

ВРОНСКАЯ О. М.

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченка

ВЕРБАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОМ ПОРТУГАЛЬСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

В настоящей статье представлен анализ вербальных средств создания образов в современном португальском кинематографе.

Ключевые слова: португальский кинематограф, колониальная война, вербальные средства, антитеза, интонация.

В девяностые годы XX столетия на экраны Португалии вышло несколько фильмов, посвящённых такой важной теме как социальная адаптация и поиски своего места в обществе участниками колониальных войн, которые Португалия вела в последние годы режима Салазара в африканских колониях Анголе, Мозамбике, Гвинее-Биссау. Этим сложным проблемам посвящён и один из фильмов известного португальского кинорежиссёра, обладателя многих национальных и международных премий и наград, Антониу Педру Вашконселуша “Бессмертные” (Os Imortais), вышедший на большие экраны в 2003 году.

В кинематографе при создании образов важную роль играют не только вербальные средства, присущие актёрскому мастерству (мимика, жесты, молчания), но и словесные характеристики персонажей. То, что они говорят, как, с какой интонацией, имеет не меньшее значение, чем “картинка”, видимая зрителем.

В фильме “Бессмертные”, который является довольно свободной адаптацией романа Карлуша Вале Ферража “Волки не носят ошейник”, события развиваются в течение нескольких дней, насыщенных разнообразными событиями: каждый год трое бывших командос Витор Праташ, Франсишку Лобу, Сержиу “Ману” во главе со своим младшим лейтенантом Роберту Алуа собираются вместе в компании четырёх женщин, чтобы вспомнить прошлое, почтить память героев, павших на войне, в том числе и своего пятого товарища Абела Каваку. Но летом 1985 года, сытые по горло безысходностью современной им португальской жизни, они решают ограбить банк и сорвать большой куш. Однако всё

изначально пошло не так гладко, как хотелось. Танцовщица кабаре, с которой собирался ехать Алуа, в последний момент отказалась. В порыве гнева он разругался со своей женой и побил её. Встреча друзей была уже на грани срыва, как вдруг Роберту неожиданно знакомится с загадочной и очаровательной Мадлен, женой нечистого на руку французского предпринимателя мсье Дюрана. И вот эта изысканная представительница высшего класса отправляется в опасное путешествие в Алгарви. Однако друзья собрались на курорте не только ради океанских пляжей, их главная цель – ограбление банка, идеальное преступление, которое официально так и не будет раскрыто. Тем не менее во время налёта не всё прошло гладко, и в результате бывшие командос поссорились. В этом не последнюю роль сыграла и Мадлен, которая что-то заподозрила, так как Роберту поранил стеклом лицо во время бегства из банка. На следующий день она уезжает в Лиссабон. Тем временем танцовщица подала заявление в полицию, в котором обвиняет Роберту в агрессии, а его жена попросила помощи у инспектора Маларранья, отца её близкой подруги. Инспектор обещает помочь, действуя неофициально, ведь на следующий день он уходит в отставку. Маларранья начинает расследование вместе со своей подругой и коллегой Филоменой, и им удаётся не только раскрыть ограбление банка, но и вычислить всех участников операции. Инспектор встречается с Мадлен, узнаёт о тёмных сделках по незаконной торговле оружием, которые проворачивает мсье Дюран, предупреждает француженку о возможной опасности и просит связаться с ним при необходимости. Тем временем Франшиску Лобу выходит на мсье Дюрана, который поручает бывшему командос убить Мадлен. Инспектор Маларранья накануне своей отставки направляется в дом фаду, принадлежащий Витору Праташу, и устраивается на работу гитаристом. Пока он находится там, Мадлен безуспешно разыскивает инспектора. Этот факт подтверждает сомнения Лобу о том, что она знает всё об ограблении банка, и он организывает жестокое убийство Мадлен при участии всех четырёх командос. Роберту Алуа на следующий день идёт к мсье Дюрану, представившись инспектором Фигерейду, и говорит ему о том, что

полиции всё известно, получает взятку как гарантию молчания, и уходит. Свою исповедь он записывает на видеокассету, отправляет её вместе с чеком от Дюрана инспектору Маларранье и кончает жизнь самоубийством.

Как мы уже отмечали выше, все главные действующие лица фильма связаны с колониальными войнами, которые Португалия вела с 1961 по 1975 годы на африканском континенте. Четверо друзей – непосредственные участники войны в Мозамбике, а у инспектора Маларраньи сын погиб на войне в Гвинее-Биссау.

Согласно португальскому сегменту Википедии, Колониальная война (как её официально называли в Португалии до Революции гвоздик) или Война за независимость (как её называли африканцы) – важное историческое событие, участниками которой с одной стороны были Вооружённые силы Португалии и войска освободительных движений в трёх заморских провинциях Португалии – Анголе, Гвинее-Биссау и Мозамбике. С португальской стороны идейным обоснованием ведения войны был политический принцип защиты национальной территории, в то время как освободительные движения настаивали на неотъемлемом праве наций на самоопределение и независимость. Португальское правительство всячески избегало называть войну войной, называя освободительные движения террористическими группировками, действующими при поддержке извне, а колонии – заморскими провинциями и неотъемлемой частью Португалии.

Специально для ведения колониальной войны были созданы подразделения коммандос (в составе десантников и снайперов), расформированные вскоре после её окончания. Главной стратегией португальских вооружённых сил в данном конфликте было так называемое психологическое воздействие, основой для которой послужили военные доктрины США и Франции. Целью данной стратегии было получение поддержки местного населения, деморализация противника, переманивание его на свою сторону, а также поддержание высокого морального духа своих войск. Без подобной стратегии удерживать войска в Африке в боеспособном состоянии было бы невозможно. В свою

очередь главными средствами психологического действия были пропаганда, контрпропаганда и информационные войны. Одновременно делалось всё возможное, чтобы завоевать как можно больше сторонников со стороны местного населения посредством образовательных программ, предоставления медицинской и экономической помощи, улучшения условий жизни.

Жертвами африканских войн стали тысячи военнослужащих, непосредственных участников конфликтов. Одни из них годами оставались в госпиталях, единственном убежище, где они могли скрыть свои искалеченные тела и души от общества, которое хотело отгородиться от них [www.pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_Colonial_Portuguesa]. Другие ветераны, выжившие и избежавшие физических ранений, получили неизлечимые душевные и моральные травмы и по прошествии многих лет так и не смогли найти своё место в мирной жизни, как герои фильма “Бессмертные”.

Как мы уже упоминали, одним из главных действующих лиц фильма является бывший старший лейтенант Роберту Алуа. Его вербальное поведение является прекрасным отражением его внутреннего мира, стремлений и идеалов. Разнообразные речевые модели, фигуры и даже грамматические формы в совокупности создают яркий и противоречивый образ Роберту. Проанализируем, какие именно вербальные средства использует автор сценария для создания образа ветерана колониальной войны, никак не могущего найти своего места в гражданском обществе.

Вербальное поведение персонажа неодинаково в разных жизненных ситуациях. В “Бессмертных” Роберту Алуа можно увидеть в следующих контекстах: при общении с товарищами, с женщинами, с полицейским инспектором, с мсье Дюраном. Рассмотрим, какие вербальные средства помогают создать образ данного персонажа, подчёркивая и выставляя на поверхность его глубинные личностные характеристики.

Чаще всего мы видим Роберту Алуа при общении со своими товарищами непосредственно при личном контакте или по телефону. Эти разговоры изобилуют всевозможными выразительными средствами как на фонетическом, так и на

лексическом, а также на морфосинтаксическом уровнях. Именно в таких неформальных разговорах встречается фонетическая редукция, которая тут является отнюдь не показателем процесса грамматикализации, а служит для передачи живой, непринуждённой разговорной речи, указывая на неформальный характер общения и на порывистый характер Роберту: *Encontramos amanhã ao fim do dia, directamente no hotel em Albufeira, tá?* [р. 3]. *E se fosses p'a puta que te pariu, pá?* [р. 10].

Лексические средства, используемые сценаристом для создания образа чрезвычайно разнообразны. В речи персонажа широко используются разговорные лексические единицы низкого стиля: *Daqueles coisas que nunca te calham a ti nem a esses labregos que aí estão!* [р. 3]. Называя своих товарищей деревенщиной, Роберту не только дружески насмехается над ними, но и даёт понять, что он – человек совсем другого склада, находящийся выше на социальной лестнице.

Кроме того, при общении с товарищами Алуа часто употребляет нецензурные слова и междометия: *Porra, distraí-me com as horas...* [р. 10]. *Caralho! Já te disse que não era o Abel, foda-se! Por causa desta merda é que vocês ficaram parados lá dentro feitos parvos a olhar para o gajo, enquanto davam tempo àquele cabrão para ir buscar a arma, pá!* [р. 38]. Иногда подобное вербальное поведение оправдывается сложными обстоятельствами, в которых оказались герои, но в целом – это ещё одно свидетельство взрывного характера Роберту, раздражённости, высокого нервного напряжения, в котором он находится. Очень интересным в последнем примере является сочетание нецензурной лексики и изысканных грамматических конструкций, присущих речи образованных людей: *ficar + participio passado, infinitivo gerundial a + infinitivo*. Всё это в сочетании с особым ритмом реплик, который создаётся благодаря паузам, использованием междометий и эмфатических конструкций, создаёт выпуклый образ человека образованного, сильного и одновременно невыдержанного, взрывного.

Эмфатические конструкции, характерные для разговорной речи, часто встречаются в речи Роберту Алуа, причём используется

как эмпфаза подлежащего так и эмпфаза сказуемого: *Só eu é que sei porque fui eu que o matei em Chang'ra... E agora vamos é acabar com esta loucura, pá.* [p. 41].

Часто встречаются повелительные предложения, причём преимущественно с анафорой глагола в повелительном наклонении, что с одной стороны указывает на крайнюю необходимость выполнения того или иного приказа или просьбы, а с другой – на высокий уровень эмоционального напряжения персонажа или на особенности его характера, тем более что чрезвычайно часто данные повелительные предложения сопровождаются разнообразными междометиями: *Pira-te, pá! Pira-te, caralho!* [p. 41].

Часто в речи Роберту Алуа встречаются именные предложения (с эллипсом сказуемого), присущие разговорной речи, особенно ответным репликам в диалоге: *O que é que achas? – Talvez a segunda hipótese* [p. 3]. Также довольно часто встречаются повествовательные и вопросительные именные предложения с эллипсом сказуемого, которые благодаря своему “рваному” ритму прекрасно передают такие эмоции как раздражение, нетерпение и возмущение: *Eh pá, 28, porra? Então, 31 e 33 à frente e 28 neste? Eh pá, bom serviço, meu. Bom serviço!* [p. 10].

Нагромождение именных предложений, повторы, чередование вопросительных, повествовательных и восклицательных интонаций насыщают речь разнообразными эмоциями, от удивления до негодования, и передают высокий накал чувств, переполняющих Роберту Алуа.

При общении с женщинами характер персонажа также прекрасно проявляется в его речевом поведении. Мы можем заметить проявления всех возможных эмоций: от корректной сдержанности до крайней брутальности. Рассмотрим следующие примеры.

При знакомстве с Мадлен, желая произвести впечатление и понравиться красивой женщине, Роберту корректен, немногословен и сдержан, использует формы вежливого обращения (третье лицо единственного числа), предложения строит грамматически безупречно, использует нейтральную

лексику, без вульгаризмов: *Não sei se pensou que a mesa estava livre ou se quis fazer-me companhia* [p. 3].

Следует отметить, что речь бывшего командира командос ни в коей мере не вульгарна, свидетельствует о его умении держать себя в руках, не взирая на обстоятельства. Так, отвечая на вопрос захмелевшей Мадлен, куда он её везёт, Алуа сдержанно, без тени раздражения отвечает: *Para a cama. As meninas da sua idade a esta hora, já deviam estar na cama, não acha?* [p. 4].

Позже, в минуту ревности, проявляются несдержанность и брутальность Роберто Алуа. Эти эмоции проявляются на фонетическом уровне (выделенное заглавными буквами слово звучит особенно громко и с ярко выраженной восклицательной интонацией), на морфосинтаксическом (уменьшительные суффиксы с презрительным оттенком, ономотопея, чередование восклицательных (повелительных) и вопросительных предложений, эмфатические конструкции), а также на лексическом уровне (большое количество вульгаризмов, бранных слов): *Pá, larga-me! Sua cabra! CABRA! Vinhas no engate naquela noite, foi ou não foi? E agora estás mortinha para ir a cama com o Horácio. Confessa! Confessa que estavas doida para que ele te comesse. Vieste muitas vezes? Disseste que eras a puta dele? Conta lá como é que foi?.. Shhh... Desaparece!* [p. 27].

При общении с инспектором Маларраньей перед нами Роберту Алуа предстаёт ещё в одной ипостаси: отменно воспитанный, выдержанный и корректный мужчина, что и нашло отражение в его речи. Предложения его реплик и мини-монологов построены синтаксически правильно и наполнены нейтральными лексическими единицами: *Quando saí daqui do hotel, passei pela minha garagem, e foi aí que me entregaram o dossier sobre Durand que a Madeleine me tinha mandado, com uma carta onde ela me explicava que o horácio tinha ido visitar o marido na véspera* [p. 37].

Интересным представляется сочетание безупречной синтаксической организации речи, спокойной интонации и лексических единиц сниженного стиля (*bófia, chuí's*), а также разговорных фразеологизмов (*meter o nariz*): *Não gosto que andem a meter o nariz na mina vida e muito menos que a bófia* [p. 33]. *Além de*

que não gosto de chuí, e muito menos de chuí que têm a mania que estão informados [p. 34].

Рассмотрим последний монолог Роберто Алуа, в котором прекрасно раскрывается его сложный и противоречивый характер:

Estou exausto. Exausto, mas, ao mesmo tempo, aliviado. Sei que isto não vai dar um sentido à minha vida e ao que está para trás, porque daqui para frente... é um buraco negro. Mas gostava que esta confissão servisse para qualquer coisa. Suspeito que o Figueiredo não vai fazer nada que comprometa o Durand. Se quer que lhe diga a verdade eu acho que a esta hora o Durand já lhe deve ter telefonado e eles vão acabar por se entender. Peça-lhe e é tudo o que lhe peço se isso acontecer, que pegue na cópia do cheque e nos documentos que lhe dei e entregue-os ao seu chefe. Diga-lhe que o Figueiredo nunca lhes deu o destino que devia. Calculo que isso até lhe deve dar uma secreta satisfação. Não sei se alguma vez você percebeu o seu filho, talvez por isso, talvez nunca seja capaz de nos perceber. Fomos treinados muito novos para não ter compaixão. Fomos treinados para a guerra, treinados para não ter medo da morte, para gostar da morte. Gostávamos de nós e da nossa bravura. Desprezávamos os fracos e pior que isso, desprezávamos a fraqueza. Combatíamos as nossas próprias fraquezas. E a compaixão, como o amor, o que é senão uma fraqueza? A Madeleine deixou-me um bilhete onde perguntava porque é que eu não gostava dela, e acrescentava, no fim: “O amor não é uma doença”. Para mim, sempre, sempre foi uma doença, uma coisa que se deve repudiar. Eu percebi, naquela noite em que ela morreu, que tudo o que ela pedia era um pouco de compaixão. E eu, que neste momento, em que já não tenho nada a perder nem ganhar, se fosse alguma vez capaz de o admitir, dizia-lhe que, se calhar, era disso que eu precisava: de um pouco de compaixão. Mas... mas agora é tarde demais. Adeus inspector [p. 42 – 43].

Известно, что “драматический монолог... это речевое произведение одного действующего лица, завершённое в смысловом отношении, композиционно упорядоченное, все элементы которого подчиняются главной мысли, и характеризующееся автономностью содержания, которое разворачивается в определенном времени и пространстве

[Крылова, cit. apud. Великая]. В нашем случае последний монолог Роберту Алуа – это его предсмертная исповедь. Поэтому здесь нашлось место и просьбе к Маларранье о разоблачении коррумпированного инспектора Фигерейду, и искренний рассказ о себе, и ожидание неотвратимого будущего.

При описании физического и морального состояния Роберту Алуа автор сценария использует разнообразные вербальные средства, в том числе и антитезу, поскольку она прекрасно отображает то пограничное состояние, в котором находится бывший командос. Антитеза “*exausto ≠ aliviado*” свидетельствует о том, что физически он измождён, измотан, а морально – испытывает облегчение от того, что его жизнь, тяжёлая, беспокойная, неустроенная, подходит к концу. В другом месте в качестве элементов антитезы “*vida ≠ buraco negro*” использованы жизнь и смерть, эвфемистически и метафорически названная чёрной дырой.

В той части исповеди, где Роберту рассказывает о своём военном прошлом, используются простые короткие предложения с повторами, концентрирующими внимание зрителей и слушателей на главной идее: молодых ребят учили избавиться от ненужных сентиментов. Парцелляция, помимо привлечения внимания к определённым ключевым моментам исповеди, служит также для создания особого интонационного и ритмического оформления речи. Кроме того, вновь используемая антитеза (*ter medo da morte ≠ gostar da morte; gostar da bravura ≠ desprezar a fraqueza*) даёт прекрасное представление не только о характере и личности Роберту Алуа, но и всего поколения ветеранов колониальных войн. И в конце своего монолога Роберту делает одно из главных признаний и как-бы обращается с просьбой к всему обществу: для таких людей как он любовь всегда была болезнью, проявлением слабости, а сочувствие как понятие для них не существовало. И только в момент истины, накануне смерти, когда уже невозможно что-либо потерять или обрести (*já não tenho nada a perder nem ganhar*), Роберту понял: единственное, что нужно ему и таким как он – это немного сочувствия. Возможно, это помогло бы ему и дальше жить в этом мире.

На основании проведённого анализа вербальных средств, используемых в фильме режиссёра Антониу Педру Вашконселуша “Бессмертные” для создания образов персонажей можем констатировать, что наиболее характерными из них являются: а) на фонетическом уровне: широкое использование пауз, выраженных в тексте запятыми, проставленными в нарушение правил пунктуации; предложений с восклицательной и вопросительной интонацией, а также эмфатического ударения; б) на морфосинтаксическом уровне: использование слов с разнообразными оценочными суффиксами, междометий, повелительных предложений; в) на лексическом уровне: использование слов сниженного стиля, вульгаризмов, бранных слов на контрасте с нейтральными словами, а также иногда словами высокого стиля; г) на стилистическом уровне: использования разнообразных семасиологических средств – антитезы, эпитетов, сравнений, метафор, и выразительных синтаксических приёмов – парцелляции, эллипса, эмфазы подлежащего и сказуемого, анафоры, повторов.

С точки зрения дальнейших исследований лингвостилистических особенностей языка киноперсонажей интересным представляется сравнительный анализ речи персонажей, принадлежащих к разным социальным классам или профессиональным группам, сравнительный анализ мужских и женских персонажей в целях выяснения гендерных особенностей разговорной речи. Также чрезвычайно интересным могло бы быть исследование, посвящённое особенностям перевода кино- и телефильмов лузофонных стран на украинский и русский языки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Великая Е. В. Просодия в стилевой дифференциации языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://rudocs.exdat.com/docs/index-437862.html?page=4>. 2. Guerra Colonial Portuguesa [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_Colonial_Portuguesa 3. Os Imortais (lista de diálogos). – Lisboa, s.a. – 45 p.