

А.А. Коростелёва (Москва, Россия)

Феномен «Темного двойника» в кино: коммуникативные стратегии персонажей

Аннотация: Статья представляет собой лингвистическое исследование и посвящена коммуникативным аспектам феномена «злого двойника» в кино (анализируются картины, снятые по мотивам Андерсена, Достоевского и др.). На основе анализа работы коммуникативных средств в звучащем кинодиалоге делаются выводы об индивидуальных коммуникативных стратегиях персонажей в нескольких парах *хозяин – двойник*. Описывается как специфика типичного коммуникативного поведения героев-двойников, так и специфика, общая для их «хозяев».

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

A.A. Korosteleva (Moscow, Russia)

The Doppelgänger Phenomenon in the Cinema: The Characters' Communicative Strategies

Abstract: The article being a linguistic research describes the communicative aspects of the 'evil twin stranger' phenomenon in cinema (the films based on Andersen, Dostoevsky, etc. are analyzed). By analyzing the work of communicative tools in a movie dialogue, conclusions are drawn about the individual communicative strategies of the characters in several master-twin pairs. The specifics of the typical communicative behavior of twins-protagonists and the specifics common to their "masters" are described.

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

В последние десятилетия в исследованиях русистов наметилась привлекательная возможность «перевести мостик» от лингвистики к литературоведению; этот шаг может обеспечить нам применение метода семантического коммуникативного анализа, основы которого содержатся в работах М.Г. Безяевой [Безяева 2002; 2005; 2014; 2017]. В рамках языка выделяются **системы коммуникативного и номинативного уровней**. Различаются они составом средств, законами их функциониро-

вания, но прежде всего – типом значений. Семантика коммуникативной системы связана с соотношением позиции говорящего, позиции слушающего и оцениваемой и квалифицируемой ими ситуации. Семантика средств номинативного уровня связана с передачей информации о действительности, преломленной в языковом сознании говорящего. Организующими понятиями для коммуникативного уровня являются понятия **целеустановки, вариативного ряда структур**, ее выражающих, и **инвариантных параметров средств**, формирующих эти структуры. Средства эти чрезвычайно разнородны. Во-первых, это группа *собственно коммуникативных средств* (частицы, междометия, наклонения, порядок слов, ряд особых синтаксических приемов, интонация и другие средства звучания, собственно коммуникативные кинемы). Во-вторых, это большая группа *средств, которые могут передавать номинативное содержание, но способны также участвовать в формировании значений коммуникативного уровня* (это словоформы полнозначных лексических единиц, части речи и практически все грамматические категории различных частей речи – вид, время, число, падеж и т. д.). Сюда же мы относим номинативные кинемы с коммуникативной составляющей в значении.

В рамках этой второй группы выделяется ряд средств, способных выполнять номинативную функцию, однако при ведущей роли коммуникативных параметров: это местоимения (*что, это, то, такой, какой, самый* и др.) и образования наречного характера (*там, тут, теперь, сейчас, прямо, просто* и др.).

Почти все инварианты русских коммуникативных единиц обладают способностью к антонимическому развертыванию параметров (например, *адекватность – неадекватность, идентичность – неидентичность, знание – незнание, сходство – расхождение позиций, соответствие – несоответствие ожидаемому / предполагаемому / некоей норме / целям и интересам участников ситуации* и т. п.). 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.

Говоря о средствах звучания, мы опираемся на описание системы русской интонации, созданное Е.А. Брызгуновой, и используем предложенную ею усложненную интонационную транскрипцию [Брызгунова 1980, 1982]².

Способность русских коммуникативных средств выполнять эстетическую задачу в художественном тексте (а в особенности в звучащем художественном тексте), нагружаться эстетическими смыслами, отражать и формировать позиции героев произведения анализируется достаточно давно; различные аспекты этой проблемы освещены в фундаментальной статье М.Г. Безяевой «Коммуникативная семантика как объект филологического исследования» [Безяева 2012]. Научный инструментарий, разработанный в области семантического коммуникативного анализа, позволяет, в частности, описывать *коммуникативные стратегии*, характерные для определенного типа коммуникативной личности, т. е. *свойственные данному*

¹ Семантические инвариантные параметры вербальных коммуникативных средств, используемые в данной работе, сформулированы М.Г. Безяевой в ее трудах (см. список литературы), а также в курсах «Инвариантные параметры коммуникативных средств русского языка» и «Анализ коммуникативной семантики звучащего текста», прочитанных ею на филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова в 2006–2015 гг. Инвариантные параметры русских коммуникативных кинем (поза, мимика, жест) выявлены автором данной работы.

² Также Е.А. Брызгуновой принадлежат первые образцы анализа интонационных средств в русском художественном тексте [Брызгунова 1984].

типу личности предпочтения в отражении соотношений позиций говорящего, слушающего и типа квалификации ситуации, создаваемые единицами коммуникативного уровня языка¹. В рамках этого направления рассматривался, например, тип безумца, тип сказочного злодея, тип сильной гармоничной личности и т. д. [Коростелёва 2014а, б; 2015а, б и др.]. Задача несколько усложняется, если описывать активно взаимодействующих персонажей, каждый из которых относится к определенному типу и обладает типичной коммуникативной стратегией, – в таком случае должна анализироваться работа актерского ансамбля в целом².

При формировании образов персонажей в кино исполнители роли (реже в этом участвует также сценарист и режиссер) производят отбор коммуникативных средств на трех уровнях: *целеустановка – конструкция – средство* [Безяева 2013]. Эти три ступени варьирования неизменно задействуются при переходе от письменного текста к звучащему, причем суммарный выбор средств определяет и «коммуникативный облик» персонажей, и взаимоотношения между ними (не только тонкие нюансы, но и базовые установки в отношениях), и так далее вплоть до жанровой принадлежности фильма [Чалова 2016; Коростелёва 2004; 2006].

Идея двойничества в литературе восходит к эпохе романтизма; она разрабатывалась С.Т. Кольриджем, Э.Т.А. Гофманом, В.Ф. Одоевским, Э.А. По, Р.Л. Стивенсоном, О. Уайльдом и др. Перешедшая из художественной литературы в кинематограф идея «злого двойника» (отрицательной сущности, отделяющейся от положительного героя, приобретающей затем известную самостоятельность и стремящейся к полному контролю над жизнью «реального» персонажа) не может не вызывать интереса у лингвистов с точки зрения средств, отбираемых артистами в соответствующих ролях из коммуникативной системы языка. В задачу киноактеров в этом случае входит изображение теснейшей и очень специфической связи, уникальной по глубине зависимости между двойником и «хозяином» – от физической зависимости, вынуждающей тень повторять жесты и телодвижения материального персонажа, до сложного взаимовлияния и взаимопроникновения сущностей героев.

При исследовании мы ограничились материалом следующих фильмов: картина режиссера Э. Рязанова «Андерсен. Жизнь без любви» (2006), диалоги между Писателем и Тенью; фрагмент из фильма Н. Досталы «Монах и бес» (2016) и эпизод из сериала «Братья Карамазовы» (2009), 7 серия телеверсии, режиссер Ю. Мороз. Эти фильмы дают достаточный «разброс» характеров и замыслов и в то же время убедительно демонстрируют то общее, что есть у беса, тени и черта-галлюцинации как у «темных двойников».

Заметим, что сам мотив противостояния хозяина и тени, человека и темной стороны его личности не толкает создателей фильма непременно к изображению феномена двойничества как мы его понимаем. Названные персонажи могут противостоять друг другу как враги, как две независимые личности. Если концепция режиссера и сценариста не предусматривает изображения «двойничества» как особого рода сложной зависимости или созависимости, то в фильме, даже полностью посвященном противоборству человека и отделившейся от него «темной сущности», мы не увидим ха-

¹ Данное определение принадлежит М.Г. Безяевой и вводилось ею в лекционных курсах «Анализ коммуникативной семантики звучащего художественного текста» (2014) и «Коммуникативная стратегия личности» (2015) в МГУ.

² Пример такого ансамбля – Пореченков и Хабенский как адвокат и прокурор соответственно в классическом противостоянии в к/с «Небесный суд» [Коростелёва 2013].

рактрных для двойника и его «хозяина» коммуникативных стратегий (вместо этого будут показаны пары независимых, хотя и ненавидящих друг друга и противодействующих друг другу персонажей)¹.

Изучая общение материального персонажа и двойника, мы обнаруживаем некоторые фундаментальные черты в их коммуникативном поведении; ради изображения этих черт актер вовлекает в работу определенные единицы коммуникативного уровня языка (в определенных реализациях их семантических параметров).

Теневому персонажу свойственна скрытая агрессия (тем более сильная, чем менее он «зрелый» и чем более он зависим от собеседника). Верная примета «темного двойника», неотъемлемая особенность его коммуникативного поведения – непереносимое ерничанье, развязность, нарушение чужих границ, сарказм, насмешка. Как правило, он насмехается над собеседником с позиций своего мистического (или же мистическим путем полученного) знания, подчеркивает неосведомленность, наивность, простодушие материального персонажа. Находясь сами в зависимости от материального персонажа, «злые двойники» рассчитывают перехитрить и поработить их.

Материальный персонаж на ранней стадии знакомства может относиться к двойнику доброжелательно (и даже восторженно, как Писатель к Тень), но даже тогда, когда он, распознав истинную сущность двойника, ненавидит и проклинает его, он время от времени испытывает в отношении него искреннее любопытство. Он способен заинтересоваться рассказами двойника о том, как все устроено на теневой стороне. В отличие от зависимого теневого персонажа, материальный персонаж всегда более сильный, и его внутренних ресурсов хватает на то, чтобы даже при самом негативном настрое проявить интерес к личности и знаниям собеседника. Возможно также, что сам интерес этот обусловлен их мистической связью.

Рассмотрим сцены из анализируемых фильмов, раскрывая способы построения характеров и отмечая специфику взаимоотношений внутри каждого из ансамблей.

«Андерсен. Жизнь без любви» (2006)

Тень встаёт у Писателя из-за спины и вычёркивает фразу в его черновике.

Тень: Плохая фраза.¹ (Писатель смотрит на Тень с раскрытым ртом. Тень налаживает ответный визуальный контакт и смотрит Писателю в лицо с очень близкого расстояния. Садится напротив, не разрывая визуального контакта).
Вы не узнаете меня?⁴

Писатель качает головой. Тень также качает головой.

Писатель: Но фраза... действительно плохая.¹

Тень: Но мы ж столько лет прожили вместе.⁴

¹ Таковы, например, пары *Ученый – Тень* в к/ф «Тень» (1971; О. Даль) или «Тень, или Может быть, все обойдётся» (1991; К. Райкин) по пьесе Е. Шварца.

Писатель: Я ¹чувствую: // (подносит палец к губам, то же делает Тень) я уже ²видел вас, но... / (делает «объяснительный» жест, Тень зеркально повторяет его) но где и когда?

Тень: Я тот, кто следовал за вами неотступно всю вашу ¹жизнь.

Писатель (на вдохе): Ах! // Так вы ⁶-ы... (Устремляет на Тень указательный палец, Тень делает то же, зеркальным жестом).

Тень (с улыбкой): ↑ Да! // ↑ Я ваша ¹тень! // Хе! // (С улыбкой). °Ну почему... ← вы так недоверчиво смотрите на меня?

Писатель: Я... (нарочно водит правой рукой, шевелит пальцами левой, Тень всё повторяет) иногда сочиняю сказки, / но не мог представить, что стану... не только ¹автором... / но и героем. (Резко вскидывает указательный палец левой руки, Тень повторяет движение).

Тень: Да. // Явление / не совсем обыкновенное, / (с лёгкой улыбкой) это правда. // Но вы ведь сами не принадлежите к числу обыкновенных людей...

Писатель (берутся с Тенью за руки, сплетая пальцы): Этов самом делеты! // (Всматривается в Тень) Дружище, я очень ²рад тебе! // Скажи, пожалуйста: // что ты ²увидел... в том доме напротив? (Вытягивает руку, указывая вперёд, на дом, Тень повторяет это движение, указывая себе за спину).

Тень (опускает плохо повинующуюся руку другой рукой и скрещивает руки на груди): Хорошо. // (Писатель застывает с раскрытым ртом и поднятой рукой, указывающей на дом напротив). Но с условием, / (задирает ногу выше стола, переносит её через стол и кладёт ногу на ногу) что вы дадите мне слово / ни- / когда и нигде не говорить, что я был когда-то вашей ¹тенью.

Писатель (резким движением прижимает обе руки к сердцу, причём Тень конвульсивно повторяет это движение): Я обещаю! // (Сжимает руки в кулаки, Тень несколько раз мелко кивает) Всегда буду об этом ²по мнить! (Писатель в порядке проверки водит левой рукой по воздуху, Тень на этот раз не повторяет его движения и усмехается правой стороной губ. Берёт бокал с вином. Писатель слушает Тень с открытым ртом).

Тень: В том ⁴доме... / куда вы меня послали... / жила... / инкогнито русская... (поднимает брови) ¹княжна, / ¹дочь брата императора.

Писатель: Она мне показалась (с «объяснительным» жестом) очень несчастной.

Тень: Да, / у неё был какой-то... неудачный роман... (промокает губы платком) // и здесь княжна залечивала... сердечные раны. // Скрываясь у княжны... / я постепенно созрел... / (вставляет в рот сигару, Писатель торопливо подносит ему зажжённую спичку) и стал наконец... (поставив ногу на стул, выпускает из рта дым) человеком. // Выходил я обычно... / в лунные ночи.

Писатель макает перо, чтобы начать записывать, Тень быстро тушит в чернильнице сигару.

Писатель: Осторо...

Тень (встав одной ногой на стол): Я... / растягивался... / на стенах / во всю длину, / я заглядывал в окна! // < Я узнал... / < как, в сущности, низок свет.

Писатель (кричит): Куда? // (Тень смеётся) Куда вы меня тащите?

Тень: Я видел тайные ↓по[р:]оки-и... // (Хватает проходящую мимо барышню за руку и с хохотом вертит её вокруг себя; кричит) Г[р:]еши людские!

Барышня: ↑ Что вы делаете! // ↑ Отпустите меня!

Писатель: Остановитесь! // (Тень смеётся). Мне... надоели ваши... сомнительные умозаключения. // (Тень смеётся). Доложи те мне... (Тень перестаёт смеяться) о судьбе русской принцессы.

Тень: «Доложите?» // (Приближает свой нос к носу Писателя и заглядывает ему в глаза. Писатель смотрит на него с улыбкой. Тень медленно отшатывается от него, смотрит расширив глаза и ложится к его ногам на брусчатку).

Тень: Завтра / принцесса возвращается в Петербург. // Кстати, я / служу при её дворе камергером.

Писатель: Как бы я хотел видеть её, // помочь ей!

Тень (с лёгкой улыбкой): Это очень легко сделать.

Писатель: Я готов на всё (прижимает обе руки к сердцу), чтоб только её увидеть. // (Вознице, кричит, раскинув руки в стороны) Стой!

Тень: Что с вами?

Писатель: В-в-в-вас... т-только что... п-переехал экипаж.

Тень: ²³А! // (Смеётся; с улыбкой). Пустяки. // Не обращайтесь ¹внимания, / так ²вот: / (расширив глаза) ¹вашу поездку легко устроить. // Разумеется, я тоже... еду в столицу России. // (С улыбкой) ¹↑ И мог бы ²взять вас с собой!

Писатель: Я вам бесконечно признателен. (Тень смеётся. Писатель подаёт Тени руку и поднимает её с мостовой). ²Боже, / какой вы ²лёгкий!

Тень: В качестве... / ⁶моей ¹тени.

Писатель: Нет. // Это ²уже ²слишком. // (Направляет указательный палец на Тень, и Тень синхронно делает то же в ответ) ²И никогда не смейте ⁶макать свою вонючую сигару... / (направляет палец вертикально вниз, Тень делает то же) ¹в мою чернильницу. // (Поворачивает кисть ладонью вверх, Тень делает то же) ³Понятно? (Быстро даёт Тени пощёчину и уходит. Тень долго борется с не повинующейся ей заломленной за спину рукой).

Тень (кряхтя): ²Проклятая привычка! // Мне всё время ¹хочется повторять его ²движения!

Здесь показана первая встреча человека со «злым двойником», о существовании которого он прежде не подозревал и нрав которого ему заранее неизвестен. Это определяет многие особенности общения Писателя и Тени. В отличие от Писателя, и монах, и Иван Карамазов, о которых пойдет речь далее, знакомы со своими двойниками и пытаются избавиться от них очень давно.

Тень держится крайне высокомерно; ее коммуникативная стратегия направлена на окончательное «отделение» от Писателя. Предать забвению некогда связывавшие их отношения, более того, вывернуть их наизнанку, из ведомого сделаться ведущим – такова ее задача.

При помощи ИК-4 (Вы не узнаете ⁴меня?; Но мы ж столько лет прожили вместе) ⁴Тень сразу же задает тон всему разговору: ИК-4 с базовым значением соотношения, использованная здесь для сопоставления позиций, вносит параметр дистанцированности, т. е. Тень буквально «отстраняется» таким образом от Писателя ('вы – это вы, а я – это я').

Тень легко оскорбляется, когда Писатель походя указывает ей на ее место, напоминая, что она не более чем его тень; в речи двойника сразу появляется ³модалная реализация ИК-3∧ со значением резкого слома нормы («Доложите?»). Действительно, ^{1h}Тень ^{1h}самолюбива: ИК-3 на слове я (Кстати, я / ³служу при её дворе камергером) реализует свое инвариантное значение как 'сориентируйся на вводимую мной информацию ('тебе полезно услышать, кем я являюсь')' и придает высказыванию оттенок похвальбы.

Тень использует ИК-1 для введения информации, которую она считает лежащей в пределах нормы. Вот она предлагает Писателю самому сделаться тенью:

Тень: Так вот: / (расширив глаза) вашу поездку легко устроить. // Разумеется, я тоже... еду в столицу России. // (С улыбкой) ↑ И мог бы взять вас с собой!

Писатель: Я вам бесконечно признателен. (Тень смеётся).(...)

Тень: В качестве... / моей °тени.

Значения коммуникативных единиц здесь реализуются следующим образом: так – ‘говорящий оценивает предшествующую информацию как соответствующую норме и вводит бенефактивные для слушающего следствия’; вот – ‘говорящий реализует вариант, соответствующий интересам слушающего и бенефактивный для него’; и – ‘соответствие предполагаемому, идея аналогии (еду я – можете поехать и вы)’; ИК-2 (Так вот; ↑ И мог бы взять вас с собой!) – ‘я сейчас осуществлю / могу осуществить один исключительный на фоне прочих вариант’. С помощью лабиализации (...моей °тени), характерной для обращения взрослого к ребенку, Тень как бы «умалывает» собеседника, пытается поставить себя выше Писателя, примеряет на себя роль опекающего. Лабиализация встречалась в речи Тени и раньше (°Ну почему... ← вы так недоверчиво смотрите на меня?). Но наиболее интересно здесь использование ИК-1 (В качестве... / моей °тени), сообщающая о том, что Тень рассматривает свое предложение и всё, что из него вытекает, как норму. Если проследить, где еще Тень использует ИК-1, то мы обнаружим примеры: «...я постепенно созрел... / и стал наконец... человеком» (совершенно невероятное, фантастическое событие подается как норма), «Кстати, я / служу при её дворе камергером» (невероятный факт подан как норма), «Это очень легко сделать» (о поездке, которая, как мы уже знаем, подразумевает преобразование Писателя в тень), «Пустяки» (о переехавшем Тень экипаже, т. е. о случае, который для человека был бы смертельным). Таким образом, Тень маркирует перевернутую норму как подлинную, она ориентируется на норму теневого, «зазеркального» мира.

Писатель же как раз использует в этой сцене ИК-1 в антонимической реализации, указывая на то, что вводимая информация¹ лежит далеко за пределами нормы: «В-в-в-вас... т-только что... п-переехал экипаж», – что подчеркивает полярность во взгляде персонажей на мир.

Во время разговора Тень демонстрирует дерзкое до абсурда внеязыковое поведение: ставит ногу на стул, затем – на стол, перекидывает ногу через стол (т. е. именно мечется по углам и поверхностям как тень, но для человека, которым она пытается прикинуться, оказывается вне этикетных рамок), постоянно сокращает дистанцию до некомфортной и, в принципе, резко вторгается в личную сферу собеседника (вычеркивает фразу из черновика Писателя, тушит сигару в его чернильнице).

Улыбка Писателя и улыбка Тени находятся в отношениях дополнительного распределения, они ни разу не возникают одновременно. Если мы примем во внимание семантику данной кинемы в русском языке, эта особенность использования улыбки отражает противостояние героев: ни один из них не считает бенефак-

тивным для себя то же, что другой, – они антиподы. Смех Тени в основном связан с проявлениями наивности у Писателя.

У Тени все небенефактивно, ее видение мира противоположно писательскому (Писатель готов видеть в незнакомце друга, доверчив и легко приходит в восторг), она всюду находит грязь, все видит и умеет представить в черном свете. Она прямо, с помощью лексических средств, эксплицирует свое отношение ко всему людскому роду, но еще до этого ее презрение к людям оказывается многократно выражено коммуникативными средствами. Едва освободившись от мистической связи, заставляющей ее повторять все движения сказочника, Тень приободряется и начинает вести себя развязно. О княжне она отзывается так:

Писатель: Она мне показалась (с «объяснительным» жестом) очень несчастной.²

Тень: Да,⁷ / у неё был какой-то... неудачный роман...^{6 ×} // и здесь княжна залечивала...^{> 1} сердечные раны.

Здесь использована ИК-7 на слове *да* в первой синтагме, что дает значение ‘говорящий подтверждает предположение адресата о том, что княжна несчастна (*да*), но расходится с ним в оценке этого факта (‘она несчастна, но, в отличие от вас, я не испытываю к ней сочувствия’) (ИК-7)’. ИК-6 во второй синтагме означает ‘указание на заведомо известную говорящему, да и всем, информацию (‘все мы знаем, как протекают и чем заканчиваются эти неудачные романы’)’, отчего возникает оттенок презрения и скуки. Смычка на центре ИК-6 в слове *роман* обладает той же семантикой, что ИК-7, но в данном случае ее инвариантный параметр разворачивается как ‘моя позиция расходится с позицией третьего лица (княжны) и, возможно, с позицией слушающего (если он тоже считает, что из-за неудачного романа стоит горевать)’. Значение сочетания единиц *какой-то* раскрывается как ‘говорящий не знает качественной характеристики этого романа, что соответствует его представлению о норме, никак не затрагивая его интересов’. Расширение гласного на слове *раны* также косвенно служит здесь выражению презрения (имитация манерной речи). Чуть позже для передачи презрения вводится и прямо предназначенное для этого средство – сужение гласных: «< Я узнал... / ↓ как, в сущности, низок свет».

Писатель постепенно меняет свое отношение к Тени с уважительного и дружеского на противоположное. Его речь в течение почти всей сцены отмечена уменьшением голосовой составляющей и переходом на шепот; в данном случае трудно сказать, что эти средства служат интимизации регистра общения или выражению испуга: просто с момента появления Тени у Писателя как будто отнят голос, который прорезается лишь в финале. Как только сказочник понимает, что перед ним его пропавшая тень, его охватывает восторг и в речи его появляются средства с параметром бенефактивности:

Писатель (на вдохе): Ах! // Так вы-ы-ы...⁶

Здесь *ах* сообщает о спонтанном визуальном и ментальном восприятии новой информации, которой говорящий не знал и которая существенна для его успешной деятельности; *так* – ‘следствием размышлений говорящего о личности незнакомца становится экспликация отклонения от нормы по сравнению с его представлениями о возможном, причем это отклонение сверхбенефактивно для говорящего’, ИК-6 – ‘говорящий указывает на произнесенную информацию, безусловно известную слушающему, но бывшую до последнего мгновения скрытой от самого говорящего’.

На восторг наслаивается удивление (изначально сформированное кинемой *разинуть рот* и затем поддержанное семантикой междометия *ах* и номинативными средствами); сразу вслед за этим совершается переход на *ты*: «Э²то в са²мом деле ты! // Дру¹жище, я² очень рад тебе!» – где двуцентровая ИК-2, помимо смысла ‘реализован именно этот вариант’, передает повышенный интерес говорящего к собеседнику и к происходящему. Так же взволнованно Писатель обещает не разглашать личность своего двойника:

Писатель (*прижимает обе руки к сердцу*): Я² обещаю! // (*Сжимает руки в кулаки*) Всегда буду об этом помнить!

О его большой заинтересованности в доверии собеседника здесь говорят в первую очередь жесты: *прижать обе руки к сердцу* – ‘ситуация глубоко затрагивает личную сферу говорящего’, *сжать руку в кулак* – ‘говорящий аккумулирует все свои резервы для исполнения обещанного (здесь: ‘изо всех сил постараюсь сдержать обещание’)’.

Показатели интереса Писателя к информации, которую может сообщить Тень, представляют собой коммуникативный минимум: это императив (*скажи*) – ‘желание говорящего явиться причиной изменения действий слушающего, воздействуя на его позицию’ и *пожалуйста* – ‘говорящий каузирует позитивное отношение слушающего к позиции говорящего, желающего изменить ситуацию’. Уменьшение голосовой составляющей в реплике снимает вопрос об интонировании.

Вначале Тень на словах ведёт себя мирно: «Да. // Явление / не совсем обыкновенное, / (с лёгкой улыбкой) это правда. // Но вы ведь сами не принадлежите к числу обыкновенных людей...». Здесь Тень использует ИК-7, чтобы маркировать совпадение позиции слушающего и ситуации, деликатное *не совсем* в значении ‘ситуация не достигает предела развития качества, названного собеседником’, *это* в значении должного, имеющего место, *правда* в значении ‘говорящий констатирует реализованность варианта развития ситуации в действительности с учетом позиции слушающего, но этот вариант, по представлениям говорящего, скорее благоприятен’, с помощью *ведь* указывает на наличие у собеседников общей базы знаний, мнений, представлений и льстит Писателю. Доброжелательности двойника хватает ненадолго, но Писатель готов даже какое-то время терпеть странности во внеязыковом поведении и возмутительную развязность незнакомца; собственная его реакция (поспешно подносит зажженную спичку к сигаре Тени) свидетельствует о большой его расположенности к собеседнику.

Наконец в речи Писателя появляются коммуникативные показатели настороженности, и прежде всего это мена возникшего было в его обращении к Тени *ты* на *вы* и возврат голосовой составляющей к норме. Когда он говорит: «Остано-² витесь! // Мне...² надоели ваши... сомнительные умозаключения», – ИК-2 в первом высказывании означает ‘реализуй указанный мной вариант’, во втором – ‘реализован именно такой вариант (который не может понравиться Тени)’, императив отражает желание говорящего стать причиной изменения поведения слушающего. Переломный момент, когда добрый и простосердечный сказочник наконец осознает злую сущность Тени, четко маркирован дважды повторенным *нет* (‘исключение введенного адресатом варианта’) в сочетании с ИК-2 (‘будет реализован только такой вариант развития событий’). Затем возникает это (²*Этo* ²*уже слишком*) как указание на недолжную качественную характеристику происходящего и (⁶*И никогда не смейте макать свою вонючую сигару... / в мою черниль-* ¹*ницу*) в значении соответствия аналогии: встав раз на путь противодействия Тени, Писатель готов множить свои претензии к ней и припомнить ей всё (обратим внимание, что и единица *свой* означает здесь расхождение позиций собеседников).

Хотя Тень в этом диалоге силится казаться властной и довольно интенсивно воздействует на адресата, мы в то же время понимаем, что она – двойник «недозревший», не готовый отделиться, сильно зависящий от человека и практически не имеющий над ним власти. Названные смыслы появляются благодаря дублированию Тенью используемых Писателем кинесических единиц. Писатель вводит тот или иной жест в соответствии со своими коммуникативными потребностями; если жест возникает в составе сложной коммуникативной конструкции¹, его семантика согласуется с семантикой вербальных средств. Тень зеркально повторяет навязанные ей кинемы, что вначале можно принять за сознательную издевку (передразнивание). Более того, жестам Тени поначалу можно при желании приписать полноценную семантическую нагрузку в диалоге. Так, отвечая на вопрос «Вы не узнаете меня?», Писатель качает головой, маркируя разрыв между представлением собеседника (по мнению Тени, он должен был немедленно узнать ее) и реальным положением дел. При этом жест *покачать головой* в исполнении Тени мы можем воспринимать как простой запрос на подтверждение поступающей информации (‘неужели действительно не узнаете?’), чему способствует наличие визуального контакта. Когда Писатель вводит «объяснительный» жест² в значении ‘я демонстрирую отсутствие у меня информационного ресурса (‘не представляю себе, где и когда я вас видел’), синхронный «объяснительный» жест Тени можно интерпретировать как ‘у меня также отсутствует информационный ресурс (т. е. ‘я вам ничего не подскажу’)’. Но чем дальше, тем очевиднее становится несоответствие между истинными коммуникативными потребностями Тени и навязываемой ей жестикоммуляцией. Когда Писатель *прижимает обе руки к сердцу*, обозна-

¹ Сложными коммуникативными мы называем конструкции, в которых объединены вербальные и кинесические средства.

² Под «объяснительным» жестом понимается поворот расслабленной кисти ладонью вверх как максимально редуцированный вариант кинемы *развести руками*.

чая тем самым глубокую затронутость своей личной сферы, Тень конвульсивно делает то же, хотя приписать какую бы то ни было правдоподобную семантику этому ее жесту в имеющемся контексте нельзя. В финале сцены жест *вытянуть указательный палец* у Писателя связан с введением им информации, перекрывающей в данный момент по значимости все остальное; у молчащей Тени тот же жест разумной интерпретации не поддается. Кинесическая конструкция *поворот кисти ладонью вверх* у Писателя (*И никогда не смейте макать свою вонючую сигару... / в мою чернильницу. // (поворот кисти ладонью вверх, повторяемый Тенью) Понятно?*) служит для проверки полноты усвоения адресатом прозвучавшей информации («объяснительный» жест) при открытости говорящего для возможного конфликта (*раскрытая ладонь*). Этот же жест, синхронно выполненный Тенью, удовлетворительно не интерпретируется. Наконец, пощечина, данная Писателем Тени, передает уместное и оправданное значение ‘призываю тебя вернуться в твои собственные личные границы после попытки взлома границ чужой личной сферы’, в то время как довлеющая над Тенью необходимость «вернуть» пощечину вызывает у нее лишь череду нелепых телодвижений.

Рассмотрим работу актерских ансамблей в других фильмах, где представлено поведение «темных двойников» и их жертв. В следующих двух кинофрагментах показано общение персонажей, аналогичных Писателю и Тени, однако уже прошедших через многолетние преследования человека двойником, с прочной и осложнившейся за долгие годы взаимозависимостью.

«Монах и бес» (2016)

Бес покидает тело монаха и оглядывает отведённый им настоятелем скит.

Бес: Конечно, / не «Савой». // Не «Славянский < базар». // Но жить можно. // Отсюда мы начнём свой стремительный взлёт. // Цари земные тебе поклонятся! // (С улыбкой) ↓ А мне платочек поднесут. // Иван, Семёнов сын! // Живой?

Монах: Как же ты мне надоед! // (Качает головой). Уйди. // Сгинь. // Расточись. // В-видеть тебя больше н-не могу.

Бес (с улыбкой вкладывает ему в рот кусочек еловой коры): Для зубов хорошо. // И от запоров помогает. // Всё идёт отлично. // Прежде чем взлететь, / следует упасть.

Монах: Знаю я твой <нрзб> взлёт / и знаю, что будет дальше. // Этот скит сгорит... / мне придётся искать новый м-монастырь.

Бес: Такова судьба всех подвижников. // Все клянут, / все гонят, / мучителей толпа. // Но мы не сдадимся. // Организуем тайное общество / и отправим насто[²]а теля... / к моей матери.

Монах: С... с... слушай, / ты же видишь, / что у тебя ничего не получается. // Ты б отста³ от меня. // Есть же настоящие... святые... / отцы. // Ты бы к... к... к ним и шёл.

Бес: Подле них место занято. // Не пустят меня. // (Указывает кивком вверх) Там такие зубры! // Не нам чета...

Монах: А я... п-при чём?

Бес: Ты перспективный. // Знаешь, в чём корень твоих зол? // Смирения в тебе нет. // Любовь есть, / а смирения / ни-ни. // Мне / противишься, / в грош меня не ставишь.

Монах: Значит... п-подчиниться сатане – / это и есть... смирение?

Бес (кричит): Сказал тебе – будешь настоятелем здешнего монастыря, значит, будешь! // Заведёшь новые порядки, // организуешь коммуны, / Город Солнца. // Суфражистки, / швейные мастерские, / эмансипация женщин от мужчин... // Хе! // Мужчин от женщин. // Эмансипация всех / от всего. // Вот это будет песня.

Монах (показывает ему кукиш): На-кошь, // выкуси!

Бес (вкладывает ему в руку камушки): Раскачивай свой язык, / тренируйся... А то знаешь... / (поднимает брови и с улыбкой слегка покачивает головой в параллельной плоскости) заикающийся / настоятель! // Да ещё и без смирения, / жалкое, / я тебе доложу, / зрелище.

Монах: Что за имя у тебя / странное – / Ле-ги-он. // Это что-то армейское?

Бес: Забыл разве... / как Он про нас говорил? // «Имя им – / легион».

Монах: Так ты и Христа знал?

Бес: Не я. // Бабка знала.

Монах: И что рассказывала?

Бес: Нравился он ей.

Монах (отмахивается двумя руками): Вот / врун! // Одно слово – / отец лжи / и всякого безобразия!

Бес: Мы единственные знали... что он не мессия, / а-а...

Монах: Говори «Бог»! // И губы не криви! // А как же Он вам нравился, / если Он вас всех... / подлецов... / загнал в стадо свиней... / и сбросил со скалы?

Бес: Ну и что? // Искупались / в жару, / да и только.

Монах: Ладно. // Ври дальше. // Что там у вас случилось... две тыщи лет назад?

(Бес зевает).

Бес: Иуда вообще хотел восстание на Рим. // И Иисуса на это подбивал.

Монах: Не пойму я тебя... Легион. // Когда врешь, / а к-когда н-нет. // Странный ты тип, / чу... чу...удной.

Бес: Будешь тут чудным, когда... с тобой столько лет. // В одном я оплошал. // Нужно было государю... / бомбу под ноги бросить... / и республику уже в этом году учредить.

Монах: З-замолчи, б-бес! // (С кивком) В помазанника / Божьего – / и б-бомбу?

Бес: Именно. // Да пожалел его. // Ради твоей карьеры. // Тебя продвинуть хочу!

Монах (махнув на беса рукой): Ой, / Иудово семя! // В-выродок! // К-к-каин... проклятый. (Монах крестится. Бес смеётся).

Монах: А с-сатана... п-прости [уо споди, / он как?..

Бес: Очень эффективный руководитель.

Монах: А ведь ты его не л-любишь, / Легион.

Бес: Я его... ненавижу. // У нас так принято.

Монах: Странное это место... п... п-пекло. // Все д-друг друга н-ненавидят, / а живут в-вместе. // П... почему?

Бес: Помню... лежу в кроватке, / только глаза разлепил... / а маменька моя, / ласковая / такая, / ← уже рога себе накрутила, / и так вкрадчиво: // «Легиоша, / надо бы сковородку подогреть, / а то она за ночь остыла». // Поднимаюсь... / подброшу уголька, чтоб грешники мучились... / и за уроки, / учу наизусть... тайну беззакония.

Монах: И какова она... тайна б-беззакония? // Открыть можешь?

Бес (смотрит на часы): У-у-у! // Спи давай. // Завтра будем думать... как мир погубить.

Бес: Вставай, Ваня, / вставай. // (Слегка улыбается) А то горяче е стынет. // Паштет фуа-гра будешь? // Из печени гусей, / раскормленных... грецкими

орехами. // М-м-м! // Очень советую. // Каре ягнёнка! // (Монах крестится. Бес смеётся). Копчёный угорь! // (Поднимает указательный палец) Пойманный в Тивериадском озере. // ↓ Десе^hрт: // крем-брюле... / пирожное... / бланманже! // Потом² помолишься, / потом. // Молитва ждёт, / горячее – нет. // Так у нас в пекле говорят. // Чарка вина не убавит ума. // (С улыбкой) Будешь, Вань?

Монах: Н-не п-пью я.

Бес: Не пьют только на небеси¹, / а на Руси – / (качает головой) кому⁶ / ни поднеси! // (Монах ест сухие пшеничные зёрна). (С кивком) Вкусно?

Монах: П-питательно. (Бес вздыхает).

Бес (слегка потрясая рукой): Будешь со мной завтракать?

Монах: Н-не буду.

(Бес сдёргивает скатерть, и всё, что было на столе, исчезает).

При общении с монахом бес постоянно дает почувствовать свою превосходящую компетентность: *давай* (Спи давай) маркирует знание говорящим логики бенефактивного развития ситуации при неучете позиции слушающего; повтор части высказывания (*Вставай, Ваня, / вставай*) отражает процесс воздействия говорящего на собеседника, с тем чтобы привести поведение слушающего в соответствие с нормой, что будет бенефактивно для самого же слушающего; модальная реализация ИК-2 с сильными колебаниями тона в предцентре / постцентре (*вставай*) реализует свой семантический параметр как ‘учти следствия из вводимой мною информации, они затрагивают твою личную сферу (и учитывать их – бенефактивно для тебя)’, *по-* в *потом* (*Потом помолишься, / потом*) сообщает, что говорящий хочет переключить неблагоприятный вариант развития ситуации на благоприятный для своего компаньона. *А то* указывает на возможную реализацию небенефактивной ситуации при неучете слушающим обстоятельств в настоящем (*а то* – любимое сочетание средств у беса, в этом эпизоде оно встречается трижды). Мы видим, что бес полностью оккупировал идею бенефактивности и ведет себя так, будто у него одного есть представление о том, что было бы благоприятно для монаха. Он якобы ориентирован на позицию собеседника, когда пытается искушать его: ИК-3 (*Будешь, Вань?*; *потрясать рукой* + *Будешь со мной завтракать?*) со значением ориентированности говорящего на позицию слушающего, кинема *потрясать рукой* в значении ‘учти следствия из вводимой мною информации (здесь: это бенефактивно для тебя)’.

Бес настаивает на собственном варианте развития событий с явным оттенком раздражения: «Сказал тебе – будешь настоятелем здешнего монастыря, значит, будешь!»

Здесь *прошедшее время глагола* указывает на знание говорящим ситуации и его организующую роль в происходящем, *форма будущего времени* акцентирует обязательность реализации плана говорящего, повтор вновь отражает процесс воздействия говорящего на слушающего при соответствии происходящего норме и с бенефактивными для обоих собеседников перспективами (с точки зрения говорящего), модальная реализация ИК-2 с высоким падением тона означает 'будет реализован именно этот вариант, и только он' при подключенности личной сферы говорящего ('задело за живое').

Фоновая «превосходящая компетентность» беса видна и в деланном осуждении, адресуемом им монаху:

Бес: А то знаешь... / (поднимает брови и с улыбкой слегка покачивает головой в параллельной плоскости) заик¹ ающий⁶ся / настоятель⁶!

А – введение слушающего в новую ситуацию, о которой он, вероятно, не думал; *то* указывает на возможность реализации небенефактивной для слушающего ситуации в будущем при неучете им обстоятельств в настоящем, *знаешь* отсылает к личному опыту говорящего (компетентность), ИК-3 призывает слушающего сориентироваться на норму, кинема *поднять брови* маркирует отклонение качественной характеристики адресата от нормы, покачивание головой в параллельной плоскости, т. е. кратное исполнение жеста *склонить голову набок*, означает 'говорящий призывает адресата оценить имеющуюся ситуацию (в то время как сам он уже давно определился с ее оценкой)', твёрдый приступ гласного (*заикающий¹ся*) служит выражению презрения, а ИК-6 указывает на произнесенную, но известную обоим собеседникам закадровую информацию (заикание – серьезный недостаток для настоятеля монастыря).

Напоминая монаху о его никчемности, бес широко использует для этого номинативные средства, но и коммуникативная дорожка при этом активно реализует те же цели.

Отдельный интерес представляют признаки некоторого слияния² позиций (подлинного или, скорее, мнимого) в речи беса. Кивком (*кивок + Вкусно?*) Легион передает своеобразную солидаризацию с адресатом при выражении сочувствия (ясно, что не¹вкусно). Примечательно использование бесом формулы совместного действия (*Завтра¹ будем думать... как мир погубить²*), причем, размещая интонационный центр на слове *завтра*, он походя приписывает собеседнику собственное желание ('согласен с тобой, что будем над этим думать, но только завтра'). Вообще, ерничая, бес часто объединяет себя с монахом, рассуждая в 1-м лице множественного числа: «Но мы не сдадимся¹. // Организуем тайное общество⁴ / и отправим насто[²]:а]теля... / к моей матери²».

Яркой чертой является «мечтательность» беса (эта особенность объединяет его с чертом Ивана Карамазова), которая «организуется» на коммуникативном плане при помощи ИК-6 и имеет две ипостаси: насмешливое ложное погружение в мечты о будущем и похожее на подлинное – при воспоминании о прошлом. Вот

пример откровенно саркастического изложения «мечты» в монологе Легиона о будущем: «Заведёшь новые порядки, // организуешь коммуны, / Город Солнца. // Суффражистки, / швейные мастерские, / эмансипация женщин от мужчин... // Хе! // Мужчин от женщин. // Эмансипация всех / от всего. // Вот это будет песня».

Семантический параметр ИК-6 развертывается здесь как указание на скрытую, закадровую информацию, которую слушающему предлагается достроить, подключая воображение («как великолепно будет, когда все названное воплотится в жизнь»); это поддержано семантикой *вот* («будет реализован вариант, полностью соответствующий нашим интересам и очень благоприятный для нас») и *это* – «должная качественная характеристика (монастыря) будет иметь место (после этой реорганизации)».

Мечтательность, похожая на подлинную, сквозит в воспоминаниях беса о детстве в пекле: «Помню... лежу в кроватке, / только глаза разлепил... / а маменька моя, / ласковая / такая, / ← уже рога себе накрутила, / и так вкрадчиво: // “Легиоша, / надо бы сковородку подогреть, / а то она за ночь остыла”. // Поднимаюсь... / подброшу уголька, чтоб грешники мучились...».

В основном здесь использована ИК-6 с удлинением гласного, что в данном контексте формирует значение указания на неназываемую закадровую информацию, известную говорящему («для меня за этими словами стоит больше, чем я произношу, вся картина того золотого времени встает перед глазами») (ИК-6), причем сам говорящий находится под сильным впечатлением от воспоминания (удлинение гласного центра).

При учете номинативного наполнения отрывка становится понятно, что бес таким способом подчеркивает свою человечность, создает основу для психологического сближения с компаньоном.

Монах вступает в диалог с сообщением на ИК-1 (*Как же ты мне надоел!*), чем показывает, что вводимая им информация лежит в пределах нормы (то, что бес смертельно надоел своему спутнику, уже норма для них обоих); и далее он использует самое простое воздействие при помощи императива с ИК-2 и с удлинением гласного (*Уйди. // Сгинь. // Расточись*), так как у него нет сил на более сложное и изощренное высказывание в адрес мучителя (использование императива связано с желанием говорящего стать причиной определенных действий слушающего, удлинение гласного отчасти дублирует этот смысл – «говорящий хотел бы запечатлеть в уме слушающего свою волю»). Императив с ИК-2 возникает в речи монаха и позднее при особенно резком отклонении от нормы, которое позволяет себе бес (*кукиш + На-кось, // выкуси!*; *З-замолчи, ббес!*).

Однако и сам бес воздействует на монаха, используя ИК-1² и ИК-2 с удлинением гласного совершенно в тех же значениях в совете, в толковывании, увещевании, упреке (*Для зубов в хорошо; Всё идёт отлично; Тебя продвинуть хочу!*); они уже уподобились друг другу за годы пребывания один на один.

Способы воздействия монаха на беса характеризуются широкой амплитудой – от номинативных оскорблений до увещевания; самая мягкая попытка повлиять на нечистую силу интересна с точки зрения использования коммуникативных единиц *слушай, же*, бы и ИК-3 в уговаривании и обосновании:

Монах: С... с... слушай, / ты же видишь, / что у тебя ничего не получается. // Ты б отстал от меня. // Есть же настоящие... святые... / отцы. // Ты бы к... к... к ним и шёл.

В данном примере *слушай* реализует свой инвариантный параметр изменения осознания ситуации как ‘имеет место якобы новое осмысление говорящим ситуации’ (но мы понимаем, что эта тема явно поднимается не впервые и скорее всего это возврат к предшествующей ситуации) и передает эмоциональное воздействие говорящего на слушающего при попытке изменить его позицию и ход развития ситуации. Единица *же* (*ты же видишь...; Есть же настоящие... святые... / отцы*) означает ‘должное не имеет места’, то есть ‘ты должен был сделать выводы (из того, что видишь / из факта существования настоящих святых отцов), но не сделал’. Появление здесь формы сослагательного наклонения связано с ориентацией говорящего на позицию слушающего (смысл ‘допускаю, что ты можешь не хотеть’, акцентируется отсутствие обязанности). Наконец, ИК3 (*Ты бы к... к... к ним и шёл*) призывает слушающего сориентироваться на рекомендуемый говорящим выгодный альтернативный вариант.

Отрицательное отношение монаха к бесу изменяется в широком диапазоне – от ненависти до скуки; для выражения скуки используется ИК-6 с удлинением (*Этот скит сгорит...*) в значении указания на давно и хорошо известное (ИК-6) и даже уже не производящее впечатления на говорящего (удлинение гласного). Он машет на беса рукой (а также *отмахивается* от него *двумя руками*): смысл кинемы *махнуть рукой* раскрывается как ‘я отвлекаюсь от тебя как от незначительного обстоятельства, выбирая надеяние (не хочу иметь с тобою дела)’. *Вот* (*Вот / врун!*) маркирует реализованность варианта, не отвечающего интересам говорящего и небенефактивного для него, *ой* (*Ой, / Иудово семя!*) выступает в значении готовности (здесь – готовности к проявлениям лживости собеседника), ИК-2 с удлинением – в значении ‘реализуемый тобой вариант не производит на меня впечатления, хотя ты думаешь, что производит’.

Монах твёрдо отвергает все бесовские искушения, всегда используя при этом ИК-2 (*Н-не п-пью я; Н-не буду*) в значении ‘будет’ реализован именно названный мной вариант на фоне ряда прочих отвергнутых вариантов’.

Однако в ходе разговора мы можем заметить момент «переключения»: монах начинает обращаться к бесу по имени (это напоминает переключение между *ты* и *вы* у Писателя в разговоре с Тенью). Наличие коммуникативных показателей заинтересованности в речи монаха, проявляемый им интерес к антагонисту роднит его с другими аналогичными героями – Писателем и Иваном Карамазовым.

Монах: Так ты и Христа³ знал?

Бес: Не я.² // Бабка знала.²

Монах: И что рассказывала?^{2³}

Так означает здесь несоответствие предполагаемой норме («невероятно, чтобы современник говорящего мог лично знать Христа»), имеющее благоприятные для говорящего следствия («если это так, можно расспросить о Христе»); первое *и* указывает на соответствие аналогии («бес и раньше хвалился своей сверхкомпетентностью и многовековым опытом»); второе *и* обозначает соответствие предполагаемому («коль скоро бабка знала Христа, она обязана была что-нибудь рассказать о нем внуку»), *что* выступает в функции простого замещения неизвестной ситуации, оттенок ИК-3 на интонационном центре привносит смысл «ориентируйся на мою позицию (пойми, что мне очень интересно)».

Монах: Ладно.² // Ври дальше.² // Что там у вас случилось... две тыщи лет назад?

Ладно – «я отвлекаюсь от своих интересов (хотел прижать беса логикой, но тот вывернулся) во имя более важного дела (узнать о Христе)»; *там* – «говорящий стремится сократить дистанцию между собой и предметом речи (поскорее узнать что-нибудь), что было бы в интересах говорящего и способствовало бы его причастности к тем давним событиям».

Очень доброжелательно звучит адресованная монахом бесу реплика «Не пой-^{1²} му я тебя... Легион», так как срабатывает коммуникативный параметр совершенного вида – «говорящий маркирует свою неспособность понять собеседника» (ср. значительно более безразличное *не понимаю я тебя*).

Монах: А с-сатана... п-прости² [γ²о споди, / он как?..^{2³}

Начальное *а* – «говорящий хочет ввести слушающего в новую ситуацию» (т. е. сам инициирует разговор о сатане); *господи* – «имело место изменение ситуации, приведшее к отклонению ее от нормы развития событий (говорящий брякнул про сатану), и это неподконтрольное говорящему обстоятельство оказывает небенефактивное влияние на его личную сферу»; *как* – «отсутствие у говорящего представления о реализованном варианте развития ситуации», ИК-2³ – «говорящий призывает слушающего реализовать нужный ему вариант (ИК-2), выказывая при этом свою ориентированность на позицию адресата (ИК-3)» (последнее говорит о большой заинтересованности монаха в ответе беса).

Примечательна реплика монаха «А ведь ты его не л-любишь, / Легион»: *а* – «ввожу тебя в новую ситуацию», *ведь* – «говорящий апеллирует к общей для него и адресата базе знаний, мнений, представлений» (монах на время забыл или делает

вид, что забыл о ведущейся между ним и бесом войне норм), модальная реализация ИК-2 с сильными колебаниями тона в постцентре – ‘я учел следствия из введенной информации, и они затрагивают твою личную сферу’, оттенок ИК-3 в обращении – ‘сориентируйся на высказанную мной идею’. Вложенные сюда говорящим коммуникативные смыслы позволяют рассматривать его высказывание и как подначивание, и как вполне искреннюю констатацию факта в дружеском регистре общения. В обоих случаях это выдает слишком большое внимание к личности неотвязного компаньона.

Монах: И какова она... тайна б-беззакония? // Открыть можешь?

Начальное *и* говорит о соответствии предполагаемому (‘ты упомянул тайну беззакония, и, как можно было предположить, мне теперь хочется узнать о ней’); инфинитив (*открыть*) показывает, что говорящий ориентирован на норму поведения в ситуации (может быть, в бесовском социуме не принято разглашать тайну беззакония); уменьшение голосовой составляющей служит интимизации регистра общения.

Как и следовало ожидать, коммуникативная дорожка отражает достаточно сложную взаимозависимость в паре *человек – бес*. Находясь в многолетнем конфликте, они временами вынуждены снижать остроту этого конфликта вплоть до эпизодов дружелюбного по видимости общения.

Сериял «Братья Карамазовы», серия 7

Иван: Вот я сейчас обмочу полотенце холодной водою, / приложу к голове – / и ты испаришься.

Чёрт (качнув головой, с улыбкой): Ой, как мне нравится, что мы с тобой стали на «ты»!

Иван: <Ты чего?> дурак, / что же, / я тебе «вы» стану говорить, что ли? // Да нет. // Ты / моя болезнь. // Ты моя тень. // Приживальщик.

Чёрт: Я приживальщик? // Се шарман! // Кто же я на земле, / как не приживальщик? // Кстати, / а ты меня помаленьку в самом деле начинаешь за нечто принимать, а не только за фантазию.

Иван: Ни на одну мину ту не принимаю тебя / за реальную правду. // Ты / (поднимает и опускает брови) моя галлюцинация! (Смеётся).

Чёрт: ↑ ← «Галлюцинация»! // Да ты на Алё шу давеча вскинул: / «Ты от него / узнал? // «Как ты узнал, что он / ко мне ходит?» // Это ведь ты про меня спрашивал! // Стало быть, на одно ↑ ма-аленькое / мгновеньце / (тычет указательным пальцем) ведь верил же, / верил, / что я действительно есмь.

Иван (смеётся): Да это была слабость!

Чёрт (наставляет на Ивана вытянутый указательный палец): Смейшься! // Хо[r:]оший знак! // (Смеётся). Сегодня ты со мной гораздо любезнее. // (Смелкими кивками) Это оттого, что ты завтра идёшь в суд защищать брата... / и принести себя в жертву. // (Качнув головой) Это благородно, / э то... («обобщающий» жест) прекрасно.

Иван: Молчи!!! (Чёрт начинает улыбаться). Дур-рак. // Сейчас... пинков тебе надаю.

Чёрт (с улыбкой): Отчасти буду рад. // Коли пинки, / значит, веришь в мой реали[з']м. // Ты вчера к доктору ходил. // Что доктор-то сказал?

Иван: ↓ Дур-рак.

Чёрт: [Ъ]х-х. // Опять «дурак»! // (Устанавливает визуальный контакт, поднимает брови) Я как-никак (склоняет голову вбок) падший ангел. // И лю... лю... люблю.

Иван: Ты любишь?

Чёрт: Искренно люблю. // И мне нравится, / когда я к вам, как сейчас, переселяюсь. // У нас там... ↓ У нас там всё какие-то... неопределённые уравнивания... // А у вас тут... (улыбается) // о-о! // (С широкой улыбкой) Ой, / формула, / геометрия! // Всё очерчено! // (На вдохе) Ах! // Ой, / как я люблю ваш земной реализм. // Я здесь все ваши привычки принимаю. // Я, можешь себе представить: / (с улыбкой) ← в баню полюбил ходить, / с купцами и попами париться. // И ты знаешь, моя мечта: // (прижимает руку к сердцу) воплотиться, но чтоб уж окончательно, / без-возвратно, / в какую-нибудь этакую толстую... / семипудовую купчиху, / (с хлопком складывает ладоши перед грудью и потрясает руками, с улыбкой) и всему поверить, / чему она верит! // (Складывает пальцы щепотью и потрясает рукой) Чтоб войти в церковь и свечку поставить! // От чистого сердца, / ей-богу, так! // Вот тоже лечиться у вас полюбил. // Оспу (улыбается) себе привил. // О! // (С широкой улыбкой, поднимая одну бровь) Ревматизм замучил.

Иван: Ох-х! // (С улыбкой) Ревматизм у чёрта. (Смеётся).

Чёрт: Я сатана // sum et nihil humanum... / a me alienum puto.

Иван: Как-как? // Я сатана, / и ничто... человеческое мне не чуждо. // (Чёрт кивает, вскинув и направив в сторону Ивана указательный палец). Раньше мне эти слова в голову не приходили. // (Чёрт начинает улыбаться. Иван наставляет на чёрта указательный палец). А! // (Смеётся. Потрясая указательным пальцем) Это не мои мысли!

Чёрт (идентичным жестом наставив на Ивана указательный палец): Твой!

Иван: ↓ °Не-ет.

Чёрт (наставив на Ивана указательный палец, с улыбкой): Твой!

Иван: Не-ет.

Чёрт: Твой!

Иван: Нет! // Не мой!

Чёрт: Твои, твои, твои!

Иван (кричит): Нет!

Чёрт: Твой! // (Встряхивает указательным пальцем) Твой! // Та-ак, / о чём бишь я? // Нда-а, / да-а, / да, / да. // Ревматизм. // (Улыбается) Это я простудился не у вас. // А у нас, там...

Иван: Где там?

Чёрт: В простран-стве! // В эфире-то! // Ведь это знаешь какой мороз? // Можешь себе представить: / (поднимает указательный палец и слегка потрясает им) сто пятьдесят градусов ниже нуля! // (Улыбается, хлопает Ивана по колену). ← Известная забава деревенских девок. // (Потрясая поднятым указательным пальцем) На тридцатиградусном морозе предлагают новичку... / (тряхнув раскрытой ладонью) лизнуть топор! // Язык мгновенно примерзает, / и он в в кровь / сдирает с него кожу. // (Потрясая указательным пальцем) Так ведь это только на тридцати градусах. // (С обратным кивком) А на ста-то пятидесяти? // (С лёгкой улыбкой) Палец, я думаю, приложишь к топору, / и его как не бывало. // Ха-ха! // Если бы только там мог случиться топор.

Иван: А там может случиться топор?

Чёрт: Топор?

Иван: Ну да, / что там станется с топором?

Чёрт (с улыбкой): [h]а! // Что станет²ся в простран⁶стве / с топором¹? // Примет²ся,
я думаю, летать вокруг Земли. // Сам не зная¹ зачем, в виде спутника.

Иван: Ври поумней¹, / а то ведь не поверю², что ты есть.

Чёрт: Нет⁶, / нет⁶, / нет⁶...

Иван: Не пове⁶-рю....

Чёрт: Я не вру², / я не вру²! // Всё правда²! // К сожалению, правда⁶ / почти всегда
неостроумна¹.

Иван: Не философствуй ты, осёл².

Чёрт (махнув рукой): А, / да какая тут философия! // Вот... // когда...
ревматизм¹. // Опять ты сердисься²! // Ты вечно сердисься²! // Тебе бы всё только
ума²! // А я опять-таки повторю тебе: // что я отдал бы всю эту надзвёздную жи знь⁶ /
за то только, чтобы воплотиться в душу семипудовой купчихи. // (Потрясая
рукой) И Богу свечку ставить! (Иван смотрит ему в лицо. Чёрт улыбается, потом
начинает смеяться).

Иван: Бог есть или нет³?

Чёрт: Голубчик мой! // Ей-богу... / (поднимает брови, с улыбкой) не знаю¹. //
Я мыслю... / (с «объяснительным» жестом) следовательно, я существую. // Это я
знаю наверное. // А всё остальное... // что вокруг, все эти миры, / Бог, / даже сам
сатана – / (смеётся) всё это не доказано. // И существует ли оно само по себе... /
(улыбается) или только моя эманация, / последовательное развитие моего я... //
Всё², / всё², / прекращаю⁶, / прекращаю², / прекращаю.

Иван: Почему же душа / моя / могла породить такого лакея, как ты, / а?

(Чёрт улыбается, налаживает и снова разрывает визуальный контакт).

Чёрт: Друг мой, / я знаю одного милейшего русского барчонка, / большого /
любителя литературы, / автора поэмы / «Великий Инквизитор».

Иван: Ой[с], молчи... / молчи... / молчи! // Я тебя сейчас убью¹.

Чёрт (издав смешок): Сам считает меня за сон, / и сам же хочет убить. // (Смешок)
Ой, как я люблю мечту пылких, / трепещущих жаждой жизни мыслителей... / о
человеке, которому всё позволено!

Отметим, что для этой пары персонажей также оказывается принципиальным переход с *вы* на *ты* (имевший место, по утверждению черта, и коррелирующий

с меной *ты / вы* у Писателя и с обращением к бесу по имени у монаха). Черт считает это приметой некоторого сближения Ивана с двойником, готовности его примириться с реальностью «галлюцинации».

Так же как и другие «злые двойники», черт Ивана Карамазова чрезвычайно склонен к ерничанью, например:

Чёрт: Я ³приживальщик? // Се ³шарман! // Кто же я на земле, / как не ¹²приживальщик?

ИК-3 означает здесь ‘я никак не могу сориентироваться на введённую собеседником информацию (не верю, что такие жестокие слова действительно прозвучали)’; затем вводится высказывание *Се шарман!*, которое можно трактовать и как возмущение, и как одобрение («коммуникативный оборотень», на глазах меняющий целеустановку), а затем – элемент иронической «торжественной декламации», сформированной ИК-6 в значении ‘привлечение внимания <широкой публики> к якобы неизвестной до этого момента закадровой информации, введение которой предполагается далее’. При этом *же* указывает на должное, имеющее место, а ИК-1² вносит смысл ‘реализован именно этот вариант (ИК-2), который, собственно, лежит в пределах нормы (ИК-1)’.

Фамильярность черта проявляется как в обращениях (*друг мой, голубчик мой*), так и в манере рассуждать о собеседнике в третьем лице:

Чёрт: Друг ⁶мой, / я знаю одного милейшего русского барчонка, / большого / ⁶любителя литературы, / автора ⁶поэмы / «Великий Инквизитор».

(Обратим внимание на вновь использованный здесь приём «торжественной декламации на публику»).

Чёрт (*издав смехок*): Сам считает меня за сон, / и сам же хочет ¹убить.

(и маркирует несоответствие предполагаемому, *же* – идентичность, *сам* – максимально активную в данной ситуации позицию визави, о котором он говорит в третьем лице).

Не случайно чёрт охотно использует *ведь* (*Ведь это знаешь какой мороз? // Можешь себе представить; Так ведь это только на тридцати градусах*) с семантикой апеллирования к общей для говорящего и слушающего базе знаний (либо представлений). На коммуникативном уровне он упорно транслирует идею своей «спаянности» с Иваном, их взаимозависимости и некоего глубинного единодушия (при лишь поверхностных противоречиях). Так, он адресует собеседнику упрёки (применение целеустановки упрёка – в противоположность возмущению – предполагает, что собеседники, по большому счету, едины в своем представлении о норме):

Чёрт: Опять ты ²сердишься! // Ты ²вечно сердишься! // Тебе бы всё только ²ума!

Опять – ‘неизменность небенефактивной для говорящего ситуации’, *всё* – ‘указание на неблагоприятность каузируемого слушающим (неисчерпанного) варианта развития ситуации, который совпадает с прежними вариантами-стадиями (Иван и прежде требовал проявлений ума) и расходится с интересами говоряще-

го', *только* – 'слушающий реализует небенефактивную для говорящего и себя самого ситуацию (зациклившись на уме) на фоне возможной реализации более бенефактивной (при которой он бы шире смотрел на вещи)', *тебе* [Дательный коммуникативный] – 'позиция говорящего в данном случае расходится с позицией слушающего (в том, что касается ума)'.²

Интересна и реализация семантики *-то* в вопросе: «Что доктор-то сказал?». Инвариантный параметр этой единицы развертывается как 'нужно реализовать ситуацию, которая будет соответствовать моему представлению о норме, причем происходящее затрагивает мою личную сферу, мои интересы ('ты вот не рассказал ничего о вердикте доктора, а для меня это важно, так как я включаю тебя и твоё здоровье в свою личную сферу')'. Перед нами проявление сочувствия с подделкой под максимальную «человечность».

Характерной приметой речи черта оказывается использование начального *ой*, которое служит у него выражению восторга либо восторга с оттенком иронии.

Чёрт (качнув головой, с улыбкой): ⁶Ой, как мне нравится, что мы с тобой стали на «ты»!

Чёрт (со смешком): ⁶Ой, как я люблю мечту пылких, / ⁶трепещущих жаждой жизни мыслителей... / ⁶о человеке, которому всё позволено!¹²

Чёрт (на вдохе): ⁶Ах! // ⁶Ой, / как я люблю ваш земной реализм.⁶

Покачать головой – 'отмечаю разрыв между своим предшествующим представлением о возможном и реализовавшейся ситуации', *улыбка* – 'расцениваю ситуацию как бенефактивную для себя', *ой* (во всех трех случаях) – 'был не готов, не мог предположить такое удачное развитие событий в данный момент', *как* (во всех трех случаях) – 'введение одного, максимально позитивного варианта отношения говорящего к развитию ситуации на фоне возможных', *ах* – 'спонтанная реакция на вызванную говорящим из памяти и заново осмысляющуюся им информацию, которая существенна для успешной деятельности говорящего и позволяет добиться желаемых результатов'.

Чёрт (с широкой улыбкой): ²Ой, / ⁶формула, / ⁶геометрия! // ⁶Всё очерчено!

Улыбка – то же, что и выше, *ой* – 'деланная неготовность говорящего принять к сведению информацию <о том, как все устроено на земле>, связанная с его неготовностью предположить такое бенефактивное развитие событий' (предельно близко к описанной выше реализации), ИК-6 – 'указание на закадровую информацию, которую я не ввожу, но подразумеваю ('это настолько хорошо, что и не описать')', удлинение гласного – 'фиксирую огромное (положительное) впечатление, которое производит на меня эта ситуация'.

В речи Ивана также встречается начальное *ой* (в требовании, предшествующем угрозе), но семантический параметр его развертывается совершенно иначе:

Иван: ¹Ой[ç], ¹молчи... / ¹молчи, / ¹молчи! // Я тебя сейчас убью.

Здесь *ой* формирует значение 'не могу, так как не хочу, не готов терпеть такое отклонение поведения слушающего от нормы'.

Оба собеседника используют и междометие *ох*, и также не идентично.

Иван: О^ах-х! // (С улыбкой) Ревматизм у чёрта. (Смеётся).

Ох – ‘говорящий эмоционально реагирует на ситуацию невыполнения предполагаемого (черт насмешил его, чего он никак не мог предполагать), при вовлеченности личной сферы говорящего и при невозможности для него воздействовать на ситуацию (хотел бы не реагировать, но не может сдержаться)’.

Чёрт: [ъ]х-х. // Опять «дурак»!

Здесь *ох* использовано для выражения неодобрения и передает эмоциональную реакцию говорящего на отклонение ситуации от нормы предполагаемого, также с параметрами неподконтрольности ситуации говорящему и затронутости его личной сферы (его обижает постоянное именование его дураком). Другие коммуникативные смыслы – ‘реализован тот вариант из ряда возможных (ИК-2), который иллюстрирует неизменную небенефактивность ситуации для говорящего (*опять*), при расхождении его позиции с позицией слушающего ИК-7’.

Одна из любимых тем у черта – провозглашение своей человечности, «телечности», жажды простоты. Идею своей близости ко всему человеческому черт многократно и пространно высказывает на номинативном уровне, но имеет смысл рассмотреть и работу соответствующих коммуникативных средств. К ним относится упоминавшееся выше *ой*, которое вносит значение чисто человеческой неготовности к тому или иному развитию событий (которой странно ожидать от сатаны). Коммуникативное противопоставление *там* и *тут* отражает откровенное стремление черта «прописаться» на Земле:

Чёрт: ↓ У нас там всё какие-то... неопределённые уравнения... // А у вас тут... (улыбается) // ^{о2}-о!

Там – ‘говорящий хотел бы дистанцироваться от предмета речи (потусторонне-го пространства, «эфира»), уменьшить свою к нему причастность; его интересы лежат вне этого пространства’; *тут* указывает на пребывание говорящего в хорошо известных ему обстоятельствах, связанных с личной сферой говорящего, в том числе с кругом его неотчуждаемой принадлежности (здесь можно вспомнить и привитую оспу, и якобы затронувший его ревматизм, и мечту воплотиться в человека). Кроме того, говоря о местах, откуда он прибыл, черт с помощью наализации (неопределённые уравнения) указывает на известное ему и собеседнику отклонение от нормы (‘мы оба понимаем, что неопределённые уравнения – это нечто за пределами нормы’), *какой-то* передает смысл ‘говорящий не владеет качественной характеристикой предмета речи (*какой*) при отсутствии интереса к реализованной ситуации (*-то*)’. Затем *а* сигнализирует о входе в новую ситуацию (более бенефактивную), улыбка поддерживает идею бенефактивности ситуации для говорящего, междометие *о* вносит смысл ‘я предполагал нечто, но не мог предположить того, что реализовалось (при положительной оценке ситуации), т. е. реализованный вариант сверхблагоприятен’, удлинение гласного центра на междометии *о* – ‘говорящий фиксирует сильное воздействие на него ситуации (впечатлен ситуацией)’. Таким образом, ореол коммуникативных смыслов вокруг

там связан с отклонением от нормы и отсутствием интересов, а вокруг тут – с идеей сверхбенефактивности ситуации для говорящего.

Черт не просто крайне доволен своим пребыванием на земле, но и мечтает (по крайней мере, на словах) стать когда-нибудь человеком. Превращение (настоящее, окончательное) в человека было главной мечтой андерсеновской Тени, и оно же происходит с бесом в финале фильма «Монах и бес». Этот мотив, неизменно сопровождающий появление «темного двойника», представлен в «Братьях Карамазовых» в опосредованном виде: Некто (так назван в сценарии черт Ивана Карамазова) не выказывает желания занять место протагониста в мире, а тема воплощения в человека возникает в их диалоге в контексте философского спора, когда сатана высмеивает агностицизм собеседника. Что же можно извлечь из коммуникативного аспекта рассуждения черта о его «мечте»?

– И ты знаешь³, моя мечта: // (*прижимает руку к сердцу*)⁶ воплотиться⁶, но чтоб уж¹² окончательно, / без-возвратно¹, / в какую-нибудь этакую толстую... / семипудовую⁶ купчиху, / (*с хлопком складывает ладоши перед грудью и потрясает руками, с улыбкой*)¹ и всему поверить, / чему она верит!² // (*Складывает пальцы щепотью и потрясает рукой*)⁶ Чтоб войти в церковь и свечку поставить!⁶ // От чистого сердца,⁶ / ей-богу, так!²

ИК-3 на слове *знаешь* – призыв сориентироваться на позицию говорящего; *ты знаешь* – соотнесение позиции говорящего и социума (черт не исключает, что такая мечта должна показаться странной); первое *чтобы* (*чтоб уж окончательно, / без-возвратно*)¹² – ‘пожелание должно начать действовать сразу после воплощения (срок); бенефактивность реализации такого варианта для говорящего; несоответствие этого наблюдаемой норме (пока что все воплощения были временными)’, *уж* – ‘отсылка к норме поведения сверхъестественных сил (до сих пор они не давали воплощаться безвозвратно)’, второе *чтобы* (*Чтоб войти в церковь и свечку поставить!*)⁶ – ‘сразу же после воплощения (срок) говорящий начнет реализовать бенефактивные для себя варианты развития ситуации; ориентация на норму будущего поведения говорящего’; инфинитив (*воплотиться, поверить, войти, поставить*) – ориентация на норму ситуации (‘ситуация будет к этому располагать’) при несоответствии норме поведения говорящего (‘обычно говорящий не способен на эти действия, это будет чем-то необыкновенным для него’).

К этому комплексу смыслов добавляется та же «мечтательная» ИК-6, которую мы уже видели у беса (но только в речи беса она относилась к прошлому, а здесь направлена в будущее) – ‘указание на обширную закадровую информацию – не называемую, однако известную говорящему, – как знак того, что говорящий под-ключает воображение и призывает слушающего сделать то же’.

Кинема *потрясать рукой* (в структурах ...и всему поверить, / чему она верит!⁶ и Чтоб войти в церковь и свечку поставить!) – ‘призыв к слушающему учесть следствия из вводимой информации при затронутости личной сферы говорящего и при большой бенефактивности названного варианта для говорящего (и, возможно, для слушающего)’.

Ей-богу – ‘говорящий дистанцируется от небенефактивного варианта развития событий (‘ты мог бы заподозрить меня в обмане, я заранее дистанцируюсь от этого варианта’), *так* – ‘ситуация может не соответствовать норме с точки зрения собеседника, но она соответствует норме с точки зрения говорящего и более или менее бенефактивна; вследствие этого не нужно осуждать говорящего’.

Таким образом сатана насмешливо рисует некий путь, который мог бы спасти самого Ивана от терзающих его мыслей и сомнений.

– Вот тоже¹ лечиться у вас полюбил. // *Оспу* (улыбается) себе привил. // *О!* //²
(С широкой улыбкой, поднимая одну бровь)¹² Ревматизм замучил.

Вот – ‘реализован вариант, соответствующий интересам говорящего, бенефактивный для него (вспомнил еще один удачный пример, подтверждающий его слабость ко всему человеческому)’; *же* в *тоже* – ‘идентичность предыдущему утверждению (рассказ о мечте и разговор о страсти к лечению служат одной цели и иллюстрируют одну мысль)’; *о* – ‘говорящий предполагал, что найдется хороший пример его совершенного уподобления людям, и это предположение сменяется знанием (действительно, нужный пример пришел ему на память)’; *поднять бровь* – ‘вводимая информация маркируется как отклоняющаяся от нормы, свойственной говорящему (в норме он, бесплотная сущность, никак не может страдать от ревматизма, однако же страдает)’; *широкая улыбка* – ‘говорящий оценивает тот факт, что он может страдать от ревматизма, как нечто очень благоприятное для себя’.

– А я опять-таки повторю тебе: // что я отдал бы всю эту надзвёздную жизнь / за то только, чтобы воплотиться в душу семипудовой купчихи. // (*Потряся рукой*)²³
И Богу свечку ставить!

А – ввод в уже не новую ситуацию, которую предлагается тем не менее рассматривать как новую, *опять* – ‘неизменность ситуации’, *таки* – ‘говорящий нарушает норму поведения, которую ему приписывает слушающий’, *только* – ‘говорящий выступает за реализованность одной ситуации, которая соответствует его интересам, на фоне нереализованности многих других также гипотетически бенефактивных для него ситуаций’, *и* – ‘соответствие предполагаемому (воплощение в описанную купчиху предполагает в дальнейшем посещение церкви и совершение обрядов)’; *потрясать рукой* – эмоциональный призыв к учету след-

¹ Так (От чистого сердца, / ей-богу, так!) и тоже (Вот тоже лечиться у вас полюбил) представлены в данном случае в устаревших реализациях, однако инвариантные семантические параметры этих средств, выявленные М.Г. Безяевой на современном материале, к ним применимы. См. также [Чалова 2014; 2017].

ствий из введенного варианта, которые будут распространяться на личную сферу говорящего и будут предельно бенефактивны для него’.

Иван немногословен, крайне негативно настроен к посетителю и, в отличие от монаха, с самого начала беседы (и далее неоднократно) применяет целеустановку угрозы:

Иван: Вот я сейчас обмочу полотенце холодной водою, / приложу к голове – / и ты испаришься.

Вот – ‘говорящий намерен реализовать вариант, который не будет соответствовать целям и интересам слушающего и будет небенефактивен для него’, *форма будущего времени глагола* – ‘акцентуация обязательности совершения действия’, *и* – ‘соответствие предполагаемому (если совершить описанные действия, собеседник исчезнет по аналогии с исчезновением в такой ситуации галлюцинаций)’.

Иван: Ври поумней, / а то ведь не поверю, что ты есть.

По- (поумней) – ‘призываю тебя переключить свое поведение с небенефактивного на более бенефактивное’, *а то* – ‘я реализую новую ситуацию (*a*), которая будет для тебя небенефактивна и непосредственно затронет твою личную сферу, при неучете тобою обстоятельств в настоящем (*то*)’, *ведь* – ‘я отсылаю тебя к общей для нас базе знаний (нам обоим известно моё отношение к глупости)’.

Сатана ведет себя в ходе инициируемой Иваном перебранки очень мирно:

Чёрт: Я не вру, / я не вру! // Всё правда! // К сожалению, правда / почти всегда неостроумна.

Повтор высказывания отражает процесс воздействия говорящего на собеседника, при котором говорящий утверждает соответствие своего поведения норме и отсутствие собственного небенефактивного влияния на слушающего; *правда* – ‘констатация реализованности варианта развития ситуации в действительности с учётом позиции слушающего (топор действительно примется вращаться вокруг Земли, хотя это и кажется слушающему неостроумной шуткой); вариант этот бенефактивен для собеседника уже тем, что он истинный (в соответствии с представлениями говорящего о том, что должно быть реализовано, лучше знать истинный научный факт, чем остроумную выдумку)’.

Иван: Не философствуй ты, осёл.

Чёрт (махнув рукой): А, / да какая тут философия! // Вот... // когда... ревматизм.

A – ‘я не хочу входить в эту новую ситуацию’, *да* – ‘неадекватность предложения собеседника имеющемуся положению дел’, *вот* – ‘реализован вариант, не соответствующий целям и интересам говорящего, неблагоприятный для него (у него ревматизм, и это не позволяет ему разводить философию)’.

(Тот же ревматизм на коммуникативном уровне расценивался им как нечто весьма бенефактивное, когда речь шла о его уподоблении людям).

Вообще, как мы видим, черт прочно оккупировал *семантический параметр бенефактивности – небенефактивности, благоприятного – неблагоприятного*: большинство используемых им коммуникативных средств содержит в своей семантике этот параметр в качестве ведущего либо фонового. То же можно ска-

зять и о бесе; но если бес со своей превосходящей компетентностью и контролем над ситуацией постоянно обнаруживал знание того, что якобы бенефактивно для слушающего, то Некто в «Братьях Карамазовых», напротив, охотно рассуждает о том, что бенефактивно лично для него.

Иван воздействует на черта, подобно монаху, при помощи императива (*Ври поумней; Не философствуй ты; ...молчи... / молчи / молчи!*), но эстетический эффект от использования этого средства различен: если в речи монаха появление императива с ИК-2 в обращении к бесу было неким признаком упадка физических и душевных сил, истощения в борьбе (ни на что больше нет сил, кроме как на самую простую, машинальную реакцию), то Иван способен «расцветивать» императивное высказывание за счет сопутствующих коммуникативных средств, варьируя оттенки смысла. Так, ИК-3 в высказывании «Не философствуй ты, осёл» означает ‘сориентируйся на имеющуюся ситуацию (твоя философия неуместна)’, ты в постпозиции говорит о том, что слушающий является препятствием для осуществления целей говорящего, напряженный согласный (с в слове осёл) формирует дополнительный оттенок презрения.

Но и у Ивана Карамазова мы наблюдаем краткое, как вспышка, проявление заинтересованности в словах двойника:

Иван: А там может случиться топор?

Чёрт: Топор?

Иван: Ну да, / что там станется с топором?

А – ‘ввожу тебя в новую ситуацию’, ИК-3 (*может*) – ‘сориентируйся на мою позицию, удовлетвори моё любопытство’; уменьшение голосовой составляющей – интимизация регистра общения, ну да – ‘реагируя на твое ожидание (ну), подтверждаю адекватность понимания моего вопроса (да)’, там – ‘говорящий маркирует дистанцированность (пространственную и психологическую) от предмета обсуждения (законов космоса), но при этом хотел бы сократить эту дистанцию, повысить свою причастность к обсуждаемому’.

Перед нами несомненные коммуникативные показатели заинтересованности. Ту же заинтересованность (значительно более яркую и устойчивую) мы наблюдали у Писателя, всплески заинтересованности в словах собеседника, не уничтоженной многолетним общением с бесом, встречались также у монаха.

Таким образом, анализ помогает нам выявить общее и индивидуальное в коммуникативном поведении персонажей, относимых нами к одному типу.

Все «темные двойники» очень словоохотливы, в то время как материальные персонажи высказываются значительно более скупно.

Для коммуникативного поведения Тени характерна развязность, проявляющаяся в нарушении всех личных границ, и формируется она почти исключительно внеязыковым поведением (вычеркивает фразу из чужого текста, перекидывает ногу через стол, становится на стол, хватает за руку и вертит вокруг себя проходившую мимо барышню, пристально смотрит на собеседника, приблизив свой нос вплотную к его носу, тушит сигарету в чернильнице и т. д.; как и положено Тени, она игнорирует личные границы – она просто о них не осведомлена), и так-

тика выражения презрения к собеседнику, к третьему лицу, к социуму, основанного на полученном Тенью опыте (здесь есть вербальные средства, но интересно, что все они относятся к малым средствам звучания – ИК-7 [смычка голосовых связок], расширение и сужение гласных, лабиализация).

Стратегия беса в фильме «Монах и бес» – стремление с позиций превосходящей компетентности переключить ситуацию с небенефактивной для собеседника на бенефактивную, согласно представлениям говорящего (*давай, по-*, повтор части высказывания, ИК-2^{^^} и др.).

Некто (черт Ивана Карамазова), ерничая, применяет стратегию констатации бенефактивности всего происходящего для него самого, с погружением в мечты о его еще более благоприятных возможностях и перспективах (*ах, о, ой*, ИК-6, *удлинение гласного* и др.). Реакции негативно настроенного к нему собеседника часто перетолковываются в пользу говорящего: целый ряд средств в речи черта формирует приметы типичной дружеской беседы (*ведь*, повтор высказывания, *правда, ей-богу, так* и др.).

Всё это нам следует отнести к индивидуальной специфике. Тень в фильме про Андерсена действительно наделена свойствами теней (например, она способна уменьшаться и расти, и, становясь на стол и поднимая руки над головой, она словно бы вырастает и нависает над Писателем; регуляция громкости голоса как будто отображает, насколько тень сгустилась, – с определенного момента Тень, говорившая очень тихо, переходит на крик). В связи с этим совершенно естественно, что такая черта, как развязность (общая для всех зловещих двойников), у Тени сформирована за счет элементов внязюкового поведения. Вселившийся в монаха бес настойчиво диктует тому, что делать, соблазняя открывающейся перспективой власти, богатства и роскоши, – этим и определяется его стратегия. В беседе с Иваном Карамазовым черт как будто оказывается персонификацией его собственных неотвязных мыслей. Он доволен своим положением и расхваливает его; при этом он действительно выглядит как воплощение болезни, завладевшей телом и с комфортом там разместившейся.

Самый «незрелый» (не готовый отделиться и по-настоящему противопоставить себя «хозяину») двойник – андерсеновская Тень. Черт Ивана Карамазова демонстрирует наиболее зрелое, наиболее независимое поведение.

Что же объединяет разные пары *субъект – двойник* с точки зрения коммуникативных стратегий? Как отображается в их речи несомненно актуальная для всех трех ансамблей героев взаимозависимость? Оказывается, что в употреблении ими коммуникативных средств отсутствует «зеркальность», появления которой можно было бы ожидать. В рассмотренных фильмах у персонажей нет тенденции к использованию одних и тех же коммуникативных единиц в разных (часто антонимических) реализациях, что бывает свойственно речи соперничающих или исповедующих полярные взгляды героев в кино и выявляется при описании коммуникативной композиции (см. [Безяева 2010; Коростелева 2013]). Даже в том случае, когда Тень зеркально повторяет жесты Писателя (т. е. «отзеркаливание» диктуется замыслом режиссера и сценариста), мы все равно не наблюдаем искомого эффекта: те жесты, которые в репликах Писателя наделены конкретным, понятным зрителю и уместным смыслом, у Тени в основном бессмысленны и по ходу сцены становятся всё более карикатурными.

Общность в коммуникативном поведении «темных двойников» проявляется в их *назойливости* (именно они инициируют беседу и настаивают на ее продолже-

нии при желании собеседника разорвать контакт), *развязности* (применении тех или иных тактик перешагивания или ломки личных границ, вторжения в личную сферу слушающего) и *издевке* (все они склонны к глумлению над собеседником, третьими лицами и социумом, однако сами тактики насмешки у них носят индивидуальный характер и формируются разными средствами).

Зрелый, обладающий многолетним опытом «темный двойник» предпринимает в разговоре попытки утвердить свое сходство в эмоциональном плане, в восприятии с людьми, свою близость к людям, ко всему человеческому. Безусловно, можно предполагать, что в отдельных случаях двойник лжет из хитрости, чтобы растопить лед между собой и собеседником, в других – и в самом деле испытывает тяготение к человеческому образу жизни и к человеческой эмоциональности под влиянием долгого и тесного общения с человеком. Заметим только, что если теневые персонажи лгут, то делают это совершенно убедительно: в их речи отсутствуют какие бы то ни было коммуникативные показатели неискренности.

Протагонистов также объединяет некоторая общая установка: с момента прихода к пониманию того, что представляет собой двойник, они открыто проявляют свое резко отрицательное к нему отношение (при этом каждый подходит к делу с разным набором целеустановок; это могут быть возмущение, раздражение, угроза, оскорбление, раздраженное требование, размыкание контакта и др.). Однако все они (в несколько разной степени) неизменно рано или поздно проявляют заинтересованность в тех фактах, которые им может сообщить только «темный двойник». Подчеркнем, что это всегда информация, которую они не могут получить иным путем, она относится к самостоятельной жизни двойника или к миру, откуда он приходит. Коммуникативные показатели интереса, используемые протагонистами, также различны (индивидуальны).

Примечательно, что при очевидном сходстве в коммуникативном поведении героев одного типа анализ почти не обнаруживает совпадений в выборе ими конкретных коммуникативных средств. Даже при взгляде «невооруженным глазом» любой рядовой зритель непременно заметит, что все двойники похожи между собой или что все «хозяева» двойников ведут себя в каком-то смысле одинаково, однако «одинаковость» эта начинает проявляться лишь на уровне крупных коммуникативных тактик или даже стратегий. Не только конкретная единица (такая, как междометие, частица или интонационное средство) или конструкция, но даже выбор целеустановки не является для них чем-то общим.

Дальнейшие исследования такого рода материала могут расширить наши представления как о коммуникативных стратегиях, свойственных разным типам коммуникативной личности, так и об эстетической функции коммуникативных средств (вербальных и кинесических) в русском языке.

ЛИТЕРАТУРА

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

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

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

Безяева М.Г. Коммуникативное поле нормы в звучащем тексте // Русский язык за рубежом. 2017. № 3. С. 24–30.

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

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

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

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. Архетип злого волшебника: коммуникативное поведение (на материале кинодиалога) // Язык, литература, культура: Актуальные проблемы изучения и преподавания: Сб. научных и научно-методических статей. Вып. 11. М., 2015а. С. 126–142.

Коростелева А.А. Индивидуальная норма в оппозиции к норме социума: тип безумца в кино (стратегия игнорирования внешней нормы) // Язык, литература, культура: Актуальные проблемы изучения и преподавания: Сб. научных и научно-методических статей. Вып. 10. М., 2014а. С. 146–166.

Коростелева А.А. Нетипичные коммуникативные стратегии отрицательных персонажей (на материале детского кино) // Русский язык и литература: история и современность. Вып. II: Сб. научных статей по материалам докладов и сообщений конференции, посвященной 75-летию юбилею профессора Л.Ф. Копосова. М., 2015б. С. 179–190.

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 роли коммуникативных средств в формировании двух образов одного персонажа // Слово. Грамматика. Речь. Вып. VI. М., 2004. С. 59–74.

Коростелева А.А. Об отборе коммуникативных средств при формировании жанровой принадлежности переводного фильма // Слово. Грамматика. Речь. Вып. VIII. М., 2006. С. 73–93.

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. Т. II. Вып. 2. Tallinn: Publishing House Pushkin Institute. 2016. С. 87–118.

Коростелева А.А. Тип гармоничной личности в звучащем переводе японского кино (функциональная нагрузка коммуникативных средств) // Вестник Московского университета. Серия 22, Теория перевода. 2014б. № 1. С. 107–126.

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.

REFERENCES

Bezyaeva M.G. (2010) Communicative Semantics of Sounding Literary Text. The Fourth International Congress “Russian Language: Its Historical Destiny and 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. 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. Communicative Field of the Norm in Spoken Text. *Russian Language Abroad*. 2017. No 3, pp. 101–118.

Bezyaeva M.G. (2006) On the Nature of Sounding Means of Communicative Level IR-7. In: Materials to the Dictionary of Communicative Means. Theory and Practice of Studying Sounding Speech. Vilnius, pp. 11–48.

Bezyaeva M.G. (2008) On Nominative and Communicative in a Meaning of a Word (Russian ‘tut’). In: Language, Culture, Person. Moscow, pp. 11–38.

Bezyaeva M.G. (2013) On the Specifics of the Communicative Interpretation of the Text (on a material of correlation of the written and sounding versions). *Moscow State University Bulletin. Series 9, Philology*. 2013. No 2, pp. 19–36.

Bezyaeva M.G. Repetitions of Words in Russian as a Communicative Means (Materials for the Communicative Means Dictionary). *Stephanos*. 2016. 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 Organization of Communicative Level of Language (Theoretical and Methodological Foundations of the Investigation). In: Word. Grammar. Speech. Vol. VII. Moscow, pp. 105–129.

Bryzgunova E.A. (1980, 1982) Intonation. Russian Grammar. Vol. 1–2. Moscow. 1492 p.

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

Korosteleva A.A. (2015a) Evil Wizard’s Archetype: Communicative Behavior. In: Language, Literature, Culture. Actual Problems of Learning and Teaching: Collection of Scientific and Methodological Articles. Vol. 11. Moscow, pp. 126–142.

Korosteleva A.A. (2014a) Individual Norm vs. the Norm of Society: The Madman Type in Movies (the strategy of ignoring the outside norm). In: Language, Literature, Culture. Actual Problems of Learning and Teaching: Collection of Scientific and Methodological articles. Vol. 10. Moscow, pp. 146–166.

Korosteleva A.A. (2015b) Negative Characters’ Atypical Communicative Strategies (based on children’s film material). In: Russian Language and Literature: History and Modernity. Vol. II. Collection of Articles on the Reports and Messages of the Conference, dedicated to 75-year anniversary of Professor L.F. Kopusov. Moscow, pp. 179–190.

Korosteleva A.A. (2013) The Russian Communicative Means Potential Creating 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. (2004) On Communicative Language Means' Role in Creating Two Images of the Same Character. In: Word. Grammar. Speech. Vol. VI. Moscow, pp. 59–74.

Korosteleva A.A. (2006) On Communicative Means' Selection while Forming a Dubbed Movie Genre. In: Word. Grammar. Speech. Vol. VIII. Moscow, pp. 73–93.

Korosteleva A. A. (2016) Communicative Mask Changing as an Actor's Strategy 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.

Korosteleva A.A. Harmonious Personality Type in the Spoken Translation of Japanese Cinema (communicative means function). *Moscow State University Bulletin. Series 22, Translation theory*. 2014b. No 1, pp. 107–126.

Chalova O.V. The Communicative Means of Forming the Tabakov – Bogatyryov Actors Ensemble in "Oblomov" (1979). *Mir Russkogo Slova*. 2016. No 3, pp. 72–79.

Сведения об авторе:

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

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