

Настоящая публикация продолжает цикл работ автора, выполненных методом семантического коммуникативного анализа и посвященных рассмотрению эстетической функции коммуникативных средств русского звучащего языка. Та же проблематика освещалась в ранее опубликованных в Stephanos исследованиях А.А. Коростелевой, где анализировались, в частности, коммуникативные стратегии актеров («Норма личности в оппозиции к норме социума: стратегии коммуникативного поведения (на примере образов волшебников в детском кино)»), коммуникативная композиция звучащего художественного текста («Тема правды и лжи в “Балладе о солдате”», «Идея адекватности – неадекватности как основа коммуникативной композиции фильма», «Репликация модели коммуникативного поведения как средство создания образа (Л.И. Лемке в к/ф “Город мастеров”»», «Смена нормы социума как основа коммуникативной композиции фильма (на материале к/ф “Соловей-разбойник”»»), коммуникативные стереотипы («Коммуникативный стереотип робота в детском кино», «Феномен “темного двойника” в кино: коммуникативные стратегии персонажей») и др. В публикуемой статье ставится вопрос об эстетических возможностях русских коммуникативных единиц в художественном тексте, реализующихся в условиях жестких ограничений по их использованию, накладываемых жанром и другими факторами.

А.А. Коростелева (Москва, Россия)

Эстетическая функция русских коммуникативных средств в условиях суженной вариативности (на материале мюзикла «Бал вампиров»)

Аннотация: Работа продолжает ряд исследований научной школы семантического коммуникативного анализа. Рассматривается функционирование русских коммуникативных средств в условиях фундаментально суженной вариативности (используется материал мюзикла «Бал вампиров»). Показано, что коммуникативный уровень русского языка представляет собой динамическую систему, которая в разных условиях (в данном случае связанных с ограничениями, налагаемыми особенностями жанра – мюзикл) может ослаблять или элиминировать одни и усиливать другие группы коммуникативных средств, сохраняя в целом свои свойства. Поставленная актерами эстетическая задача по созданию определенного характера персонажа успешно выполняется с опорой на различные кластеры средств. При одном типе ограничений в личном арсенале актера оказываются почти исключительно кинесические (жестовые) средства, при другом – исключительно малые средства звучания (фонация, различные способы артикуляции гласных и согласных, темп речи и др.). Тем не менее семантических возможностей средств неизменно оказывается достаточно для формирования задуманной актером стратегии коммуникативного поведения персонажа. Отдельный интерес может представлять при этом принципиальная вычленимость коммуникативной «матрицы», заданной сценарием и концепцией режиссера.

Ключевые слова: коммуникативная семантика, эстетическая функция коммуникативных средств, инвариантные параметры средств, русский звучащий диалог, коммуникативная стратегия актера

Anna A. Korosteleva

The Aesthetic Function of Russian Communicative Means in Conditions of Reduced Variability (based on the material of the musical “Dance of the Vampires”)

Abstract: The study is carried out within the framework of semantic communicative analysis. The functioning of Russian communicative means in conditions of fundamentally narrowed variability is shown (material of the musical “Dance of the Vampires” is used). The communicative level of the Russian language is proved to be a dynamic system, which is able in different special conditions (which arise owing to restrictions imposed by genre of the musical) to weaken (or eliminate) one groups of communicative units and strengthen the others, while preserving its characteristics in general. The aesthetic task of creation a certain character assigned to the actors is successfully performed with a support of various clusters of means. With one type of restrictions imposed on the personal toolkit of the actor, there are almost kinesic means (i.e. gestures) alone, with another type – minor sound means only (phonation, manner of vowels’ and consonants’ articulation, speech tempo etc). Nevertheless, the semantic charge of communicative units constantly turns out to be sufficient to form the strategy of communicative behavior of a character the actor needs. The fact of particular interest is also the possibility to indentify the communicative “matrix” introduced by the script and director’s concept.

Key words: communicative semantics, aesthetic function of communicative means, Russian spoken dialogue, invariant parameters of the means, actor’s communicative strategy

В течение последних десятилетий в русистике активно используются достижения метода **семантического коммуникативного анализа**. Основы этого метода 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 функционирования, 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 **собственно коммуникативные средства** (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 пол-

нозначных лексических единиц, части речи и практически все грамматические категории различных частей речи (вид, время, число, падеж и т. д.).

Почти все инварианты русских коммуникативных единиц способны к антонимическому развертыванию. Помимо этого, сами параметры и их реализации могут относиться к позиции говорящего, к позиции слушающего или к ситуации, быть распределены между ними и т. д. Возможно также варьирование по отнесенности к различным временным планам и по аспекту реальности – ирреальности¹.

Говоря о средствах звучания, мы опираемся на описание системы русской интонации, созданное Еленой Андреевной Брызгуновой, пользуемся усложненной интонационной транскрипцией по Брызгуновой [Брызгунова 1980, 1982]², а также инвариантными семантическими параметрами суперсегментных коммуникативных средств русского языка (интонации и малых средств звучания), сформулированными М.Г. Безяевой.

Изучение закономерностей создания *коммуникативной интерпретации* показало, что исполнитель роли в театре или кино в норме, работая с единицами коммуникативного уровня, при формировании высказывания реагирует на самый общий параметр, существенный, с его точки зрения, на данный момент для характеристики соотношения позиций говорящего, слушающего и квалифицируемой ими ситуации, позволяя себе далее модифицировать его по степени проявления вплоть до антонимии либо приращивать к этому параметру дополнительные коммуникативные семы. Опираясь на сценарий / текст драматурга, актер, как правило, сохраняет номинативное содержание, однако коммуникативную дорожку он выстраивает самостоятельно, исходя из своего понимания роли. Каждый раз его выбор включает в себя три ступени варьирования: *целеустановка – конструкция – средство*.

Существует ряд работ, исследующих эстетическую нагрузку русских коммуникативных средств при создании образов в театре и кино методом семантического коммуникативного анализа [Чалова 2007, 2014, 2016; Коростелева 2004, 2007, 2009, 2010, 2013, 2016, 2020 и др.], в том числе соотношение сценария и его звучащей интерпретации [Безяева 2013; Коростелева 2018; Великоборцева, Чалова 2005]. Показано, что образ персонажа нередко создается актером в отчаянной борьбе со сценарием или при нарочитом игнорировании им «коммуникативных сигналов», оставленных драматургом либо сценаристом. Во всех этих случаях материалом служили сценические либо киноинтерпретации, в которых перед исполнителями стояла задача превращения письменного текста в реплики звучащего диалога и отбор ими средств из коммуникативной системы языка был крайне мало регламентирован. В настоящее время очевидно, что актер способен, никак не меняя лексико-синтаксического состава высказывания (допустим, декламируя классический стихотворный текст), привнести в него нужные ему коммуникативные смыслы только лишь при помощи интонации, малых средств звучания и кинесических единиц.

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].

Нас будет интересовать работа собственно коммуникативных средств русского языка (в первую очередь кинесических средств и малых средств звучания) в условиях *принципиально суженной вариативности*. Материалом для исследования послужила российская постановка мюзикла «Бал вампиров»¹ (2011–2017, Санкт-Петербург, Театр музыкальной комедии; Москва, театр МДМ).

Жанр мюзикла и специфика постановки обеспечивают крайне жесткие ограничения в отношении варьирования как сегментных коммуникативных средств, так и кинесических. Кроме того, пение полностью нивелирует интонацию и делает невозможным для актеров использование русских интонационных средств, в норме обладающих огромной смысловозначительной ролью в диалоге. Тем не менее при строжайшей, казалось бы, регламентированности каждого шага российские исполнители главных ролей создают значительно различающиеся образы персонажей. Таким образом, мюзикл представляет собой идеальный материал для изучения того, как реализуется эстетическая функция русских коммуникативных средств *при очень больших накладываемых извне искусственных ограничениях на появление и функционирование единиц коммуникативного уровня в речи актера*.

Сама постановка диктует всем множество единых элементов кинесического поведения (профессор Абронсиус и Альфред *снимают шляпы и кланяются* при знакомстве с фон Кролоком; фон Кролок *раскрывает объятия* при словах «♪ Ко мне навстречу, ангел мой, поспеши ♪», резким движением *простирает* к профессору *руку* при словах «Я вас прошу автограф дать» и др.) и элементов внеязыкового поведения (Альфред от страха прячется за спиной профессора при появлении хозяина замка; когда фон Кролок делает резкое движение, профессор и его ассистент *отшатываются, хватаясь друг за друга, чтобы не упасть*; Альфред *оттаскивает* профессора, силой *тянет его назад*, когда тот хочет войти в замок, и др.)². Довольно высокий процент кинесических средств языка и элементов внеязыкового поведения абсолютно идентично исполняется всеми актерами в соответствующей роли, т. е. идет от постановки, задан режиссерскими требованиями. Соответственно, языковые смыслы, привносимые такими средствами, входят в рисунок роли по умолчанию. Рассмотрим одну из кинесических единиц, принадлежащих постановке:

Граф фон Кролок: С кем имею честь?

Профессор: Профессор Абронсиус, / из Кёнигсберга.

Граф: Тот самый профессор Абронсиус?

Профессор: Вы слышали обо мне?

Граф: ♪ С восторгом опус ваш прочел я (*раскрывает полы плаща, иллюстрируя идею летучей мыши*) о летучей мыши! ♪

Это номинативный иллюстративный жест (параллельно со словами «о летучей мыши» изображается летучая мышь), осложняющийся здесь коммуникативными параметрами, и введение его связано со следующим эстетическим эффектом: граф, во-первых, любезно дублирует идею летучей мыши, чтобы собеседнику, так сказать, было яснее (совершенно комическая этикетная любезность), а во-вторых, поскольку плащ его действительно объективно напоминает крылья огромной летучей мыши, жест можно считать оброненным зловещим намеком. Профессор, будучи исследователем вампиризма и охотником на вампиров, явился в замок, что-

¹ Оригинальное название мюзикла – «Tanz der Vampire»; режиссер – Роман Полански.

² Мы считаем принадлежащими самой постановке все языковые и паралингвистические элементы, которые встречаются более чем у одного актера в данной роли.

бы разоблачить (а затем и уничтожить) графа, и фон Кролок как бы насмешливо вскользь подтверждает, что сам он действительно вампир. Любезность и насмешка – эти полярные в какой-то мере смыслы – переданы одним жестом. Разумеется, такого рода средства мощными мазками прописывают образ. Чем больше таких единиц оказываются *одинаковыми для всех исполнителей роли, навязанными им* (а мюзикл соткан из них, эта единая канва чрезвычайно детально прописана), тем сложнее должно быть актерам «развести» создаваемые ими образы, сделать их непохожими, неповторимыми (ведь у каждого из них – своя трактовка роли, своя концепция характера персонажа).

По сравнению с обычным театральным спектаклем, когда в распоряжении исполнителя вся широчайшая коммуникативная палитра языка, при такого типа постановке он работает коммуникативными средствами (не любимыми, а лишь из доступной ему небольшой группы средств) по прописанному общему коммуникативному тексту, наслаивая на него следующую, свою собственную тонкую пленку коммуникативных смыслов.

Еще одно предварительное замечание касается вопроса о переосмыслении «декоративного» театрального жеста. В условиях, когда малейшая коммуникативная единица «на счету», зритель начинает расширенно воспринимать пластику артистов и всюду, где можно увидеть сходство с языковым жестом, это сходство видеть. Так, жест *шевелить пальцами* у И. Ожогина в арии фон Кролока «Бог ваш мертв», вероятно чисто «декоративный» по замыслу, синхронизируясь со словами «предел скитаний наших *недостижим*», начинает восприниматься как полноценная языковая кинема *шевелить пальцами* с параметром сокращения временной дистанции и обнаруживает хорошо укладывающееся в контекст значение ‘говорящий маркирует свое стремление сократить временную дистанцию, отделяющую его от конца – «предела скитаний», при невозможности это сделать’ (бессильное желание приблизить нечто недостижимое). Примеров такого рода достаточно много.

Прежде чем перейти к анализу коммуникативной интерпретации арий, т. е. к той области, где варьирование средств коммуникативного уровня максимально затруднено, рассмотрим не-музыкальные реплики мюзикла (где активно работают все группы коммуникативных средств, включая сегментные и интонационные). Нас будет интересовать не только то, насколько активно артисты привлекают собственные, не прописанные в сценарии коммуникативные средства, но и *для чего* они это делают, что за образы они создают. Рассмотрим небольшую часть спектра коммуникативных вариаций, предлагаемых тремя русскими исполнителями роли графа фон Кролока (Р. Колпаков, И. Ожогин, А. Суханов) в сцене приглашения в замок.

Жирным шрифтом выделены языковые элементы, не относящиеся к постановке по умолчанию, а подлежащие варьированию (меняющиеся от одного исполнителя к другому или от спектакля к спектаклю у одного и того же исполнителя).

РОСТИСЛАВ КОЛПАКОВ, 05.02.2012 (ДНЕВНОЙ ПОКАЗ)¹

Граф фон Кролок: ♪ Господа! Хвала до[р:]оге, что сюда вас (*круговое движение руки*) привела.

Как всегда, гостей же[л]анных дарит мне ночная мгла.

Хозяина слово даю: в этот час

Счастлив г[р:]аф фон К[р:]олок у себя (*разводит руками, качает головой*) видеть вас!

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=dpK92iM5kPQ; <https://www.youtube.com/watch?v=zZ4xzd71UGg>

(Профессор Абронсиус и Альфред снимают шляпы и кланяются).

Замок мой

От [л]юбопытных глаз укрыт крошечной тьмой.

М[р:]ак ночной –

Моя обитель и приют священный мой.

(попытка наскоро приложить к сердцу сжатую в кулак руку) Всею душой
(замедленный приглашающий жест, «проходите», с наклоном головы)

Я призываю вас последовать за мной,

Но знайте: достоин тайну узнать лишь тот,

Кто сам, добровольно в покои мои войдет,

И мир мой откроет, и друга во мне [н]айдет.

Я живу затворником уже немало лет.

В настоящем → проклят я, а будущего нет.

Избавления не найти от печали моей и скуки,

Бесконечны мои пути, неизбежны мои разлуки. ♪ (Вздыхает).

Бу!.. (Смеется. Все смеются).

Профессор (хватается за сердце; жест «не беспокойтесь»; маятниковые
движения руки – жест отрицания): Н-ничего срочного, (прижимает руку к
сердцу) ваше сиятельство. // (С «объяснительным» жестом) Мы-ы... совершенно...
случайно («объяснительный» жест) забрели сюда / и хотим лишь одним глазком /
взглянуть на... ваше / м-м... роскошное жилище. // Конец... / тринадцатого... /
века (граф поднимает брови), / если я не ошибаюсь?

Граф: М! // Я вижу... / человек (начинает улыбаться) с →образованием! //
С кем имею честь?

Профессор: Профессор... / Абронсиус, / и[с:]... / Кёнигсберга. (Кланяется).

Граф: Вы ... / тот самый профессор Абронсиус?

Профессор (несколько мелких кивков; указывает пальцем на графа, затем
прижимает руку к сердцу): Вы слышали... обо мне?

Граф (простирает к профессору руку, с улыбкой качает головой):
♪ С →восторгом опус ваш прочел я (слегка раскрывает полы плаща, иллюстрируя
идею летучей мыши; с широкой улыбкой) о летучей мыши! ♪

Профессор: ♪ (качает головой; затем с улыбкой прижимает руку к сердцу,
кивает + качает головой) Мне лестно, (потрясая рукой) ведь никто о нем (разводит
руками; граф разводит руками) на родине не слышал (граф поднимает брови).
(Разводит руками. Граф поджимает нижнюю губу, несколько раз кивает,
качает головой) Факты, факты – (разводит руками, пожимает плечами, кивает)
не в моде нынче факты... ♪

Граф (простирает к профессору руку, с улыбкой): ♪ Прощу я вас (*склоняет голову к плечу*) → автограф дать и (*улыбается*) гостем быть почетным! ♪

Профессор: ♪ Обитель ваша – благодать для истинных ученых! ♪

Ростислав Колпаков последовательно создает комический образ фон Кролока. Коммуникативная дорожка высказывания «М! // Я вижу... / человек с → образованием!» содержит следующие смыслы.

– М – положительная оценка: ‘говорящий располагает знаниями о том, что представляет собой человек образованный, и собеседник с его замечанием о замке этому представлению соответствует’; ИК-6³ – оттенок удивления: ‘говорящий ранее не имел представления о том, что ситуация именно такова (ИК-6), и сейчас пытается сориентироваться в происходящем (ИК-3)’;

– Модальная реализация ИК-3[∧] с параметром *резкого слома нормы*: ‘говорящий маркирует тот факт, что перед ним стоит человек образованный, как резко расходящийся с нормой; обычно к нему забредают гости совершенно другого рода’;

– Отодвинутые назад гласные в слове *образование* – ‘говорящий отмечает очень большую дистанцию между привычной для него нормой и реализованным вариантом’.

Еще после слов профессора «конец... / тринадцатого... / века» Колпаков фон Кролок обозначил отклонение ситуации от нормы *поднятием бровей*, т. е., по сути, впервые ввел несколько раз дублируемый далее семантический параметр

Очень интересно использование ИК-6³ с удлинением гласного центра в реплике «С кем имею честь?». ИК-6 – ‘я якобы не знаю, кто вы, но в действительности знаю и испытываю легкую скуку от этого’, оттенок ИК-3 – ‘я якобы не сориентирован в ситуации, хотя на деле неплохо сориентирован’, удлинение гласного – ‘происходящее якобы производит на меня глубокое впечатление, но на самом деле не производит’. Возникает комический эффект цитирования чужих слов, на миг спадающей коммуникативной маски, смысл ‘знаю, что мне положено произнести что-то в этом духе, поэтому произношу’. Кинесический слой коммуникативной дорожки при этом таков: *улыбка* (в этикетном значении ‘возможность общения с вами чрезвычайно бенефактивна для меня’), и на слове *честь* фон Кролок подносит руку к груди, как бы собираясь исполнить жест *прижать руку к сердцу* (с параметром затронутости личной сферы), однако затем просто закладывает руку за лацкан кафтана. Идея затронутости личной сферы реализовалась бы в данном случае как абсолютно этикетная, условная псевдозатронутость, но и этот этикетный жест не состоялся. Правда, в этой же сцене мы видим у Р. Колпакова жест, который считывается как стремление спонтанно *прижать руку к сердцу*, однако этот жест – типичная номинативная кинема в иллюстративной функции («всей душой»):

(попытка наскоро приложить к сердцу сжатую в кулак руку) ♪ Всей душой

(замедленный приглашающий жест, «проходите», с наклоном головы) Я призываю вас последовать за мной... ♪

Вообще отсутствие у фон Кролока в российской постановке коммуникативной кинемы *прижать руку к сердцу* с параметром *вовлеченности личной сферы*, безусловно, значимо (его личную сферу сложно затронуть)¹.

¹ Жест *прижать руку к сердцу* в чисто этикетном использовании встречается, например, в венской постановке 2010 г., где исполнитель роли фон Кролока, Дрю Сэрч, использует его на словах «Ich sehe Gäste gern, sie müssen sich nicht ziern» – «Я рад гостям, не стоит церемониться».

Вернемся к реакции графа на слова профессора, жалующегося на непонимание со стороны ученых коллег, которые не ценят его труды:

– ♪ Мне лестно, (*потрясая рукой*) ведь никто о нем (*разводит руками; граф разводит руками*) на родине не слышал ♪ (*граф поднимает брови*). (*Разводит руками. Граф поджимает нижнюю губу, несколько раз кивает, качает головой*).

Здесь кинесическая дорожка фон Кролока расшифровывается следующим образом: *развести руками* – исполнитель жеста демонстрирует отсутствие ресурса (смысл ‘увы, у нас нет управы на таких косных людей’), *поднять брови* – маркируется резкое *отклонение* описанной собеседником *ситуации от нормы* (‘Как можно было не слышать о таком важнейшем научном труде!’), *поджать нижнюю губу* – пропуск полученной информации через свою систему представлений и негативная ее оценка (здесь формирует сочувствие с оттенком осуждения в адрес гонителей профессора), *кивки* – граф фатически солидаризуется с гостем, маркирует *полное слияние позиций* (‘солидарен с вами в вашем возмущении’), жест *качать головой* обозначает *большой разрыв между имевшимся у графа представлением о положении вещей и новым представлением* (‘я знал, что люди бывают косными и невежественными, но не думал, что настолько’).

Фон Кролок в исполнении Р. Колпакова в этой сцене носит маску радушного, чуткого, сочувствующего и глубоко вовлеченного в беседу с гостями хозяина при мелькающих изредка показателях неискренности такого поведения. Все это вместе блестяще формирует комическую составляющую.

Для сравнения рассмотрим, как ведет себя в той же сцене Ожогин – фон Кролок. Особенностью Ивана Ожогина как актера является приверженность коммуникативному минимализму и сравнительно малое взаимодействие с другими актерами в ансамбле. Его метод создания роли ближе к идее «коммуникативной маски», чем к идее перевоплощения. В контексте данной работы интересно отметить такой «фирменный» прием Ожогина, как размывание границ между внеязыковыми (как физиологическими, так и декоративными) жестами и языковыми коммуникативными кинемами.

В случае с Ожогиним мы имеем возможность сравнить его игру в двух спектаклях – 2012 и 2016 г., отчетливо показывающих эволюцию его манеры исполнения роли в определенном направлении.

ИВАН ОЖОГИН, 5.02.2012 (ВЕЧЕРНИЙ ПОКАЗ)¹

Граф: ♪ Замок мой / (*вскидывает указательный палец*) От любопытных глаз укрыт крошечной тьмой... ♪

♪ (*Вскидывает оба указательных пальца*) Но знайте: достоин тайну узнать лишь тот, / Кто сам, добровольно в покои мои войдет... ♪

♪ Избавления не найти от печали моей и скуки,

Бесконечны мои пути, неизбежны мои разлуки. ♪ (*Хлопает глазами. Поворачивает голову к адресатам, устанавливает визуальный контакт*).

Бу!.. (*Смеется. Все смеются*).

Профессор: [н]ичего срочного, ваше сиятельство. // Мы просто... / случайно
проходили мимо / и решили одним глазком так / взглянуть... / на ваше... роскошное
жилище. // Э... Конеч... тринадцатого века, / если не ошибаюсь?

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=yAyFbQfVl4M

Граф: →⁷О! // Я вижу, челове⁶к... / с образованием! // С кем имею ч⁴сть? (*легкая улыбка*)

Профессор: Э²! // Профессор... / Абронсиус, / из Кёнигсберга.

Граф (*сводит брови – припоминание?*): Э... тот самый... / (*кратные кивки, вращение рукой в запястье, переходящее в «объяснительный» жест, при непрерывном визуальном контакте*) профессор Абронсиус?

Профессор: Как? Вы... слышали обо мне?

Граф (*широко разводит руками, качает головой*): ♪ С восторгом опус ваш прочёл я (*с улыбкой слегка раскрывает и отпускает полы плаща, иллюстрируя идею летучей мыши*) о летучей мыши! ♪

Профессор: ♪ Мне лестно, ведь никто о нём на родине (*граф поджимает нижнюю губу, разводит руками*) не слышал. Факты, факты – (*граф слегка поднимает одну бровь, несколько раз мелко кивает, склонив голову набок*) не в моде нынче факты... ♪

Граф: ♪ Я вас прошу автограф дать и гостем быть почётным! ♪

Профессор: ♪ Обитель ваша – благодать для истинных учёных! ♪

Рассмотрим последовательность коммуникативных единиц, являющихся не частью постановки по умолчанию, а частью индивидуальной игры И. Ожогина:

– *Поднять указательный палец* – ‘говорящий маркирует вводимую им информацию (о том, что замок его укрыт от любопытных глаз) как сверхзначимую, превосходящую по важности все остальное’ (зловещий намек, адресованный чрезмерно любопытным посетителям).

Во второй раз жест *поднять указательный палец* выполняется обеими руками. Семантика его от этого не меняется (‘вводится сверхзначимая для слушающих информация’), но значение интенсифицировано (‘вдвойне сверхзначимая’), причем жест становится подчеркнуто театральным, так как в естественном русском диалоге данный жест, в отличие от некоторых других, двумя руками выполняется чрезвычайно редко.

– *Моргать глазами* – ‘я дезориентирован, я пытаюсь, но не могу сориентироваться в ситуации’.

По мере углубления в воспоминания граф погружается в себя (характеристика его собственного существования затмевает для него по важности все остальное), совершенно забывает о происходящем и тем самым надежно дистанцируется и полностью отгораживается от собеседников. Затем он с помощью заметного ментального усилия возвращается в реальность и заставляет себя вспомнить, к чему он вообще начал речь и к кому он обращался. (Демонстрация полной дезориентированности героя к концу арии справедливо воспринимается зрителями как комический прием и вызывает смех.) Это выбор, типичный для Ожогина: далее мы

увидим, что даже непосредственно во время диалога с гостями его герой существует как бы сам по себе.

Иными словами, перед Ожоговым стоит та же задача, что и перед Колпаковым, – создать комического персонажа, но делается это совершенно другим способом. Его герой занят бесконечным самолюбованием и безразличен к окружающим до того, что никак не может этого скрыть.

– О – предположение говорящего встрече с образованным собеседником сменяется знанием; ИК-7 – говорящий маркирует то, что его прежняя позиция далеко отстояла от новой по уровню компетентности; *отодвинутый назад гласный* подчеркивает дистанцию – в данном случае, дистанцию между прежней неосведомленностью и теперешним знанием. В отличие от Колпакова – фон Кролока, отчетливо выразившего в соответствующей реплике удовольствие с оттенком удивления, герой Ожогова сухо констатирует появление у него нового знания.

Все средства звучания в высказывании «*Я вижу, человек... / с образованием!*»⁶ создают мощный эффект театрализованности; фраза словно бы рассчитана на восприятие ее не профессором, но некой существующей в воображении вампира публикой: *замедление темпа речи* отражает воздействие говорящего на слушающих, ИК-6 указывает на известную говорящему закадровую информацию, которая будет введена, пауза в данном случае усиливает интригу, «рекламная» ИК-3⁶ вносит значение ориентации слушателей (ИК-3) на не прозвучавшую, но достраиваемую каждым в уме информацию (оттенок ИК-6), т. е. ‘вы только вообразите себе, что стоит за этим словом – *образование!*’ К зрителям в зале фон Кролок также не обращается; либо он мысленно красуется перед некой «внутренней» публикой, созданной его воображением, либо подчеркнута театрально апеллирует к сонму незримо присутствующих вампиров.

– ИК-4 (*С кем имею ч⁴сть?*) говорящий подчеркивает различия в соотношении своей позиции и позиции слушающего, что в данном случае отмечает дистанцированность этих позиций и маркирует высокий регистр общения.

У Колпакова в этом вопросе была неискренность, у Ожогова ее заменяет холодность, официальное дистанцирование.

Отдельный интерес представляет оформление вопроса:

*Граф (сводит брови): Э... тот самый... / (кратные кивки, вращение рукой в запястье, переходящее в «объяснительный» жест, при непрерывном визуальном контакте)*³² профессор Абронсиус?

Мимический жест *сдвинуть брови* вводит целеустановку *припоминания*, э – хе-ситуационное прерывание ввода информации, подбор слов с целью найти способ выражения, соответствующий необходимой норме, в данном случае – норме социума, ИК-6 указывает на закадровую информацию, пока неизвестную говорящему (забытую им), *кивки* обозначают солидаризацию говорящего с собственной позицией (‘кажется, я верно припоминаю’), *вращение рукой в запястье* вносит оттенок *нетерпения* и передает в данном случае стремление говорящего сократить время, отведенное на припоминание, в итоге говорящий приходит к «*объяснительному*» жесту (кисть, вывернутая ладонью вверх) в значении ‘говорящий демонстрирует сам себе обнаруженный ресурс (зд.: информацию, извлеченную из закров памяти)’; наконец, ИК-3² формирует *вопрос со сниженной степенью неизвестности* (в отличие от ИК-3, которая сформировала бы обычный уточняющий вопрос, ИК-3² дает значение ‘я сориентировался на то (ИК-3), что реализован

именно этот вариант (ИК-2)»). Таким образом, фон Кролок у Ожогина, услышав фамилию гостя, вновь погружается в «беседу с самим собой» (сам уходит в припоминание и сам из него через некоторое время выныривает, вспомнив нужное), заинтересованность в ответе собеседника снижена. Как мы помним, у Колпакова в этой реплике сформировано восторженное удивление, его граф полностью обращен к собеседнику, открыт, максимально ориентирован на ситуацию и на позицию слушающего, он «весь вовне», если можно так выразиться.

Похвала опусу о летучей мыши как воплощении вампира в исполнении Ожогина обрастает следующими смыслами:

Граф (широко разводит руками, качает головой): ♪ С восторгом опус ваш прочел я (*с улыбкой слегка раскрывает и отпускает полы плаща, иллюстрируя идею летучей мыши*) о летучей мыши! ♪

Фрагмент кинесической дорожки, синхронизированный со словами «с восторгом опус ваш прочел я...», показывает, что говорящий сосредоточен в первую очередь на себе самом и своих эмоциях: *развести руками* – демонстрация всего эмоционального ресурса, всей величины спектра положительных эмоций, которые говорящий пережил, читая этот ученый труд; *качать головой* – указание на огромный разрыв между прежним представлением говорящего о том, до каких вершин может подняться научная мысль и какое удовольствие можно получить от чтения книги, и новым (т. е. труд профессора превзошел всё мыслимое). Улыбка (указание на бенефактивность для говорящего ситуации, некоторой информации или некоторых фактов) используется в этой реплике и Колпаковым, и Ожогиным, однако совершенно по-разному, в соответствии с разными задачами актеров. Ростислав Колпаков начинает улыбаться на словах «с восторгом опус ваш прочел я» (улыбка сообщает о том, что для говорящего бенефактивно было знакомство с научными идеями профессора); затем, когда улыбка на фоне слов «о летучей мыши» переходит в широкую улыбку, она реализует два параллельных смысла. Во-первых, это самый простой, очевидный для собеседников поверхностный смысл – развитие прежней идеи («да, знакомство с такими трудами бенефактивно и даже чрезвычайно бенефактивно для читателя»); во-вторых, более глубокий, укрытый от наивного наблюдателя смысл – «что еще смешнее, я и есть та летучая мышь» (возникающий из синхронизации широкой улыбки с жестом «крылья летучей мыши»). Это идеально вписывается в образ фон Кролока, каким его задумал Колпаков.

У фон Кролока в исполнении Ожогина всё проще и прямее, чувств профессора он не щадит, специально льстить ему, смягчать и маскировать что бы то ни было не собирается, – и у него улыбка возникает именно там и только там, где речь идет про летучую мышь, поэтому порождает только один, зловещий смысл – «с удовольствием думаю о том, что мышь-то эта – я».

Наконец, рассмотрим пантомимическую реакцию графа на жалобу профессора.

Профессор: ♪ Мне лестно, ведь никто о нем на родине (*граф поджимает нижнюю губу, разводит руками*) не слышал. Факты, факты – (*граф слегка поднимает одну бровь, несколько раз мелко кивает, склонив голову набок*) не в моде нынче факты... ♪

Реакция, разыгрываемая Ожогиним, на первый взгляд, частично напоминает решение Колпакова: так, кинема *поджать нижнюю губу* (пропуск полученной информации через систему представлений исполнителя жеста и ее отрицательная

оценка) встречается у них обоих. Но если у Колпакова она появляется **только после того, как профессор высказал свою жалобу**, а граф имел возможность ее осмыслить, отчего и формируется сочувствие к собеседнику с оттенком осуждения в адрес невежд, то у Ожогина кинема *поджать нижнюю губу* вместе с жестом *развести руками* появляется **заранее**. Граф еще не дослушал профессора, но уже демонстрирует опережающую реакцию ложного сочувствия. Однако именно из-за неуместности ее размещения во времени возникает смысл: ‘я знаю заранее всё, что вы сейчас скажете, и заранее отрабатываю все требуемые от меня этикетом реакции, чтобы поскорее покончить с этой скучной рутинной’, и этот смысл становится основным. Если проводить аналогию с вербальными средствами, поведение фон Кролока похоже на поведение человека, который, не дав собеседнику произнести и двух слов, перебивает его «сочувственной» фразой «Да как же это!» или «Да что вы говорите!».

К 2016 г. И. Ожогин отшлифовал поведение графа в этой сцене, еще более прояснив образ героя как холодного, мысленно отсутствующего, погруженного в себя существа и усилив театрализованность (в противовес всякой естественности). Достаточно рассмотреть модификации, которым подверглось интонационное оформление реплики «Тот самый профессор Абронсиус?» и кинесическая реакция графа на жалобу профессора.

ИВАН ОЖОГИН, 02.10.2016¹

Граф: ⁶Вы, / я ³вижу, человек... с ¹образованием. // С ^{2 \}кем... имею честь?

Профессор: Профессор... ¹Абронсиус, / из ⁴Кёнигсберга.

Граф: ^{3 \ / \}Тот самый / ^{3 \ / \}профессор / ^{3 \ / \}Абронсиус?

Профессор (*склоняет голову, затем вытягивает руку раскрытой ладонью кверху*): ^{3 /}Вы слышали обо мне?

Граф: ♪ С восторгом опус ваш прочел я (*устремляет на профессора указательный палец*) о летучей мыши! ♪ (*Начинает улыбаться*).

Профессор: ♪ Мне лестно, ведь никто о нем на родине (*граф убирает с лица улыбку*) не слышал. (*Граф отводит в сторону кисть – два пальца – левой руки, выражение недоумения, «как так?», затем повертев кистью, отряхивает пальцы*). Факты, факты – не в моде нынче факты... ♪

Граф: ♪ Я вас прошу автограф дать и гостем быть почетным! ♪

Профессор: ♪ Обитель ваша – благодать (*граф отвешивает короткий редуцированный поклон – кивок*) для истинных ученых! ♪

Начнем с уточняющего вопроса: «^{3 \ / \}Тот самый / ^{3 \ / \}профессор / ^{3 \ / \}Абронсиус?» Если раньше в нем читалась отстраненность (см. выше), то теперь он стал подчеркнuto театрализованным (как если бы вместо графа вообще действовала некая маска,

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=ElKwlvw8K5Q

говорящая то, что должно, то, что хотел бы услышать собеседник / зритель, но при этом ровным счетом ничего не чувствующая). За счет чего достигается этот эффект? Высказывание дробится на три равные (ритмически равноценные) синтагмы, каждая из которых оформляется с помощью модальной реализации ИК-3^А со значением *резкого слома нормы*. Иными словами, вводится значение ‘говорящий рассматривает появление в его замке научного светила такого масштаба как совершенно невероятное событие, *не просто отклоняющееся от его представлений о норме (о том, что бывает и чего не бывает), но подрывающее сами основы нормы*’, и этот смысл *повторяется трижды*. Поскольку произносит это не экзальтированная школьница, а старый вампир, зрителям как-то само собой становится понятно, что фон Кролок «переигрывает», что выражение беспредельно утрированной эмоции удивления заготовлено заранее, что граф лишь выставляет перед собой какую положено маску, мысленно вообще отсутствуя и думая о своем.

Что же до выражения сочувствия профессору по поводу непонимания его коллегами, то если раньше оно было подчеркнуто деланным, несущим в себе смысл ‘давайте скорее покончим с этой скукой’, то в отточенной Ожоговым к 2016 г. версии мы видим великолепное актерское решение, а именно «фирменный» прием Ожогина – размывание границы между кинесическим (жестом / мимикой, несущими осмысленный языковой сигнал) и внеязыковым.

Профессор: ♪ Мне лестно, ведь никто о нем на родине (граф убирает с лица улыбку) не слышал. (Граф отводит в сторону кисть – два пальца – левой руки, выражение недоумения, «как так?», затем повертев кистью, отряхивает пальцы).

Слушая профессора Абронсиуса, граф сначала перестает улыбаться, т. е. маркирует ситуацию как переключившуюся с благоприятной для него на неблагоприятную, и понять это можно двумя способами:

1) ‘говорящий расценивает ситуацию как неблагоприятную для себя лично из солидарности с собеседником’ (шаг к выражению сочувствия);

2) ‘говорящий расценивает ситуацию как неблагоприятную для себя, так как не намеревался выслушивать нудные жалобы’.

Убрав с лица улыбку, можно было бы прояснить это двойственное кинесическое поведение и превратить его в однозначное сочувствие, если ввести еще несколько кинем; этого не происходит. Дослушав жалобу до конца, фон Кролок Ожогина вводит максимально редуцированный жест *развести руками* (используются два пальца одной руки, само движение предельно редуцировано). Естественно предположить, что так обозначается отсутствие у графа интеллектуального ресурса, который позволил бы постичь причины загадочного игнорирования столь важного ученого труда в академической среде. Это считывается зрителем как выражение *горестного недоумения* (‘как же так? может ли это быть? уму непостижимо!’), однако затем жест без остановки плавно переходит в рассматривание графом собственных пальцев, унизанных перстнями и, наконец, в безразличное их отряхивание (‘где-то испачкался’, ‘в чем это у меня рука?’), т. е. в физиологически обусловленный, неязыковой жест. Эта сценическая находка блистательно характеризует хозяина замка как нимало не скрывающего свое полное безразличие к путникам (которых он оставляет в замке ради их участия в пире в качестве угощения), целиком поглощенного совершенно иными заботами.

Необходимая для задач мюзикла доля комизма у Ожогина извлекается именно из *откровенной неуспешности* вялых попыток персонажа *изобразить интерес*

к людям как к личностям, из того, что его едва хватает при таких попытках на десятые доли секунды (после чего прорывается скука и глубокое равнодушие).

Еще более отстраненно-нечеловечески держится фон Кролок в исполнении Александра Суханова. Кратко характеризуя создаваемый Сухановым образ фон Кролока, надо сказать, что трактовка актера словно бы базируется на буквальном, даже физиологичном понимании того, чем является вампир по своей сути: давно обитающее на земле и мимикрирующее под людей малоприятное создание с ночным образом жизни, которому необходимо пить человеческую кровь (и это определяет его поступки), которое вынуждено проводить дневное время в гробу и т. д., – на основе всего этого, понятого *буквально*, и моделируется мироощущение и коммуникативное поведение персонажа. На сцену выводится, таким образом, *настоящий вампир* – страшноватое существо, безо всяких скидок на метафоричность образа, без романтического флера. В этом главное отличие от образов графа, предлагаемых зрителю Ожоговым и Колпаковым.

АЛЕКСАНДР СУХАНОВ, 05.01.2012¹

Граф (поднимает брови): М-м! // Я вижу, вы человек с образованием! // С кем имею [ч:]^{2h}есть?

Профессор: Профессор... Абронсиус, / из... Кёнигсберга.

Граф (с улыбкой): Тот самый профессор (*поднимает брови*) → Абронсиус?

Профессор: Вы-ы... слышали обо мне?

Граф: ♪ С восторгом опус ваш прочел я (*слегка распахивает полы плаща, иллюстрируя идею летучей мыши*) о летучей мыши! ♪

Профессор: ♪ Мне лестно (*граф коротко кивает и отворачивается*), ведь никто о нем на родине не слышал. Факты, факты – не в моде (*граф слегка морщится*) нынче факты... ♪

Граф (простирает к профессору руку): ♪ Я вас прошу автограф дать и гостем быть почетным! ♪

Профессор: ♪ Обитель ваша – благодать для истинных ученых! ♪

С первых реакций здесь очевидна стратегия актерской игры: вампир постепенно узнает о том, кто же к нему явился, и прикидывает, насколько большую пользу можно извлечь, оставив этих путников в замке (причем пользу самую утилитарную – высосать из них кровь. Но и качество крови жертвы имеет значение: кровь людей из «приличного общества» предпочтительнее, чем кровь жалких, невежественных крестьян²). Разумеется, он старается не спугнуть забредших к нему гостей, но тем не менее откровенность его удивляет.

Точнее всего о коммуникативном поведении вампира в этой сцене будет сказать, что он деловито *разбирается в информации*, прикидывая свою выгоду.

Граф (поднимает брови): М-м! // Я вижу, вы человек с образованием! // С кем имею [ч:]^{2h}есть?

– М – ‘говорящий пропускает полученные сведения через свои представления, через свою систему ценностей, и оценивает их положительно’;

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=d4sPTpVYNz0

² См. текст арии фон Кролока в сцене бала («Рад я, братья, вновь приветствовать вас...»).

– ИК-3 – ‘говорящий только что, на наших глазах сориентировался на имеющуюся ситуацию’ (оттенок удивления);

– *сильные колебания тона в постцентре* – ‘говорящий учитывает следствия из введенной информации, затрагивающие его личную сферу и бенефактивные для него’.

Высказывание «Я вижу, вы человек с образованием» при таком интонационном оформлении оказывается не выражением восторга или удивления, как у других исполнителей, а деловитым утверждением: ИК-2³ – ‘полагаю, я верно сориентировался (оттенок ИК-3) на реализованный в действительности вариант, правильно вычленил его из ряда возможных вариантов (ИК-2)’.

Этикетная формула-клише «с кем имею честь» в звучании подана как поспешный выпад хищника, наметившего жертву и ринувшегося опутывать ее своими сетями; об этом говорит и *уменьшение голосовой составляющей* (интимизация), и придыхание на слове *честь* (воздействие говорящего на слушающего)¹.

Граф (с улыбкой): Тот самый профессор (*поднимает брови*) → Абронсиус?

И вновь здесь выражена неприкрытая хищная радость, т. е. истинная эмоция вампира, знающего, кто такой Абронсиус, осознавшего, что в его руки попал не кто-нибудь, а известный охотник на вампиров и их разоблачитель.

– *Улыбка* – ‘ситуация крайне бенефактивна для говорящего’;

– *сильные колебания тона в предцентре* – ‘слушающий должен учесть следствия из вводимой говорящим информации (зд.: то, что говорящий хорошо осведомлен, лучше, чем могло бы показаться)’;

– ИК-4 – ‘говорящий соотносит введенную собеседником информацию со своими представлениями о том, кто такой профессор и насколько велик был шанс на его появление здесь (оценивая это появление как большую удачу)’; *отодвинутые назад гласные* усиливают идею дистанции, уже присутствующую в семантике ИК-4. Идея дистанцирования развертывается здесь двояко: это и легкое официальное дистанцирование, свойственное аристократической манере беседы графа, и одновременно указание на дистанцию между тем, что говорящий допускал в мыслях, и случившимся (‘вот уж не думал, не гадал’);

– кинема *поднять брови* сообщает об отклонении ситуации от нормы, здесь – позитивно оцениваемом (дублируется смысл ‘приход профессора в замок именно сейчас – редкостная удача’).

Этими поднятиями бровей маркируется постепенное продвижение хозяина замка к верной оценке ситуации: он дает сигнал, что ситуация отклонилась от нормы, а затем, опустив брови, осмысляет это отклонение, «переваривает» очередной фрагмент информации. Он как бы говорит в сторону: «оказывается, вон оно что!», «оказывается, и вон еще что!».

Даже если бы фон Кролок потирал руки и облизывался, едва ли его отношение к ситуации было бы очевиднее.

Итак, об игре Суханова: его вампир лишен налета какой бы то ни было романтичности и мистики, его не окутывает флер мистического знания: он знает то, что мог почерпнуть из очевидных источников, и не знает заранее того, чего знать не мог (вспомним фон Кролока Ожогина, неведомо откуда знающего всё наперед).

¹ Услышав фамилию гостя, фон Кролок Суханова выдает сугубо «театральную» реакцию – кратко демонстрирует вампирские клыки и когти; это радостное оживление хищника, к которому явилась ценная добыча, переданное внеязыковыми средствами.

Чтобы показать весь колоссальный масштаб вариативности смыслов на коммуникативном уровне (даже при максимально жестких ограничениях на самостоятельные решения для исполнителей), сравним варианты подачи еще одной фразы графа из сцены приглашения в замок – «Я ночная птица, дни не для меня». Данное высказывание в устах фон Кролока имеет следующую подоплеку: являясь вампиром, он, разумеется, ведет ночной образ жизни. Это известно профессору Абронсиусу, совершенно правильно вычислившему, что граф – вампир. В отсутствие открытого противостояния фон Кролок как бы поддразнивает таким образом профессора – специалиста по вампирам и своего потенциального разоблачителя. Профессор не признается в своих истинных намерениях (уничтожить хозяина замка и его вампирскую свиту), а потому и граф строит фразу так, чтобы ее можно было принять за невинное замечание (возможно, граф любит засидеться допоздна над книгами и бумагами, и в этом нет ничего особенного).

Сравним варианты произнесения этой реплики у Р. Колпакова и А. Суханова.

РОСТИСЛАВ КОЛПАКОВ, 05.02.2012 (ДНЕВНОЙ ПОКАЗ)

Профессор: Пардон, ваше... с²³иятельство, / мы же совсем забыли: / ¹ведь уже ⁶поздно, / вы, должно быть, очень устали / и...

Граф: →Я ²ночная птица. // Дни не для меня ⁶⁷.

Колпаков вводит легкое дистанцирование (за счет отодвинутых назад гласных), сообщает с помощью ИК-2, что реализован именно данный вариант по контрасту с прочими возможными; ИК-6⁷ раскрывается так: ИК-6 актуализирует некую сопутствующую известную графу закадровую информацию (это то, что называется «напустить таинственности»), оттенок ИК-7 говорит о расхождении позиции говорящего с позицией тех, кто предпочитает ночи день.

АЛЕКСАНДР СУХАНОВ, 05.01.2012

Граф: Я ⁶птица ⁶ночная, / дни... не для меня ¹.

Суханов использует *убыстрение темпа речи* («такова моя норма, которой я сейчас поделюсь»), ИК-6 как простое указание на то, что впереди есть еще известная говорящему информация, которая и будет безотлагательно введена, и ИК-1 («вводится информация, лежащая в пределах нормы»).

Иван Ожогин, выступая много лет подряд в роли фон Кролока, многократно варьировал способ произнесения данной реплики, в том числе внося дополнительные сегментные средства (частицы):

ИВАН ОЖОГИН: 28.11.2011¹

Граф: Я ⁶ночная ²птица. // Дни не для меня ⁷.

05.02.2012 (ВЕЧЕРНИЙ ПОКАЗ)²

Граф: Ну что ²вы, / я же ³ночная птица. // Дни... не для меня ³.

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=7TcXQiyPSgo

² См.: www.youtube.com/watch?v=yAyFbQfVl4M

02.10.2016¹

Граф: А я ^{3²}ночная / ^{3²}птица. // Дни ^{1²}не для меня.

В цитате из постановки 2011 г. коммуникативная дорожка содержит смыслы ‘реализован именно данный вариант (я бодрствую по ночам, и никак иначе)’ (двухцентровая ИК-2) и ‘говорящий подчеркивает, что его позиция контрастирует с позицией собеседника (и всех, кто считает, что ночь – время для сна)’ (ИК-7).

В версии 2016 г. появляется ввод слушающего в новую ситуацию (начальное *a*) и призыв сориентироваться на реализованный в действительности вариант, являющийся нормой поведения для говорящего (ИК-3²).

Всё это вполне укладывается в концепцию роли, разработанную Ожоговым (холодный, отстраненный герой, не вовлекающийся в происходящее).

Однако наиболее интересна для нас версия 2012 г. как разрушающая, переворачивающая смысл происходящего и не вписывающаяся в заданную схему отношений:

– Ну ²что вы, / я же ³ночная птица. // Дни... не для меня.

– *Ну что вы* – извинения собеседника нарушают норму поведения в ситуации с точки зрения говорящего (ненужность действия при соответствии его норме с точки зрения слушающего) (*что вы*) + несоответствие ожиданиям собеседника (*ну*);

– ИК-3 – ‘сориентируйтесь на очевидное, сориентируйтесь на норму’;

– *же* – ‘должное не имеет места: вы должны сами учитывать, что вампиры бодрствуют именно ночью, но вы почему-то этого не учитываете’;

– движение тона по типу ИК-2 с паузой (*Дни...*) – ‘сосредоточьтесь на этом варианте, вычлени его из ряда прочих, задумайтесь над ним’.

Использование здесь ИК-3 и *же* равноценно прямому и открытому сообщению: «Я вампир, и вы прекрасно это знаете». Строго говоря, такое признание должно рушить весь ход событий и делать невозможным ряд дальнейших сцен. Когда после этой откровенности хозяина профессор продолжает еще долгое время собирать по крупицам и анализировать намеки на вампирскую сущность графа и его семейства, это может вызвать у зрителя только недоумение: зачем? Ведь реплика, оформленная Ожоговым таким образом, создала в сюжете особое подпространство, в котором фон Кролок *и не думает скрывать, что он вампир*².

Рассмотренный пример подтверждает, что коммуникативный параметр в звучащем тексте (здесь это параметр *известного – неизвестного*) способен варьироваться вплоть до антонимии за счет одного лишь звучания: актер, не меняя собственно лексико-синтаксической конструкции с ее номинативным наполнением, с легкостью создает фразу, «выламывающуюся» из постановки.

Теперь, когда нам известны три различные трактовки роли, принадлежащие трем артистам, перейдем к коммуникативной дорожке высказываний, *являющихся частью арий и музыкальных дуэтов*. Спектр средств, находящихся в распоряжении исполнителей, автоматически сужается до группы коммуникативных кинем (поза, мимика, жест) и малых средств звучания (фонация, темп речи и др.). Пение

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=ElKwlvw8K5Q

² Конечно, подобное «сценическое хулиганство» объяснить можно только огромной популярностью мюзикла (расчет на оценку не случайного зрителя, а поклонников, посещающих спектакль раз за разом) или накопившейся усталостью участников от рутинной подачи текста после сотен идентично сыгранных спектаклей.

исключает свободную работу интонационными средствами, мену коммуникативных конструкций, внесение в исходный текст особых синтаксических приемов, частиц и междометий (ср. *а, о-о, э, м-м, ну что вы* и т.п. в примерах выше). От ярчайшей языковой палитры, которой традиционно с блеском пользуются актеры русского театра и кинематографа, остается лишь небольшое число красок. Рассмотрим, какие эстетические эффекты можно создать при их помощи.

Фон Кролок в исполнении Ростислава Колпакова убеждает ассистента профессора, Альфреда, «перейти на сторону зла»:

05.02.2012 (ДНЕВНОЙ ПОКАЗ)

Граф: ♪ За твое доверие я щедро отплачу

И всему, что умею я, охотно научу.

Поверь мне: изведаеть ты

Сладкое (*поднимает и опускает брови*) забвенье (*с легкой улыбкой*) в объ-
ятях темноты. ♪

Введенные самим актером (не по общему скрипту) языковые единицы: на-
зализация (*о-хо-тно- на-учу*) – ‘тем самым мы немного отклонимся от из-
вестной нам обоим нормы (т.е. между нами говоря, я учу не каждого)’, *поднять*
брови – ‘это станет для тебя позитивным отклонением от нормы, отклонением
в благоприятную сторону’, *улыбка* – ‘говорящий сообщает о чем-то бенефактив-
ном с его точки зрения’. Вспомним черты коммуникативного поведения героя у
Колпакова: бесконечно любезный вампир, изображающий искреннюю приязнь к
собеседнику, причем время от времени посреди этого потока доброжелательности
вдруг прорываются злоба и фальшь. Так же и здесь: поток заманчивых обещаний
быстро перетекает в призыв:

Граф: ♪ Если дух гнетет мораль,

(*с усилением отчетливости артикуляции*) Значит, надо (*сжимает руку в ку-*
лак) покончить с нею! ♪

Усиление отчетливости артикуляции – ‘ситуация (существование угнетаю-
щей дух морали) расходится с личной нормой говорящего’; *сжать руку в кулак* –
‘говорящий аккумулирует все имеющиеся ресурсы для борьбы с моралью и при-
зывает собеседника сделать то же самое’.

И. Ожогин вводит лично от себя иной смысл:

02.10.2016¹

Граф: ♪ Поверь мне: (*поднимает указательный палец*) изведаеть ты

Сладкое забвенье в объятых темноты. ♪

Герой Ожогина не старается обворожить собеседника, заманить его во тьму, он
назидательно сообщает о том, как обстоят дела, и равнодушен к тому, последуют за
ним или нет. *Поднять указательный палец* – ‘говорящий маркирует вводимую им
информацию как перекрывающую по важности любую другую в данный момент’.

Если у персонажа Колпакова посреди оживленного расхваливания перспектив
дружбы с ним вдруг прорывается ненависть к человеческой морали, то граф в ис-
полнении Суханова продолжает уже сформированную ранее линию поведения
существа с подлинной психикой и физиологией вампира:

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=ElKwlvw8K5Q

05.01.2012

Граф: ♪ Если дух гнетет мораль,
Значит, надо (**жест**, который можно интерпретировать как «**объяснительный**») покончить с нею! ♪

Единственная введенная Сухановым кинема («объяснительный» жест – редуцированный вариант жеста *развести руками*, вовлечена кисть одной руки) реализует значение ‘говорящий походя (жест редуцирован) демонстрирует слушающему имеющиеся обстоятельства и прямо вытекающее из них решение’. Герой Суханова ничего не изображает, у него в сознании все просто, и он транслирует эту убийственную простоту слушателю.

Чтобы более убедительно показать, как минимальными, иногда единичными средствами создаются **разные характеры** персонажей, рассмотрим различия в изображении профессора Абронсиуса (Р. Колпаков в сопоставлении с С. Сорокиным), насколько это позволяет сделать материал: здесь индивидуальность общей канве один актер придает за счет кинесики и малых средств звучаний, второй же исключительно за счет кинесики.

1. Р. Колпаков в роли профессора Абронсиуса, Ф. Осипов в роли фон Кролока, 11.09.2016¹

Граф (простирает к собеседнику руку): ♪ С восторгом опус ваш прочёл я о летучей мышши! ♪

Профессор: ♪ Мне лестно, ведь никто о нем... (оборачивается к Альфреду, поднимает бровь) на [р:]одине (**дергает плечом**) не слышал. (*Граф с легкой улыбкой отворачивается*). (**Делает «объяснительный» жест**) Факты, (**разводит руками**) факты – (**делает «объяснительный» жест** и сразу вслед за этим **разводит руками**) не в моде нынче факты ♪

Граф: ♪ Прошу я вас автограф дать и гостем быть почетным! ♪

Профессор: ♪ Обитель ваша – (с **поклоном**) благодать для истинных учёных! ♪

2. С. Сорокин в роли профессора Абронсиуса, Ф. Осипов в роли фон Кролока, 16.09.2016²

Граф (простирает к собеседнику руку): ♪ С восторгом опус ваш прочел я о летучей мышши! ♪

Профессор: ♪ Мне лестно, ведь (**потрясает рукой**) никто о нем (**поджимает губы**, **оборачивается на Альфреда**)... на родине (**широко разводит руками**) не слышал. Факты, (**мелко кивает**) факты, не в моде нынче факты (**разводит руками, поджав губы**). ♪

Граф: ♪ Прошу я вас автограф дать (*профессор слушает раскрыв рот*) и гостем быть почетным! ♪

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=rJpbuHrn1J4

² См.: www.youtube.com/watch?v=1dIUOKF1FVo

Профессор (потрясая рукой): ♪ Обитель ваша – (*потрясает обеими руками*)
благодаря для истинных ученых! ♪

Профессор в исполнении Колпакова неохотно и с большим неудовольствием признается в том, что в Германии его труды не ценят, при этом отмечая этот факт как отклонение от нормы (*поднятие брови*), маркируя расхождение своей позиции с позицией третьих лиц, игнорирующих его открытия (напряженный согласный [p]) и расхождение с ними в уровнях компетентности (*дернуть плечом*), а также вводя смысл ‘есть такое небольшое отклонение от нормы, но это между нами’ (назализация на словах *не слышал*). Он суетливо и смущенно разъясняет причину этого, четырежды вводя кинему *развести руками* / «объяснительный» жест в значении ‘говорящий демонстрирует слушающему имеющиеся обстоятельства, а также отсутствие у него инструментов контроля над ситуацией’. Получив приглашение в замок, профессор церемонно отвешивает *поклон* (значение этикетного поклона при выражении благодарности – ‘адресат изменил обстоятельства на (более) благоприятные для исполнителя жеста’). Комический эффект создает применение назализации на слове *ученых* в конце фразы. Поскольку профессора все это время тербит за локоть Альфред, старающийся увести его и убеждающий его держаться подальше от замка, то эта назализация адресована, несомненно, ему, и инвариантное значение ее реализовано как ‘ты несколько отклоняешься сейчас от известной нам с тобой нормы поведения ученого (ученым тебя еще рано называть)’.

Сорокин создает несколько другой образ профессора. Его Абронсиус – личность страстная, пассионарная, эмоций он не сдерживает. Жест *потрясать рукой*, синхронизированный со словами *никто о нем (на родине не слышал)*, вносит смысл ‘учтите следствия из этого факта, затрагивающего мою личную сферу, долженствующего затронуть также и вашу личную сферу и небенефактивного для нас всех’. Дважды использованная кинема *поджать губы* означает негативную оценку говорящим информации после пропуска ее через его личную систему представлений. Жест *развести руками* используется более аккуратно и дозированно, чем у Колпакова, оба раза в значении *демонстрации говорящим сложившихся обстоятельств* (‘вот так вот обстоят дела’, ‘вот что мы имеем на сегодня’). Мелкие кратные *кивки* – солидаризация говорящего с его же собственной (ранее многократно высказывавшейся) позицией, здесь: ‘я не в первый раз говорю о таком к себе отношении, об этой прискорбной отсталости наших ученых умов; все это не сегодня началось’. Когда хозяин замка приглашает профессора стать его почетным гостем, ученый слушает с *раскрытым ртом* (максимальная заинтересованность в наращивании информации по одной определенной теме), а затем реагирует гораздо более бурно, чем в версии Колпакова (где он сдержанно кланялся): он начинает с жеста *потрясать рукой*, но уже через секунду *потрясает обеими руками*; значение этой единицы в данном случае – ‘я учитываю следствия из введенной вами информации, следствия эти чрезвычайно благоприятны для меня и глубоко затрагивают мою личную сферу’.

Далее рассмотрим арию фон Кролока «Умер Бог» / «Бог ваш мертв» в трех версиях (Р. Колпаков, И. Ожогин, А. Суханов). Она представляет собой монолог, обращенный к героине, Саре, и является выходной арией графа фон Кролока.

♪ Тень моя тебе являлась во сне,
 И прилуне тайно ты обо мне мечтала.
 Судьбе навст[р':]ечу, →ангел мой, поспеши!
 Тёмною страстью одинокой души
 Тебя →п[р':]изываю в полночной тиши.
 Умер Бог, забыто имя его,
 И на земле больше нет ничего святого.
 Предел →скитаний наших недостижим.
 Не зная покоя,
 От света бежим...
 Наше проклятие –
 Вечная жизнь. ♪

Отодвигание гласных назад, связанное с идеей *дистанции*, *дистанцирования*, – принципиальный прием как для Колпакова, так и для Суханова, однако они создают непохожие образы, и потому важно отметить, на каких именно словах возникает данный прием. У Колпакова это, во-первых, *ангел мой* и *призываю* (т. е. отражение физической дистанции между героем и слушательницей, стремление ее сократить, создать притяжения между ними), во-вторых, *скитания* и *проклятие*, т. е. то, что не нравится герою и от чего он предсказуемо желал бы дистанцироваться (обреченность на вечные скитания – это и есть проклятие вампира).

Еще одно коммуникативное средство – долгота [р] (навст[р':]ечу, п[р':]изываю); в данном случае при пении, удлинение звонкого [р:] следует приравнять к удлинению гласных. Как раз растягивать гласные по своему желанию с коммуникативными целями певец не может, и звонкий раскатистый [р] нагружается аналогичной функцией; реализуется коммуникативная семантика удлинения гласного – ‘говорящий оказывает впечатление на слушающего, стремится запечатлеть в его сознании свою волю’. Как мы видим, коммуникативная дорожка у Колпакова связана с обращенностью к собеседнице, с забрасыванием определенных «коммуникативных крючков» (смыслы ‘ты далека от меня, надо сократить эту дистанцию’, ‘я хотел бы впечатлить тебя’). Этой же настроенностью на собеседника, стремлением привлечь к себе слушающих его граф отличался и в сценах, где у актера был более богатый выбор средств.

Наконец, Ростислав Колпаков не был бы самим собой, если бы не ввел элемент комического: он дает усиление редукции в предупредных слогах, очень дозированное ([пр'бзывájy], [н'ч'ивó]). Таким образом передается эмоциональное состояние героя, и в то же время это разговорное снижение – деликатный способ прирожденного комика сбить пафос. Особенно интересно использование Колпаковым аллегривного произношения на фоне контрастирующего с этим приема – элементов старшей орфоэпической нормы у Александра Суханова ([н'и³ бójca]). С одной стороны, такова классическая сценическая норма, с другой – в целом Суханов ее не придерживается, но, изображая трехсотлетнего вампира, вероятно, дает таким способом намек на его возраст.

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=0B-2zn0uLzM

♪ Тень моя тебе являлась во сне,
 И при луне тайно // ты обо мне мечтала.
 Судьбе навстречу, ангел мой, поспеши!
 Темною ст[р:]астью одинокой души
 Тебя призываю в полночной тиши.

Уме[р:] Бо[х:], забыто имя его,

(усиление отчетливости артикуляции) И на земле больше (крик) нет ничего
 [с:]вятого.

Предел скитаний наших недости[ж:]им.

Не зная →покоя,

От света бежим...

(усиление отчетливости артикуляции) [н:]аше п[р:]ок[л']ятие –
 →Вечная // жизнь. ♪

\ увеличение интенсивности тембра на гласном

Говорящий находится в активном эмоциональном состоянии. Долгие смычки согласных маркируют *расхождение позиций*, в данном случае – *расхождение норм социума вампиров и норм внешнего мира* (говорящий вводит вампирскую норму – «умер Бог, забыто имя его, и на земле больше нет ничего святого» – и при этом идет указание на наличие закадровых оппонентов, руководствующихся иной нормой – людской). Увеличение интенсивности тембра на гласном центра говорит о затронутости личных интересов говорящего. Придыхание маркирует воздействие говорящего на слушающего, самое прямое, грубое и примитивное, «животное» воздействие (ср. шипение кошки). Отодвинутые назад гласные порождают эффект дистанцирования, при этом важно, что появляется этот эффект дважды, на словах *покой* (*не зная →покоя*) и *вечный* (*наше проклятье – →вечная жизнь*). Дистанцированность от самой идеи покоя и отодвинутость в вечность – эти смыслы создают страшноватое ощущение, вся манера исполнения Суханова ассоциируется с заунывным воем живых мертвецов, от которого у людей мороз по коже. Для того чтобы подчинить красивое и возвышенное номинативное содержание арии этой задаче, оказывается достаточно минимальных коммуникативных средств. В версии Суханова слова словно бы случайны, говорящий просто гипнотически воздействует на слушающего, «тянет» его к себе, параллельно давая понять, что сам он давно мертв и пуст внутри.

ИВАН ОЖОГИН, 05.05.2013²

♪ Тень моя тебе являлась во сне,
 И при луне тайно ты обо мне мечтала.
 Судьбе навстречу, ангел мой, поспеши!

(дрожание голоса) Тёмною ст[р:]астью одинокой души

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=NupsBUr5zTM

² См.: www.youtube.com/watch?v=fabPuqWlIOs

Тебя призываю в полночной тиши.
 Бог ваш мертв, забыто имя его,
 И на земле больше нет ничего святого.
 Предел [с:к̄]итаний наших недостижим.
 Не зная покоя,
 От света бежим...
 Наше проклятие –
 Вечная // жизнь. ♪

Основное, что обращает на себя внимание в версии Ожогина, – случаи увеличения интенсивности тембра, которым в речи соответствовала бы расстановка центров ИК-2, в значении – ‘реализован именно данный вариант, по контрасту со всеми иными вариантами’. Таким образом акцентируется слово *страсть* (‘именно такое, а не иное чувство испытывает герой’; слово *страсть* объективно ключевое, так как в данном случае это жажда крови, а не то, что подразумевается под этим у людей), это сочетается с удлинением [p:] (‘говорящий запечатлевает в сознании слушающего свою волю’) и уменьшением голосовой составляющей на слове *полночный* (интимизация). Далее возникает *Бог ваш мертв* (‘реализован именно этот вариант из ряда возможных (хотя слушающий может не считать этот факт нормой)’) и *Вечная жизнь* (т. е. жизнь выделяется как нечто ненавистное, как реализованное отклонение от нормы, с которым ничего нельзя поделать). Напряженное произнесение согласных в слове *скитаний* – некое смакование страданий. Всё в целом вписывается в трактовку роли, типичную для Ожогина и его эстетической темы (см. также его в ролях Воланда, Евгения Онегина, Призрака Оперы).

Итак, мы видим, что в специфических условиях игры в мюзикле, когда у актеров отобрана возможность интонирования своей речи, синтагматического членения и расстановки центров ИК (а это важнейшая группа средств для русской коммуникативной системы, средства, наделенные колоссальной смысловозначительной силой), они, обходясь малыми средствами звучания, успешно следуют своей концепции роли.

Материал «Бала вампиров» уникален тем, что, при очень большой ротации актеров мюзикл сохраняет жесткое единство скрипта, крайне детальную навязанную всем исполнителям проработку мизансцен, постановка идентична сама себе вплоть до расчисленности каждого шага каждого из персонажей. Вторым важнейшим аспектом оказывается то, что это музыкальное произведение: речи как таковой там чрезвычайно мало, пение преобладает. Таким образом, в данном случае исследователь сталкивается с **очень большим навязанным единообразием в области коммуникативного поведения при значительно урезанных возможностях по введению дополнительных коммуникативных средств для актеров**, что является немалой редкостью. Фактически возникает поле для лингвистического эксперимента. В условиях этого эксперимента **коммуникативный уровень русского языка проявляет себя как динамическая система**, складывающаяся из крайне разнородных единиц и **способная выполнить определенную функцию (здесь – непростую эстетическую задачу по созданию комического / драматического / пугающего эффекта) в предельно усложненных условиях.**

Прежде всего на наиболее «выгодном» материале – на **диалогах, включающих в себя не-музыкальные реплики**, т. е. в условиях, приближенных к обычным, – было показано, что у каждого из трех произвольно выбранных актеров есть свое неповторимое понимание роли и в соответствии с этим имеются **три разные коммуникативные стратегии**, сформированные, как это и положено в норме, **несколькими группами коммуникативных средств (сегментными, суперсегментными и кинесическими)**.

Далее мы сравнили два способа подачи **музыкального диалога**, где коммуникативный арсенал актера резко и принципиально сужается: исключается интонация, исключается введение дополнительных сегментных средств (частиц, междометий, местоимений и др.), использование синтаксических приемов, мена порядка слов. В этих условиях мы видим, что **эстетическая функция** – функция создания определенных характеров персонажей, – **полностью ложится на коммуникативные кинемы (поза, мимика, жест) и малые средства звучания** и оказывается благополучно ими выполнена в отсутствие иных средств.

На следующем этапе палитра актеров искусственно сужается фактически до предела – рассматривается **коммуникативная дорожка арий**, где текст, по сути, монологичен, в силу чего у артистов «отбирается» предпоследняя группа средств (становится неуместным большинство кинем, которые были бы уместны в диалоге). В их распоряжении остаются лишь **малые средства звучания**. Материал показывает, что даже этот, если можно так выразиться, разбавленный до полной прозрачности раствор коммуникативных средств языка **свою функцию все равно реализует в полном объеме. Малых средств звучания с их семантическими возможностями хватает на то, чтобы сформировать узнаваемую индивидуальную трактовку роли каждым из актеров** – и перед нами проходят те самые три трактовки, которые были выявлены в начале.

Такое положение дел свидетельствует о том, что коммуникативный уровень языка – это единая, стабильная, живая система, которая при наложении на нее разнообразных сложных ограничений «находит способ вывернуться». Средства с близкой, но не идентичной семантикой, которые в норме появлялись бы в высказывании вместе, создавая эффект коммуникативного согласования или дублирования, оставшись без поддержки соседних средств-«дублеров», проявляют вдруг известную самодостаточность и преспокойно достигают поставленных целей. Иными словами, **коммуникативный уровень ведет себя как полноценная динамическая система с чертами некоторой функциональной взаимозаменяемости средств**.

Проделанный анализ подводит нас к еще одному интересному выводу: да, в условиях суженной вариативности коммуникативной дорожки актер по-прежнему может провести свою линию, выписать коммуникативными средствами персонажа, соответствующего его личному пониманию образа. Но если ничего не предпринимать, не вводить во время пения ни малых средств звучания, ни кинесических средств (как мы понимаем, они вовсе не обязательны, коммуникативная дорожка присутствует и в выданном всем едином скрипте), исполнить все заложенное в постановке по умолчанию и не накладывать дополнительный собственный слой коммуникативных смыслов поверх изначально имевшегося, то можно получить *не индивидуализированный образ*, образ-«матрицу», задуманный режиссером и выписанный более грубыми мазками, без нюансировки. В особенности верно это будет для героев мюзикла, у которых нет или почти нет не-му-

зыкальных реплик (где обязательно будет то или иное интонирование, которое непременно даст проявиться индивидуальной концепции, какой бы она ни была). В обычном театральном спектакле сохранить такую «матрицу», не расцветив ее смысловыми нюансами и ничего к ней не добавив, просто невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

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

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

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

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

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

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.

Великоборцева-Чалова О.В. Эстетическая нагрузка средств коммуникативного уровня русского языка, модифицируемых при звучащей интерпретации письменного текста. (На материале классических ролей О. Ефремова, О. Табакова и А. Калягина) // Слово. Грамматика. Речь. Вып. 7. М., 2005. С. 295–314.

Коростелева А.А. Диалогизация монологической речи в процессе создания образа (К.Ю. Хабенский в «Утиной охоте») // Язык, литература, культура. Вып. 6. М., 2010. С. 152–170.

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

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

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

Коростелева А.А. Об использовании коммуникативных средств при создании двух образов Листницкого в кинофильмах «Тихий Дон» 1957 и 1992 годов (И. Дмитриев, А. Руденский) // Слово. Грамматика. Речь. Вып. IX. М.: МГУ, 2007. С. 124–139.

Коростелева А.А. Репликация модели коммуникативного поведения как средство создания образа (Л.И. Лемке в к/ф «Город мастеров») // Stephanos. 2018. № 6(32). С. 53–81.

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, Estonia: Publishing House Pushkin Institute, 2016. С. 87–118.

Коростелева А.А. Феномен «темного двойника» в кино: коммуникативные стратегии персонажей // Stephanos. 2020. № 1(39). С. 35–68.

Судакова Л.И. К вопросу о функционировании интонационных регистров в русской устной речи // Аспекты изучения звучащей речи: Сб. научных статей к юбилею Е.А. Брызгуновой. Вопросы русского языкознания. Вып. XI. М., 2004. С. 190–196.

Судакова Л.И. Регистровые различия русской интонации и их функции: Автореферат ... канд. фил. наук. М., 1993. 24 с.

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

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

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

REFERENCES

Bezyaeva M.G. (2010) Communicative Semantics of Sounding Literary Text. In: 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. Moscow University Press, p. 751.

Bezyaeva M.G. (2012) Communicative Semantics as an Object of Philological Research. In: Philology: Everlasting and Young: Collected Articles for Prof. Marina L. Remnyova’s Anniversary. Moscow. Moscow University Press, pp. 63–78.

Bezyaeva M.G. Communicative Field as a Unit of language and Text. In: Word. Grammar. Speech. Vol. XV. Moscow. 2014, 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. (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. (2002) Semantics of Communicative Level of Sounding Language. Moscow, 752 p.

Bezyaeva M.G. The Semantic Organization of Communicative Level of Language (theoretical and methodological foundations of the investigation). In: Word. Grammar. Speech. Vol. VII. Moscow. 2005, pp. 105–129.

Bryzgunova E.A. Intonation. In: Russian Grammar: In 2 vols. Moscow. 1980–1982.

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

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

Chalova O.V. Functional Role of Communicative Level Russian Language's Means Creating the Protagonist Character in the Film "Mikhailo Lomonosov" (1955). In: Language, literature, culture. Actual problems of learning and teaching: Collection of scientific and methodological articles. Vol. 10. Moscow. 2014. pp. 167–178.

Chalova O.V. Aesthetic Charge of Communicative Level Russian Language's Means (on the material taken from classic and modern fiction). In: Russian Literature in the Context of Modern Integration Processes. From the Materials of the 2nd International Scientific Conference. Vol. I. Volgograd. 2007, pp. 351–357.

Korosteleva A.A. (2016) Communicative Mask Changing as an Actor's Strategy Base for Creating a Character (K. Khabensky in "Dead Souls' Case" movie). Structures and Functions: *Studies in Russian Linguistics*. Tallinn, Estonia. Publishing house Pushkin Institute. Vol. II. No 2, pp. 87–118.

Korosteleva A.A. The Doppelgänger Phenomenon in the Cinema: The characters' Communicative Strategies. *Stephanos*. 2020. No 1(39), pp. 35–68.

Korosteleva A.A. Monologic Speech Dialogization Creating a Character (K. Khabensky in A. Vampilov's "Duck Hunting"). In: Language, Literature, Culture. Actual Problems of Learning and Teaching: Collection of Scientific and Methodological Articles. Vol. 6. Moscow. 2010, pp. 152–170.

Korosteleva A.A. On the Use of Communicative Means when Creating Two Interpretations of Listnitsky in the Films "And Quiet Flows the Don" 1957 and 1992 (I. Dmitriyev, A. Rudensky). In: Word. Grammar. Speech. Vol. IX, Moscow. 2007, pp. 124–139.

Korosteleva A.A. Realization of Actor's Communicative Strategy Creating a Single Given Character (L. Lemke in "Obratnoy Dorogi Net"): Word. Grammar. Speech. Vol. XI. Moscow. 2009, pp. 55–75.

Korosteleva A.A. Replication of a Communicative Behavior Model as Means of Character's Creation (Lev Lemke in "The City of Craftsmen", 1965). *Stephanos*. 2018. No 6(32), pp. 53–81.

Korosteleva A.A. 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. 2013, pp. 103–121.

Sudakova L.I. On the Question of the Functioning of Intonation Registers in the Russian Oral Speech. In: Aspects of the Study of Sounding Speech: Collection of scientific articles for E.A. Bryzgunova's Anniversary. Questions of Russian linguistics. Vol. XI. Moscow. 2004, pp. 190–196.

Sudakova L.I. (1993) Register Differences in Russian Intonation and Their Function. Abstract on Thesis. Moscow. 24 p.

Velikobortseva-Chalova O.V. The Aesthetic Load of the Means of the Communicative Level of the Russian Language, Modified by the Sounding Interpretation of the Written Text (based on classic roles of O. Efremov, O. Tabakov and A. Kalyagin). In: Word. Grammar. Speech. Vol. VII. Moscow. 2005, pp. 295–314.

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