустановке недоумения означало бы неспособность говорящего войти в новую ситуацию, при таком интонационном оформлении, напротив, выражает намерение говорящего ввести слушающего в некую новую ситуацию – в которой при доброй воле обеих сторон собеседники смогут, сблизившись душевно и физически, обсудить волнующую слушающего проблему.

Следующая обращенная к Веронике реплика герцога: «Поднимите голову.² // Я хочу посмотреть, как вы плачете»,⁶ – вновь напоминает нам о жестокости герцога, причем это жестокость в русле образа – мягкая, завуалированная и оттого гораздо более страшная. В тоне герцога возникает своеобразный ласковый садизм благодаря тому, что актер использует здесь ИК-2 с удлинением – то движение тона, которое, в частности, встречается в успокаивании, утешении, уговаривании, но если при успокаивании интонационный центр размещается на глаголе каузируемого действия (ср. «Успокойся.² // Не плачь.² // Забудь об этом»), то Лемке размещает его как раз на слове плачете, превращая тем самым этот глагол в глагол каузируемого действия, выстраивая смысл ‘вы плачете, и я оцениваю это положительно’, ‘происходящее производит на меня прекрасное впечатление’.

Затем в блоке упрек – возражение «Вы все-таки в моём доме» – «Вы в моём городе»³ Лемке, по-видимому, опускает в своем ответе начальное а (присутствующее в тексте пьесы), отчего исчезает сигнал введения в новую ситуацию; герцог лишь предлагает оглянуться вокруг и признать ситуацию очевидную и неизменную: город принадлежит ему. Используя ИК-3, он указывает на необходимость сориентироваться на объективную реальность и одновременно сам выражает иронично-вежливую ориентированность на позицию собеседника.

Далее беседа с Вероникой демонстрирует нам классическую для герцога последовательность тактик: он сжато, откровенно и безыскусно (в отличие от наместника в пьесе) делает ряд бенефактивных предложений (Я могу вернуть вашему городу / некоторые из его прежних прав и вольностей; Вы будете герцогиней де Маликорн),⁴ быстро впадает в самую униженную мольбу, за этим следует резкий взрыв, смена эмоционального отношения к происходящему на зеркально противоположное (Ах, я вам не ↓ нравлюсь?)^{2\} – и спокойное и безжалостное уничтожение противника.

Чтобы доказать, что эта цепочка речевых тактик порождена волей актера, а не диктуется целиком и полностью номинативным содержанием реплик, рассмотрим более детально работу звучащих средств. Пока герцог сулит Веронике различные блага (являющиеся таковыми объективно или только с точки зрения говорящего), он то подчеркивает свой более высокий уровень владения ситуацией (ИК-4 в высказывании «Я могу возратить вашему городу / некоторые из его прежних прав и вольностей»¹²), то предлагает сориентироваться на свою позицию, пойти ему навстречу (движение тона по типу ИК-3 в «Но все зависит от вас, Вероника»²³), то дает понять, что видит предлагаемый им вариант развития событий как единственно возможный и желательный (многократно повторяющаяся в коммуникативном блоке ИК-2), то маркирует воздействие (императив) в сочетании с настойчивым стремлением произвести впечатление (ИК-2 с удлинением в «Наденьте его»²), то вводит элемент вкрадчивой речи, значение ‘сориентируйтесь в ситуации, осознайте, насколько бенефактивно для вас то, что я предлагаю’ (ИК-3 в «теперь оно ваше»³). Мы видим, что разнообразие конкретных мелких тактик в рамках этого блока уговаривания весьма велико.

После этого резко совершается переход к целеустановке мольбы: «Я не шучу, / наденьте его, / Вероника, / вы будете моей женой»², – с убыстрением темпа речи и попыткой опуститься на колени. Примечательно, что в пьесе Габбе ответ герцога на восклицание Вероники: «Вы шутите!» – был: «Я никогда не шучу». Если считать, что реплика в том же виде перешла в сценарий, можно предположить, что ее изменил уже Лемке, так как ему нужно было сформировать целеустановку мольбы (как необходимый этап «игры» герцога с жертвой), а высказывание «я никогда не шучу» плохо подходит для этого, тогда как «я не шучу», не отделенное паузой, в рамках торопливой взволнованной речи легко становится прелюдией к униженной мольбе. Иными словами, мольба здесь является частью актерской стратегии, она никак не навязана лексико-грамматическим составом высказывания, более того – актер, вероятно, внес ради нее изменение в сценарий. Готовность к самоуничтожению и умоляющий тон герцога в этой реплике дают колоссальный контраст с непосредственно следующим за этим высказыванием герцога: «Ах, я вам не ↓ нравлюсь?»^{2\} Начальное ах фиксирует непосредственность, спонтанность восприятия новой информации, которая существенна для успешной деятельности говорящего и в данном случае препятствует ему в достижении желаемых результатов; при понижении фонетического регистра и ИК-2 с резким падением тона (так, как произносит это Лемке) – это несомненная и очень выразительная угроза.

Герцог: Я не шучу, / наденьте его, / Вероника, / вы будете моей женой.

Вероника: Подите прочь, / мерзкий паук!

Герцог: Ах, я вам не ↓ нравлюсь?

В этом коммуникативном блоке мольба – оскорбление – угроза привлекает внимание не сам резкий эмоциональный перепад мольба – угроза (для него есть веская причина), но то, что угроза – это отрефлектированная реакция, в то время как для рефлексии у герцога просто не было времени. Его реплика следует за высказыванием Вероники мгновенно, практически без паузы. Переход в этой ситуа-

ции не к возмущению, не к выражению растерянности или разочарования, а именно к угрозе свидетельствует о всецелом внутреннем спокойствии говорящего, о его полной готовности к такому повороту событий, способности их предвидеть и вновь – об очень высоком уровне владения ситуацией. Это подталкивает зрителя к мысли о том, что выказанные ранее эмоции были наигранными.

Последующими несколькими фразами герцог хладнокровно «добивает» собеседника, уже не меняя более общей эмоциональной отправной точки – спокойно-го презрения. Еще более яркой оказывается угроза, которой герцог отвечает на полученную от Вероники пощечину (пощечина в данном случае – это резкая акцентуация границ личной сферы адресата, призыв вернуться в эти границы после попытки слома границ личной сферы говорящего):

«За эту маленькую шалость мы ещё успеём рассчитаться».

Здесь сочетание параметров формирует одну из наиболее страшных угроз в русском языке: конструкция подразумевает, что действие возмездия отложено во времени на неопределенный срок, не названо, – и вместе с тем дан намек на то, что возмездие превзойдет ущерб, нанесенный говорящему; ИК-2 подчеркивает обязательность наступления возмездия – ‘точно успеем’, ‘неприменно успеем’, – а смычка на слове *рассчитаться* образует оттенок презрения в угрозе: говорящий не считает слушающего способным оказать серьезное сопротивление при противостоянии. Еще одну угрозу Лемке вводит без оглядки на лексико-синтаксический состав высказывания, с опорой только на звучание:

«Это верно, мастер Фирен» (значение ‘учтите следствия из вводимой мною информации’, свойственное данной модальной реализации, вносит в подтверждение сильный оттенок угрозы).

Не останавливаясь специально на сцене в лесу, скажем лишь, что она повторяет все ту же схему: герцог, прикинувшись хранителем печати, предлагает Караколю на время перстень с печатью в обмен за спасение из ямы, разъясняет ему всю выгодность своего предложения, упрощает его и, едва очутившись на свободе, обвиняет Караколя в воровстве и отправляет в тюрьму.

Сцена разговора герцога де Маликорна с Караколем в тюрьме – одна из последних развернутых сцен с участием герцога в фильме. Образ, созданный к этому моменту актером, вступает здесь в явственное противоречие с речевым поведением персонажа, предписанным сценарием, результатом чего становится исключительная неоднозначность сцены, порождающая огромное множество равноправных трактовок.

Герцог: Встань. // Я хочу говорить с тобой.

Караколь: В тюрьме сидят, ваша светлость, / а не стоят. // Вот солома, / садитесь рядом / и говорите.

Герцог: За что с тобой дружат... / звери, / птицы, / метельщик?

Караколь: А? // А об этом / вы у них самих спросите, / ваша светлость.

Герцог: За что тебя любят... люди, / метельщик?

Караколь: За то, что я их люблю, ваша светлость.

Герцог: А за что тебя любит... / Вероника?

Караколь: Любит? // Мне легче сказать, / за что она вас ненавидит, ваша светлость.

Герцог: Мм... / ненави-дит... / (опускается на колени) хм... потому что я горбат.

Караколь: Но и я горбат... / ваша светлость.

Герцог: О-о. // Здесь кроется какой-то секрет. // (Хихикает). Открой мне его, / метель-щик. // Я выпущу тебя на свободу. // А? // Почему ты молчишь, / горбун? // Я дам тебе... золота. // Я дам тебе все, что ты захочешь. // (Взглянув Караколю в глаза, со стоном кривится и закрывает глаза, хнычет. Встает, идет к выходу.

От подножия лестницы, смеясь.) Пойми, глупец: / Вероника тебе не достанется.

Через час / ты будешь казнён, / а я буду обвенчан / с прекрасной / Вероникой.

(Смеётся).

Караколь: Вы ... / с Веро-ни-кой??

Герцог (смеется все громче и перчаткой крест-накрест хлещет Караколя по лицу): Да, / метель-щик! (Продолжая смеяться, поднимается по лестнице).

Караколь: Вы не уйдёте отсюда! (Герцог хохочет).

Известно, что Тамара Габбе, специалист по романскому фольклору, при создании пьесы «Город мастеров» воспользовалась мотивом фламандской народной легенды о добром и злом горбунах – Караколе и Бистеколе¹. И хотя сюжет пьесы Габбе с самого же начала разошелся с этим источником, из фольклора в пьесу – а оттуда и в сценарий фильма – перешел в самом общем виде сказочный архетипический элемент – идея двойничества доброго и злого горбунов, связи их судеб. Обладая одинаковым редким физическим недостатком, они похожи, и вместе с тем один из них сумел сохранить доброе сердце и не озлобиться на весь свет, а другой – нет. В письменной версии диалогов фильма смысл сцены в тюрьме понятен и толкуется именно с этой точки зрения: при таких предпосылках герцог де Маликорн должен быть остро заинтересован в разговоре с Караколем, ведь в этом случае Караколь для него – некое alter ego, зеркало, двойник, который действительно способен сообщить ему нечто важное.

Эпизод с беседой в тюрьме расположен ближе к концу фильма; к этому времени Лемке успевает задать своим исполнением такой характер герцога, что сцену в тюрьме, имевшую определенный смысл в сценарии, уже невозможно достоверно объяснить исходя из логики образа. Здесь необходимо еще раз подчеркнуть различие между пьесой и фильмом, о котором мы упоминали выше: в пьесе Габбе целые страницы посвящены обыгрыванию комично-страшноватых попыток герцога спрятаться от людей, скрыть тот факт, что он горбун; в сцене на городской

¹ См. об этом, например: bibliogid.ru/novye-knigi/kontekst/2199-rozhdjonnye-vojnoj или superinf.ru/view_helpstud.php?id=4403

площади, где наместник присутствует в закрытых носилках, когда в переговорах стражи мелькает слово горбатый (относящееся к Караколю), за этим следует ремарка: «Носилки вздрагивают». От этой утрированно болезненной реакции наместника в фильме не остается и следа. Испуг людей, впервые увидевших его, герцог встречает привычной улыбкой; упоминание о горбунах не выводит его из себя, бестактности Клик-Кляка не трогают (в пьесе он бросался его душиТЬ). Так, в эпизоде, где Клик-Кляк с герцогом проваливаются по вине Клик-Кляка в замаскированную яму, между ними происходит следующий обмен репликами:

Клик-Кляк: < Так можно себе и горб² набить. // А мне это ни к чему², / коли я¹ женюсь на Веронике.

Герцог (дает Клик-Кляку легкий подзатыльник.): Ну \!²

Учитывая фантастическую дерзость высказывания Клик-Кляка, нельзя не признать, что реакция герцога – это реакция человека крайне уравновешенного и в совершенстве владеющего собой (его ответная реплика – это всего лишь запрещение, требование прекратить, не подразумевающее даже гнева: ну – ‘я жду прекращения действия’, ИК-2 с удлинением – ‘ты производишь на меня отрицательное впечатление’ / ‘я хотел бы запечатлеть в твоём сознании свою волю’).

Феноменально умный, насмешливый, коварный правитель с сильным и незаурядным характером, который до сих пор – по крайней мере, на наших глазах – не уделял времени размышлениям о своём несчастье, едва ли может так болезненно интересоваться своим роковым сходством с метельщиком, видеть в нём своего мистического двойника-антагониста. Суть вопросов герцога к узнику, в чём источник духовных сил Караколя, в чём вообще секрет доброты, как устроены взаимоотношения людей, способных к добрым чувствам; эти вопросы теряют всякий смысл в устах того циничного и практичного человека с недюжинным государственным умом, каким представил герцога де Маликорна Лемке. Заданные им всерьёз, они вызвали бы у зрителя только недоумение. Разыграть диалог в темнице в ключе детской сказки, с фольклорным мотивом противостояния врагов-близнецов оказывается затруднительно. Лемке приходится бороться с наследием пьесы, теперь уже чуждым концепции персонажа, однако всюду присутствующим в диалоге на номинативном уровне. Он разрешает эту дилемму, прибегая все к той же стратегии, что и в сцене с попугаем, к стратегии, которая, повторяясь, создает единый рисунок роли. Зрителям остается предположить, что герцог пришел в тюрьму поиздеваться над Караколем, морально уничтожить его. Сменяется знакомая последовательность тактик: герцог бегло представляет узнику ряд бенефактивных для того вариантов развития событий:

Я⁶ выпущу тебя на свободу²; Я дам тебе... золота³. // Я дам тебе все², что ты захочешь, –

разыгрывает сцену, во время которой как бы позволяет противнику восторжествовать над собой, изображает страх и бессилие перед величием его духа, опускается до самого жалкого унижения, до слез; затем в одно мгновение он вновь обретает жесткий контроль над ситуацией и уничтожает противника, беспощадно добивает его, вводя новую информацию, на сей раз правдивую и предельно небенефактивную для слушающего:

Через час / ты будешь казнён, / а я буду обвенчан / с прекрасной / Вероникой.

В то же время вся роль герцога в этом фрагменте строится на резких и неправдоподобно частых перепадах эмоций: насмехаясь над пленником, говорящий разыгрывает болезненный интерес, с трудом сдерживаемое волнение, вообще неуравновешенность, отчего ярче оказывается контраст между игрой и действительностью. Скорость смены самых разных, чрезвычайно далеких друг от друга эмоций в речи герцога в этой сцене поражает воображение. Для актера это, вероятнее всего, способ «борьбы с текстом», подверстывание имеющегося номинативного содержания под нужды роли; герцог, наслаждаясь, изображает из себя невротика, в то время как зрители хорошо уже знают, что он не таков. Лемке проводит ряд эмоций поверх собственно смыслового содержания реплик, зазор между сказанным буквально и донесенным средствами звучания и невербальной коммуникации оказывается огромным, и это обеспечивает практически уникальную многослойность эпизода и множественность интерпретаций при восприятии. Вопрос о цели посещения герцогом тюрьмы начинает порождать неконтролируемое множество ответов. Любая попытка вдуматься в непосредственное значение сказанных слов упирается в одно и то же: герцог, каким он был показан до сих пор, ничего подобного всерьез сказать не мог. Это касается и анекдотичного промаха в аргументации:

Мм... / ненави-дит... / хм... потому что я горбат, –

в обращении к сопернику-горбуну), и абсурдного предположения:

Здесь кроется какой-то секрет (герцог в исполнении Лемке – реалист, едва ли полагающий, что Караколь способен сформулировать некие «секретные» причины иррационального чувства любви).

Поскольку такие явные нелепости в устах герцога де Маликорна малоправдоподобны, зритель готов видеть за ними фальшь, издевку, ловушку, но только не искренность. То же касается и юродства, мнимой слабости де Маликорна: там, где Лемке играет в этом ключе, сценарий, скорее всего, предполагал настоящую слабость.

Третий вопрос, заданный герцогом Караколю в начале сцены, сразу фиксирует эту принципиальную двойственность происходящего.

Герцог: За что с тобой дружат... / звери, / птицы, / метельщик?

Караколь: А? // А об этом / вы у них самих спросите, / ваша светлость.

Герцог: За что тебя любят... люди, / метельщик?

Караколь: За то, что я их люблю, ваша светлость.

Герцог: А за что тебя любит... / Вероника?

Заинтересованность в ответе как таковая из первых двух вопросов элиминирована; оба они выдержаны в жанре допроса (официальность и дистанцированность, возникающие за счет ИК-4, медленный темп речи, небольшие внутренние паузы), но оттенок безразличия заметен в том, что герцог ровным счетом никак не реагирует на вызывающие и заведомо неинформативные ответы Караколя. Третий же

вопрос подан как единственно волнующий герцога (ИК-6 в значении привлечения внимания к еще не прозвучавшей информации, долгая пауза, сбой дыхания, ИК-2, склонное к трем, на имени Вероника, маркирующая единственный интересующий говорящего объект в противопоставлении всем прочим (ИК-2) и одновременно передающая мучительную ориентированность говорящего на мнение слушающего (ИК-3), сигнал того, что он с замиранием сердца ждет ответа, ловит каждое слово). Но столь явно продемонстрированная эмоциональная включенность герцога в ситуацию может быть как истинной, так и поддельной, ей можно дать несколько правдоподобных объяснений: либо это юродство, стандартная тактика герцога (и тогда цель его – разыграть ложные эмоции, вовлечь слушающего в беседу, чтобы затем посмеяться над ним), либо действительный интерес к предмету разговора, который вновь может иметь ряд объяснений – от задетого самолюбия вплоть до подлинной, притом плохо скрываемой страсти к Веронике.

Далее эмоциональное состояние герцога начинает меняться едва ли не ежесекундно:

Караколь: Любит? // Мне легче сказать, / за что она вас ненавидит, ваша светлость.

Герцог: Мм... / ненави-дит... / (опускается на колени) хм... потому что я горбат.

Караколь: Но и я горбат... / ваша светлость.

Герцог: О-о. // Здесь кроется какой-то секрет. // (Хихикает.) Открой мне его, / метель-щик. // Я выпущу тебя на свободу. // А? // Почему ты молчишь, / горбун? // Я дам тебе... золота. // Я дам тебе все, что ты захочешь. // (Взглянув Караколю в глаза, со стоном кривится и закрывает глаза, хнычет. Встает, идет к выходу.

От подножия лестницы, смеясь.) Пойми, глупец: / Вероника тебе не достанется.

Так, по середине высказывания:

Мм... / ненави-дит... / хм... потому что я горбат –

проходит граница смены эмоции: «Мм... / ненави-дит...», произнесенное с оттенком угрозы, заряжено ответной ненавистью к тому, кто смеет ненавидеть говорящего (‘собеседник / третье лицо будет под сильным впечатлением (удлинение гласного), от того неназываемого пока действия возмездия, на которое способен говорящий (ИК-6)’), в то время как за констатацией факта «потому что я горбат» стоит сдержанное, как бы нейтральное введение информации (ИК-1), в действительности далеко не нейтральной для говорящего; в сочетании с вымученной улыбкой это может выражать и потаенное страдание, и покорность судьбе с оттенком жалости к самому себе.

Если анализировать только номинативное содержание реплик, при этом не учитывая мотива мистического двойника, возникает впечатление, что герцог – это картонный персонаж, двухмерный, донельзя инфантильный злодей, который и в самом деле не понимает, за что Караколя любят люди, подозревает на пустом месте наличие некоего секрета, капризничает, злится, – но быстро пасует перед твердостью Караколя, так как злые и подлые герои из детской сказки и не должны

превосходить добрых и благородных по силе духа. Однако зрители, накопившие к этому моменту впечатления от речевого поведения герцога в различных ситуациях, понимают, что от жанра детской сказки Лемке уже ушел.

Идея двойничества доброго и злого горбунов, сохранилась она в интерпретации Лемке, позволяла бы развернуть эту беседу несколько в другом ракурсе: не столь важно, что именно говорит герцог, на эмоциональном плане он молит Караколю открыть ему нечто, он сам ясно не понимает, что именно, – нечто известное Караколю как такому же горбуну, но делающее его антиподом герцога, ведущее его противоположной дорогой в жизни. Буквальный выбор слов здесь не так важен, Караколь не может в этом случае не понять его: между ними некое высшее родство.

Стратегия же игры актера склоняет нас к тому, чтобы принять третью возможность: перед нами герцог, играющий в примитивного отрицательного героя, развлекающийся таким образом, чувствующий своеобразное удовольствие от того, каким плоским и двухмерным он выглядит сейчас в глазах врага, каким слабым и ничтожным он должен казаться Караколю. Здесь также не имеет никакого значения, что именно он говорит, – зритель воспринимает в первую очередь эмоциональный узор происходящего: герцог не может добиться некой информации, в которой для него (якобы) сосредоточена жизнь, он волнуется все сильнее, начинает унижаться, дает собеседнику почувствовать всю сладость победы над собой – и вдруг мгновенно преображается, занимает сильную позицию и – на следующем витке разговора – отнимает у собеседника всякую надежду, выбивает у него почву из-под ног, искренне забавляясь производимым эффектом.

В проанализированных выше эпизодах всегда имелась кульминация, четко обозначенный в тексте переломный момент, после которого герцог показывал истинное лицо, резко менял поведение, переходил от «поощрительной» тактики к жесткому давлению. В сцене с Мушеронами это реплика попугая «Чтоб ты подавился, проклятый», в сцене с Вероникой – реплика «Подите прочь, мерзкий паук». В диалоге в тюрьме подходящей опорной реплики нет, извлечь ее непосредственно из сценария не удастся. Вместе с тем что-то, что могло бы сыграть роль переломного момента, Лемке необходимо. И он делает таким моментом взгляд герцога Караколю в глаза. Этот обмен взглядами нагружается нужным смыслом: якобы в результате этого герцог уяснил себе всю глубину презрения, которое чувствует к нему Караколь, осознал, что между ними – пропасть, что существует непоправимое «системное расхождение» в их взгляде на мир. Герцог подавляет плач и практически без перехода начинает безудержно смеяться. В «наивной» трактовке классической детской сказки это следовало бы воспринимать так: герцог невольно выказал слабость духа, а чуть позже он смеется деланным смехом и злорадно сообщает о грядущей казни и свадьбе, чтобы хоть как-то отомстить Караколю за его моральное превосходство. Согласно Лемке, герцог, скорее всего, вновь следует облюбованной им стратегии обращения с подданными – и только (в этом случае радость, которой герцог позволяет прорваться в конце, подлинна).

Веселье герцога на этом, последнем этапе разговора можно воспринимать как деланное или же как искреннее, однако злорадство в его речах присутствует несомненно: в высказывании

Через час / ты будешь казнен, / а я буду обвенчан / с прекрасной / Вероникой

многократное повторение ИК-6 указывает на не описываемую, но возникающую в воображении говорящего картину счастья (та же картина, но оцениваемая про-

тивоположным образом, должна возникать и в воображении слушающего), что образует значение предвкушения.

Таким образом, расхождение между сценарием и игрой Лемке становится причиной колоссального усложнения сцены, присутствия в ней широкого спектра допустимых смыслов.

Анализ материала позволяет сделать вывод о том, что актер, подчиняя номинативное содержание реплик однажды выбранной стратегии, укладывая его в не самую простую, но каждый раз строго соблюдаемую им схему (что придает роли завершенность, симметричность и красоту наподобие красоты кристалла), в каждом конкретном случае видоизменяет речевые тактики, соотносясь с личностью собеседника герцога (Клик-Кляк, Вероника, Караколь). Благодаря этому при узнаваемости созданного Лемке неординарного характера в разных коллизиях, при одном и том же наборе черт (ум, гибкость, непредсказуемость, жестокость) у зрителя не может возникнуть впечатления однообразия модели речевого поведения герцога, хотя она в высшем смысле этого слова единообразна.

В целом трактовка, избранная актером, значительно модифицирует образ герцога по сравнению с пьесой (частично это делается с опорой на сценарий, но частично, вероятно, и вопреки сценарию) и выводит персонажа далеко за рамки детского кино, что достигается в первую очередь работой его с параметрами средств коммуникативного уровня языка – как вербальных, так и кинесических.

ЛИТЕРАТУРА

Безяева М.Г. Инвариантные коммуникативные параметры русского вон (материалы к словарю коммуникативных средств) // Язык, культура, коммуникация. М., 2013а. С. 58–73.

Безяева М.Г. Инварианты коммуникативных параметров русского «нет» // Слово. Грамматика. Речь. Вып. XVII. М., 2016а. С. 128–155.

Безяева М.Г. К вопросу о коммуникативных параметрах вводных слов главное и между прочим // Язык, литература, культура: Актуальные проблемы изучения и преподавания. Сборник научных и научно-методических статей. Вып. 11. М., 2015а. С. 18–41.

Безяева М.Г. Коммуникативная семантика звучащего художественного текста // Русский язык: исторические судьбы и современность. IV Международный конгресс исследователей русского языка. Труды и материалы. М.: Изд-во МГУ, 2010а. С. 751.

Безяева М.Г. Коммуникативная семантика как объект филологического исследования // Филология вечная и молодая. М., 2012. С. 63–78.

Безяева М.Г. Коммуникативное поле как единица языка и текста // Слово. Грамматика. Речь. Вып. XV. М., 2014. С. 101–118.

Безяева М.Г. О знаковой природе звучащих средств коммуникативного уровня. ИК-7. Материалы к словарю коммуникативных средств // Теория и практика изучения звучащей речи. Вильнюс, 2006. С. 11–48.

Безяева М.Г. О коммуникативных параметрах сакральных единиц русского языка (*Господи, Боже*). Материалы к словарю коммуникативных средств // Слово, Грамматика. Речь. Вып. 10. М., 2008а. С. 10–27.

Безяева М.Г. О номинативном и коммуникативном в значении слова. На примере русского «тут» // Язык, культура, человек. М., 2008б. С. 11–38.

Безяева М.Г. О семантических основаниях коммуникативной моды // Вопросы русского языкознания. Вып. 13. Фонетика и Грамматика. Настоящее, прошедшее, будущее. М., 2010б. С. 159–170.

Безяева М.Г. О специфике коммуникативной интерпретации текста (на материале соотношения письменной основы и звучащего варианта) // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. №2, 2013б. С. 19–36.

Безяева М.Г. Русский повтор как средство коммуникативного уровня языка (материалы к словарю коммуникативных средств) // Stephanos. № 6 (20), 2016. С. 83–115.

Безяева М.Г. Семантика коммуникативного уровня звучащего языка. М., 2002. 752 с.

Безяева М.Г. Семантическое устройство коммуникативного уровня языка (теоретические основы и методические следствия) // Слово. Грамматика. Речь. Вып. VII. М., 2005. С. 105–129.

Безяева М.Г. Слово правда как средство коммуникативного уровня русского языка // Stephanos. № 6, 2015б. С. 35–59.

Брызгунова Е.А. Интонация // Русская грамматика. Т. 1, М., 1980. Т. 2, М., 1982. 1492 с.

Брызгунова Е.А. Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи. М., 1984. 116 с.

Коростелева А.А. К проблеме отображения речевых характеристик исторической личности в кино (Л.И. Лемке в к/ф «Враг народа Бухарин») // Stephanos. № 6 (20), 2016а. С. 116–139.

Коростелева А.А. Коммуникативная стратегия актера при формировании образа (Л.И. Лемке в к/ф «Блуждающие звезды») // Художественный текст: Восприятие. Анализ. Интерпретация. Сборник научных статей. Вильнюс, 2010. С. 83–91.

Коростелева А.А. О возможностях русских коммуникативных средств при создании принципиально противоположных образов в кино (коммуникативное противопоставление персонажей в к/с «Небесный суд») // Слово. Грамматика. Речь. Вып. XIV. М., 2013. С. 103–121.

Коростелева А.А. О реализации коммуникативной стратегии актера при создании отдельного образа (Л. Лемке в к/ф «Обратной дороги нет») // Слово. Грамматика. Речь. Вып. XI. М., 2009а. С. 55–75.

Коростелева А.А. О роли коммуникативных средств в формировании характеристики 'ум – глупость' в кинодиалоге (на материале ролей Л.И. Лемке) // Язык, литература, культура: Актуальные проблемы изучения и преподавания. Сборник научных и научно-методических статей. Вып. 5. М., 2009б. С. 171–191.

Коростелева А.А. Смена коммуникативных масок как основа стратегии актера при создании образа (К. Хабенский в «Деле о “мертвых душах”») // Структуры и функции: исследования по русистике. Structures and Functions: Studies in Russian Linguistics. Publishing house Pushkin Institute, Tallinn, Estonia. Том II. Вып. 2. 2016б. С. 87–118.

Чалова О.В. Коммуникативные средства создания актерского ансамбля Табакова – Богатырева в к/ф «Несколько дней из жизни Ильи Ильича Обломова» (1979) // Мир русского слова. 2016. № 3. С. 72–79.

Чалова О.В. Функциональная роль средств коммуникативного уровня русского языка при создании образа главного героя в художественном фильме «Михайло Ломоносов» (1955) // Язык, литература, культура: Актуальные проблемы изучения и преподавания. Сборник научных и научно-методических статей. Вып. 10. М., 2014. С. 167–178.

Чалова О.В. Эстетическая нагрузка средств коммуникативного уровня русского языка (на материале классической и современной художественной литературы) // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов. Материалы Второй Международной научной конференции. Т. I. Волгоград, 2007. С. 351–357.

ИСТОЧНИКИ

Габбе Т.Г. Город мастеров, М., 2007. 288 с.

REFERENCES

- Bezyaeva M.G. (2013a) The Invariant Communicative Parameters of Russian 'von' (Materials for the Communicative Means Dictionary). In: Language, Culture, Communication. Moscow, pp. 58–73.
- Bezyaeva M.G. (2016a) The Invariant Communicative Parameters of Russian 'net' (Materials for the Communicative Means Dictionary). In: Word. Grammar. Speech. Vol. XVII. Moscow, pp. 128–155.
- Bezyaeva M.G. (2015a) Towards Communicative Characteristics of the Words *главное* (glavnoe) and *между прочим* (mezhdubrochim). In: Language, Literature, Culture. Actual Problems of Learning and Teaching: Collection of Scientific and Methodological Articles. Vol. 11. Moscow, pp. 18–41.
- Bezyaeva M.G. (2010a) Communicative Semantics of Sounding Literary Text. In: The Fourth International Congress "Russian Language: its Historical Destiny and the Present State". Moscow, Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philology. March 20–23, 2010. Moscow University Press, p. 751
- Bezyaeva M.G. (2012) Communicative Semantics as an Object of Philological Research. In: Philology: Everlasting and Young. Collected Articles for Prof. Marina L. Remnyova's Anniversary. Moscow University Press, pp. 63–78.
- Bezyaeva M.G. (2014) Communicative Field as a Unit of Language and Text. In: Word. Grammar. Speech. Vol. XV. Moscow, pp. 101–118.
- Bezyaeva M.G. (2006) On the Signifying nature of sounding means of communicative level IR-7. Materials to the dictionary of communicative means. Theory and practice of studying sounding speech. Vilnius, pp. 11–48.
- Bezyaeva M.G. (2008a) On Communicative Parameters of Sacred Units of the Russian Language (*Lord, God*). In: Materials for the Communicative Means Dictionary. Word. Grammar. Speech. Vol. X. Moscow, pp. 10–27.
- Bezyaeva M.G. (2008b) On Nominative and Communicative in the Meaning of a Word (Russian 'tut'). In: Language, Culture, Person. Moscow, pp. 11–38.
- Bezyaeva M.G. (2010b) On the Semantic Basis of Communicative fashion. In: Problems of Russian Linguistics. Phonetics and Grammar. The Present, the Past, the Future. Moscow. Vol. 13, pp. 159–170.
- Bezyaeva M.G. (2013b) On the Specifics of the Communicative Interpretation of the Text (On the Material of Correlation of the Written Basis and Sounding Versions). *Moscow State University Bulletin. Series 9. Philology*. No 2, pp. 19–36.
- Bezyaeva M.G. (2016b) Repetitions of Words in Russian as a Communicative Means (Materials for the Communicative Means Dictionary). *Stephanos*. No 6, pp. 83–115.
- Bezyaeva M.G. (2002) Semantics of Communicative Level of Sounding Language. Moscow. 752 p.
- Bezyaeva M.G. (2005) The Semantic Device of Communicative Level of Language (Theoretical and Methodological Foundations of the Investigation). In: Word. Grammar. Speech. Vol. VII. Moscow, pp. 105–129.
- Bezyaeva M.G. (2015b) The Word 'pravda' as a Unit of Communicative Level of the Russian Language. *Stephanos*. No 6, pp. 35–59.
- Bryzgunova E.A. (1980, 1982) Intonation. Russian Grammar. Vol. 1, 2. Moscow.

Bryzgunova E.A. (1984) Emotional and Stylistic Differences of Russian Sounding Speech. Moscow. 116 p.

Korosteleva A.A. (2016a) To the Problem of Displaying the Speech Characteristics of an Historic Personality in Cinema (L. Lemke in “Vrag naroda – Bukharin”, 1991). *Stephanos*. No 6, pp. 116–139.

Korosteleva A.A. (2010) An Actor’s Communicative Strategy while Forming a Character (L. Lemke in “Wandering Stars”). In: An Artistic Text: Perception. Analysis. Interpretation. Collection of Scientific Articles. Vilnius, pp. 83–91.

Korosteleva A.A. (2013) Russian Communicative Means’ Potential to Create the Fundamentally Opposed Movie Personages (Communicative Contrast of the Personages from the Celestial Court Movie). In: Word. Grammar. Speech. Vol. XIV. Moscow, pp. 103–121.

Korosteleva A.A. (2009a) On Realization of Actor’s Communicative Strategy Creating a Separately Given Character (L. Lemke in “Obratnoy Dorogi Net” / “There is no Way Back”). In: Word. Grammar. Speech. Vol. XI. Moscow, pp. 55–75.

Korosteleva A.A. (2009b) On the Role of Communicative Means in Forming the Characteristics “Wits – Stupidity” in Movie Dialogues (based on L. Lemke roles). In: Language, Literature, Culture. Actual Problems of Learning and Teaching: Collection of Research and Methodological Articles. Vol. 5. Moscow, pp. 171–191.

Korosteleva A.A. (2016b) Communicative Masks Changing as an Actor’s Strategical Base for Creating a Character (K. Khabensky in “Dead Souls’ Case” movie). In: Structures and Functions: Studies in Russian Linguistics. Publishing house Pushkin Institute. Vol. II. No 2. Tallinn (Estonia), pp. 87–118.

Chalova O.V. (2016) The Communicative Means of Forming the Tabakov – Bogatyryov Actors’ Ensemble in “Oblomov” Movie (1979). In: The World of Russian Word. No 3, pp. 72–79.

Chalova O.V. (2014) The Functional Role of Communicative Level of the Russian Language’s Means Creating the Protagonist Character in the Feature-Film “Mikhailo Lomonosov” (1955). In: Language, Literature, Culture. Actual Problems of Learning and Teaching: Collection of Scientific and Methodological Articles. Vol. 10. Moscow, pp. 167–178.

Chalova O.V. (2007) Aesthetic Charge of Communicative Level Russian Language’s Means (on the Material Taken from Classic and Modern Fiction). In: Russian Literature in the Context of Modern Integration Processes. From the Materials of the 2nd International Scientific Conference. T. I. Volgograd, pp. 351–357.

SOURCES

Gabbe T.G. (2007) The City of Craftsmen. Moscow, 288 p.

Сведения об авторе:

Анна Александровна Коростелева,
канд. филол. наук
доцент
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Anna A. Korosteleva,
PhD
Assistant Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
korosteleva.a@gmail.com