

А.А. Коростелева

**Норма личности в оппозиции к норме социума:
стратегии коммуникативного поведения
(на примере образов волшебников в детском кино)**

Аннотация: Применение метода семантического коммуникативного анализа к материалу речи волшебников в детском кино позволяет выявить набор коммуникативных стратегий языковой личности, связанных с резким расхождением индивидуальной нормы и нормы социума. В работе описываются три из этих стратегий (игнорирование внешней нормы, негативное эмоциональное реагирование на чужую норму и лжеподчинение нормам чуждого социума). Результаты анализа могут быть использованы при описании закономерностей коммуникативного поведения лиц, чьи индивидуальные представления о норме находятся в оппозиции к нормам социума, в котором им приходится функционировать (киноперсонажи определенного типа, лица с психическими отклонениями, преступники и др.).

Ключевые слова: коммуникативная семантика, звучащий кинодиалог, коммуникативная стратегия актера, типы речевой личности, расхождение индивидуальной нормы с нормой социума

Abstract: The application of semantic communicative analysis method to the wizards' speech materials in children's movies allows to reveal series of communicative strategies of a language personality, derived from the sharp discrepancy between an individual norm and norms of society. The article describes three of these strategies (ignoring outside norms, negative emotional reaction to outside norms and false submission to the norms of an alien society). The result of this analysis can be used in describing the communicative behavior patterns of individuals, characterized by the striking divergence between their individual ideas of a norm and the norms of a society (certain types of movie characters, persons with mental disorders, criminals etc...).

Key words: communicative semantics, spoken film dialogue, actor's communicative strategy, types of speech personality, contrast between individual norm and the norm of society

Разработанный М.Г. Безяевой метод семантического коммуникативного анализа [Безяева 2002; 2005; 2010 а; 2014] в применении к исследованию особенностей речи лиц, индивидуальная норма которых находится в резком расхождении с нормами социума, помогает выявить набор коммуникативных стратегий, свойственных языковой личности такого типа [Коростелева 2014а, б]. Изучение данных стратегий приводит нас к лучшему пониманию этого аспекта функционирования русской коммуникативной системы – от методов создания актерами соответствующих образов в кино и театре (персонажей, чье представление о норме контрастирует с нормами социума, в котором им приходится действовать) вплоть до специфики речи пациентов с психопатологиями.

Метод семантического коммуникативного анализа предполагает противопоставление в рамках системы языка *номинативного* и *коммуникативного уровней*. Номинативный уровень связан с введением информации о действительности, преломленной в языковом сознании говорящего, в то время как семантика коммуникативного уровня связана с *позицией говорящего, позицией слушающего и оцениваемой и квалифицируемой ими ситуацией*. Организующими понятиями для коммуникативного уровня являются понятия *целеустановки, вариативного ряда структур, ее выражающих, и инвариантных параметров средств*, формирующих эти структуры. Средства коммуникативного уровня языка могут быть разделены на две группы: это *собственно коммуникативные средства*, для которых функция выражения коммуникативных значений является первичной (частицы, междометия, интонация, порядок слов), и *средства, которые могут передавать номинативное содержание высказывания*, но способны также участвовать в формировании значений коммуникативного уровня (полнозначные лексические единицы, части речи и грамматические категории – вид, время, число, падеж). Инвариантные значения коммуникативных единиц подчиняются определенным законам реализации (алгоритм антонимического развертывания параметров и возможность отнесенности к позиции говорящего, слушающего и к ситуации)¹.

В работе используется описание системы русской интонации, принадлежащее Е.А. Брызгуновой, а также разработанная ею усложненная интонационная транскрипция [Брызгунова 1980, 1982]².

Общей особенностью ряда волшебников в детском кино является их частичная или полная принадлежность к другому, волшебному миру. Сам волшебный персонаж может при этом являться посредником между мирами, нести возмездие, выполнять функции защитника, наставника, трикстера и др. В связи с этим перед актером, исполняющим либо озвучивающим (в мультфильме, в переводном фильме) подобную роль, встает задача передать языковыми средствами эту специфику в характере персонажа: показать, что его герой приходит из иного мира, где действуют особые законы. Как и следует ожидать, реагировать на эстетическую задачу такого рода будет в первую очередь группа коммуникативных средств, содержащих в своей семантике *параметр нормы*. Но, во-первых, эта группа средств в русском языке чрезвычайно обширна и входящие в нее единицы связаны с *различными типами норм* [Безьева 2002]; во-вторых, необходимо учитывать способность к антонимической реализации коммуникативных параметров, которой обладает большинство русских единиц, и работу алгоритма развертывания по позициям *говорящий – слушающий – ситуация*. Очевидно, что, активизировав названную группу средств и задав «иномирность» персонажа как желаемую характеристику образа, можно получить множество различных стратегий речевого поведения.

Ниже рассматриваются три из возможных моделей отношения волшебного персонажа к норме на материале диалогов с участием волшебников из детского переводного кино.

¹ При анализе нашего материала мы опираемся на труды М.Г. Безьева (см.: [Безьева 2002, 2005, 2006, 2008а, б, 2010а, б, 2012, 2013а,б, 2014]), а также на курсы «Инвариантные параметры коммуникативных средств русского языка» и «Анализ коммуникативной семантики звучащего текста», читавшиеся ею на филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова в 2006–2015 гг.

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

1. Волшебник не учитывает позицию собеседника, не замечает его нормы и даже не подозревает о существовании иной нормы, кроме собственной (х/ф «Вилли Вонка и шоколадная фабрика», 1971; «Чарли и шоколадная фабрика», 2005; «Лавка чудес», 2007).

2. Волшебник принимает во внимание наличие у собеседника другой нормы, отличной от его собственной, и оценивает эту чужую норму отрицательно (м/ф «Меч в камне», 1963; м/ф «Рыбка Поньо», 2008).

3. Ведущая коммуникативная стратегия волшебника – лжеучет позиции собеседника, лжеподчинение нормам чуждого социума при полном подчинении собеседника своей норме и воле (аниме «Магазинчик ужасов», 1995–1998).

Таким образом, мы получаем три типичных модели коммуникативного поведения, которые могут быть кратко обозначены как 1) игнорирование внешней нормы; 2) негативное эмоциональное реагирование на чужую норму и 3) лжеподчинение нормам чуждого социума.

Начнем с рассмотрения первой модели. Обратимся к двум экранизациям книги Роальда Даля «Чарли и шоколадная фабрика». Несмотря на колоссальное различие образов волшебника Вилли Вонки в старом и новом фильме, такое отношение к норме объединяет их обоих. В ранней экранизации («Вилли Вонка и шоколадная фабрика», США, 1971, в роли Вилли Вонки – Джин Уайльдер) полное игнорирование персонажем всех других норм, кроме его собственной, ярко прописано с первых минут его появления на экране средствами как коммуникативного, так и номинативного уровня. Проиллюстрируем это примерами.

Отец Вайолет: Что это такое?

Вилли Вонка: **Стандартная форма контракта.**

Контракт, который Вонка предлагает подписать посетителям фабрики, по меньшей мере нестандартен уже по своему внешнему виду: это манускрипт во всю стену, записанный, как таблица для проверки зрения у окулиста, где каждая последующая строчка мельче предыдущей. Отец Вайолет, бизнесмен, видит такое впервые (ИК-6 в его вопросе формирует оттенок недоумения). Следовательно, слово «стандартный» в высказывании Вонки можно трактовать разве что как ‘стандартный для моей фабрики (которая живет по своим особым законам и управляется одним-единственным человеком)’: стандартом безапелляционно названа личная норма Вонки. При этом ИК-3 вносит значение ‘говорящий не может сориентироваться на позицию слушающего’ (т. е. Вонка искренне не может понять, в чем, собственно, у собеседника затруднение) и одновременно – ‘говорящий призывает слушающего сориентироваться в этой простой и очевидной ситуации, не требующей вроде бы разъяснений, – перед ним на стене стандартная форма контракта’. Вилли Вонка как будто бы дает лаконичный ответ на вопрос собеседника, призванный его успокоить, но при этом расписывается в своей полной невосприимчивости к чужой норме.

Мать Майка: Там есть пункт о возмещении убытков при несчастном случае?

Вилли Вонка: **Какие счета между друзьями?**

Волшебник фактически переосмысляет интенцию, с которой задавался вопрос, и рассматривает его в неожиданной интерпретации: что будет, если гости причи-

нят предприятию какие-нибудь убытки? Говоря «Какие счета между друзьями», он как бы заранее отказывается взыскивать ущерб с посетителей. При этом он совершенно игнорирует второй вариант развития событий (который и имела в виду мать Майка, что совершенно ясно зрителю): как он поступит, если вред будет причинен гостям? Собеседница выразила опасение за свое благополучие, Вонка выворачивает наизнанку ее слова и представляет их как проявление заботы о нем и о его фабрике. Он дает ответ исходя только из своей индивидуальной нормы и как будто в принципе не видит здесь *двух* вариантов. Структура для ответной реплики выбрана, вероятно, самая мягкая из всего, чем располагает официальный регистр, и это еще больше обескураживает: при подчеркнуто доброжелательном подходе и выраженной ориентации на позицию слушающего (ИК-3) Вонка просто не воспринимает, не замечает этой позиции.

(О волшебных помощниках Вилли Вонки – маленьких человечках из племени умпа-лумпа)

Дедушка Чарли: Я никогда раньше не видел людей с оранжевыми лицами.

Отец Веруки: Странные у вас работники, Вонка.

Мать Августа: Что они там делают?

Вилли Вонка: Подсахаривают время.

Верука: Они не могут быть настоящими людьми!

Вилли Вонка: **Как раз они / нормальные.**

Вместо удовлетворительного разъяснения, кто такие умпа-лумпа и откуда они взялись, возникает утверждение о том, что волшебные человечки за волшебным занятием («подсахаривают время») полностью соответствуют норме (в отличие от собеседников): как вводит варианты качественной характеристики объекта – ‘вы сказали, что они отклоняются от нормы, на самом же деле они полностью соответствуют норме’. Центр ИК-6 на слове «они» помогает обратить острие против самих нападающих; возникает указание на непроизнесенную закадровую информацию, известную говорящему: они – нормальные, а вот есть другие люди, так те действительно ненормальные.

(Вилли Вонка объясняет, откуда взялись умпа-лумпа.)

Вилли Вонка: Из Лумпаленда.

Мать Майка: Нет такого места – Лумпаленд!

Вилли Вонка: Извините, милые дамы...

Мать Майка: Мистер Вонка, / я учительница / географии!

Вилли Вонка: **Тогда вы все знаете о них.** // Что это за ужасная страна! // Ничего, кроме безводных пустынь / и свирепых зверей.

Вновь Вилли Вонка переосмысливает саму целеустановку адресованного ему высказывания: собеседница уличает его во лжи (*Нет такого места – Лумпаленд!*) и

называет свой род занятий, чтобы придать вес возражению, указать на бесполезность дискуссии; он же мгновенно представляет ее своим союзником. Для этого он игнорирует первое ее высказывание, реагируя только на второе (о том, что она учительница географии), а прямым следствием из второго утверждения (*тогда*) он объявляет то, что соответствует *его* норме (если мир устроен в соответствии с его личной нормой, то все учителя географии знают все о Лумпаленде). Собеседница якобы от этой нормы не отклоняется, иной же нормы волшебник не наблюдает.

Таким образом, что бы мы ни подозревали об истинном положении дел, на уровне языкового выражения все и всегда разыграно так, как если бы Вилли Вонка действительно не замечал нормы собеседника (она же норма социума), а видел бы только свою индивидуальную норму, разительно отличающуюся от всего нам знакомого и привычного, и следовал бы ей совершенно безмятежно.

Если мы обратимся к новой экранизации той же сказки («Чарли и шоколадная фабрика», США, 2005, в роли Вилли Вонки – Джонни Депп), мы увидим сходную позицию в отношении нормы при едва ли не полярно противоположной трактовке характера персонажа. В новом фильме изображенный актером волшебник замкнут, интровертен и не скрывает легкой неприязни к большинству гостей фабрики. Скорее всего, противопоставление искрометному веселью, галантности и абсолютной экстравертности того же персонажа в исполнении Дж. Уайльдера было здесь вполне осознанным. Но мощная основа характера волшебника (свойство не замечать нормы собеседников) и в новой версии сохраняется в том же масштабе и объеме, порождая магистральную стратегию речевого поведения Вилли Вонки.

Виолетта: Мист²ер Вонка. // Я⁶ Виолетта² Борегард.

Вилли Вонка: Оу^{<2}. // Мне все равно⁷.

Как ответ на этикетное представление реплика Вонки необычайно эксцентрична уже по самому выбору целеустановки (выражение безразличия); особую роль здесь играет семантика ИК-7, реализующаяся в данном случае как ‘расхождение позиции говорящего с позицией слушающего’ (т. е. ‘ты говоришь так, как будто эта информация для меня существенна, на самом же деле ее важность равняется нулю’). Учитывая норму социума, мы, зрители, понимаем, что как ответ на представление в ситуации знакомства эта реплика смотрится самым неожиданным образом, но Вилли Вонка не учитывает этикетных норм социума и даже словно бы ничего не знает о них.

Цех сортировки орехов на фабрике Вилли Вонки.

Отец Веруки: О-о, / об этом цехе я знаю все. // Видите ли, мист²ер Вонка, / орехи – это мой биз³нес. // Вы тоже используете «Кавер-Макс четыре тысячи» для сортировки?⁶

Вилли Вонка: ↑ Не-ет^{^^1^2}. // (Хихикает). ↑ Какой вы странный!^{^^ 2^3}

(Сразу вслед за этим выясняется, что на фабрике у Вилли Вонки орехи сортируют настоящие, живые белки).

Очень показательна ИК-6 в вопросе отца Веруки: с его точки зрения, он говорит об очевидном, само собой разумеющемся, одинаково хорошо известном обоим собеседникам (‘на всех предприятиях используется это оборудование’). Он не ожидает услышать в ответ ничего кроме подтверждения. В высказывании Вонки *нет* исклю-

чает введенный собеседником вариант, модальная реализация ИК-1 с сильными колебаниями тона в предцентре сообщает, что говорящий учел следствия из введенной информации и увидел в ней расхождение с известной ему нормой; начальное *какой* говорит о том, что Вонка впервые столкнулся с такой качественной характеристикой собеседника (не имел раньше представления о том, что бывают такие странности), и, наконец, значение модальной реализации ИК-2³ – ‘я не могу понять, следствием чего является такое отклонение от нормы’.

В волшебном лифте со множеством кнопок с названиями разных цехов фабрики.

Майк: Я хочу выбрать ²цех!

Вилли Вонка: ^{1 2 \}Давай!

(Майк, с его интересом к «высоким технологиям», сразу же выбирает телевизионную комнату, где у волшебника уже все подстроено для того, чтобы накачать его за заносчивость).

Давай в ответе Вонки означает разрешение действовать в соответствии с бенефактивной логикой развития ситуации, известной говорящему, но с одним нюансом: бенефактивно это прогнозируемое развитие событий только для говорящего, но никак не для слушающего. Модальная реализация ИК-2 с высоким падением тона связана с приведением ситуации к норме (‘имело место незначительное отклонение от нормы – я немного задумался, – но мы сейчас приведем ситуацию к норме’), и вновь это норма только в понимании говорящего.

Гости, увидев на фабрике Вилли Вонки, как телепортатор перемещает в пространстве шоколад, интересуются, может ли он так же перемещать другие объекты.

Майк: А людей – ^{6 3}можно?

Вилли Вонка: А ²зачем мне [\]передавать ^{^ ^ 3^}людей? // Они совсем невкусные.

Начальное *a* показывает, что волшебник даже не может войти в эту новую ситуацию (с его точки зрения, люди не должны вызывать никакого интереса как объекты телепортации; согласно его норме, таким объектом может быть только шоколад и сладости, а люди на них совсем не похожи). С помощью модальной реализации ИК-3² он призывает собеседников сориентироваться на свою индивидуальную (но для него – единственную существующую) норму, учесть объективный факт (люди невкусные). То, что у собеседников могла быть другая позиция, вообще не подразумевающая учета вкусовых качеств транслируемых телепортатором объектов, как будто не приходит ему в голову.

В новой версии фильма есть эпизод, где личная норма Вилли Вонки вступает в противоречие с одной из базовых норм социума:

Вилли Вонка: Так что скажешь? // ^{3 3}Согласен бросить все это и жить со мной на ¹фабрике?

Чарли: Конечно, ¹согласен, / ^{2^3}если мои родные ⁶будут со мной. ¹

Вилли Вонка: О, мой ²дорогой мальчик, / ^{3^2 3^2}это исключено // ⁶Нельзя ²управлять шоколадной ⁶фабрикой, / ⁶если на тебе висит ⁶семейство, как < ²дохлый < ²гусь. // (...)
Кондитер ⁶должен летать ¹свободно, / ⁶в ⁶одиночестве // ⁶должен ⁶следовать за меч-

той. // Да, / несмотря ни на что. // Посмотрите на меня. // У меня нет семьи, /
и я-а... процветаю.

Чарли: Значит, если я перееду на фабрику, // то больше никогда не увижу
родных?

Вилли Вонка: ↑ Да-а! // Считай это удачей.

Чарли: Я / не поеду. // Я ни за что не брошу свою семью. // Даже за шоколад
всего мира.

Вилли Вонка: Э... ясно. // Это странно. // Не один шоколад, / плюс конфеты.

Чарли: Извините, мистер Вонка. // Я остаюсь.

Вилли Вонка: Ох ты. // Ну что ж, / это... / неожиданно и-и... / и странно. //
В таком случае, я должен... / попроситься. // Ты уверен, / что не передумаешь?

Чарли: Уверен.

Интересно, что волшебник здесь развернуто поясняет, насколько бенефактивно для слушающего было бы придерживаться нормы (которая тождественна собственной позиции говорящего). При этом норму слушающего он замечательно игнорирует. Он просто не воспринимает эмоциональные оттенки вопроса:

«Значит, если я перееду на фабрику, // то больше никогда не увижу родных?»

Одна и та же перспектива – больше никогда не увидеть родных, – может оцениваться как бенефактивная и как небенефактивная, и Вилли Вонка с Чарли оценивают ее прямо противоположным образом. В ответе волшебника: «Считай это удачей», – интонационно прописан смысл ‘учти следствия из вводимой информации, скорее принимай решение, не мешкай, видя такую выгоду’.

Очень своеобразно Вонка выстраивает уговаривание. Аргумент он находит престранный (но, видимо, для него самого убедительный):

«Не один шоколад, / плюс конфеты».

ИК-3 предлагает Чарли сориентироваться на только что названный дополнительный бенефактивный аспект ситуации, бонус, о котором он, вероятно, не подумал или забыл (конфеты).

В последней реплике волшебника модальная реализация ИК-1,2 со всплеском тона

Ох ты; я должен... / попроситься

указывает на расхождение на фоне предполагаемого сходства (‘говорящий думал, что Чарли перейдет на его позицию – вернется к норме, но этого не случилось’). Ох – это эмоциональная реакция говорящего на ситуацию невыполнения желаемого (предполагаемого, планируемого) при нарушении интересов говорящего и отрицательная оценка этой ситуации, не зависящей от воли говорящего; ты сообщает об отклонении от личного опыта говорящего (согласно этому опыту, дело не могло закончиться отказом); модальная реализация ИК-3 ∨ маркирует отклонение от нормы; ИК-7 в конечной синтагме типична для речи персонажа и высту-

пает в той же реализации, что и ранее, – расхождение позиции говорящего с позицией собеседника: ‘на мой взгляд, тебе следовало бы передумать, но ты, похоже, так не считаешь’.

Примеры, подобные рассмотренным выше, присутствуют в старом и новом фильмах по книге Р. Даля в изобилии, пронизывая все диалоги. Вилли Вонка во всем исходит из своей собственной, личной нормы, успешно действующей в стенах его фабрики. Он виртуозно не замечает нормы собеседников (а она, как правило, идентична норме социума) даже в тех случаях, когда не заметить ее, казалось бы, невозможно.

Примером той же модели может служить речевое поведение другого волшебника – Эдварда Магориума (к/ф «Лавка чудес», США, 2007, в роли Э. Магориума – Джастин Хоффман), хозяина волшебной лавки игрушек. При анализе его речевых тактик легко выявляются приемы, роднящие его с Вилли Вонкой из старой и новой версий.

Махони: Сэр, / я хотела поговорить о том, / что мы обсуждали ↓ в тот раз.

Магориум: Почему бумага / не должна бить камень?

Говорящий уверенно приписывает собеседнику намерение, которого у него не было, и выражает удивление его странностями (модальная реализация ИК-3/ говорит об отклонении от нормы: ‘странную ты какую-то тему собираешься вновь поднять, с чего бы это?’).

Махони: Нет, сэр // . О том, что я ишу / другую работу.

Магориум: И я о том же.

‘Слушающему следует обратить внимание (ИК-3) на тот факт, что говорящий действует в соответствии с предполагаемым (и) и его намерения в этом разговоре идентичны намерениям самого слушающего (же)’ . После того как Магориум отметил свою полную солидарность с собеседницей и подчеркнул идентичность темы разговора интересующему ее предмету, разговор мгновенно уходит в совершенно другое русло.

Махони: Что?

Магориум: Я думал все утро... / играя... в кошки-мышки, / и вдруг понял, / что владею лавкой чудес / уже сто тринадцать лет. // Это очень долго, Махони.

Махони: Ну да, / долго.

Магориум: Почти сто четырнадцать лет. // И я ни разу не заглянул в счета, / так что даже... понятия не имею, / сколько эта лавка стоит.

Махони: Наверное, это не очень хорошо.

Магориум: Именно! // (...) Я нанял бухгалтера.

Махони: Кого?

Магориум: Консультанта! // Если верить слову, / то получается смесь... султана / и мутанта. // И это именно то, / что нам нужно.

Махони: Это здорово, / но как это связано...

Магориум: Я-а позвонил в одно из агентств, / и-и они сказали, что пришлют сегодня / одного из своих лучших ← мутантов. // **Считай, / вопрос улажен.**

Махони: То есть как «вопрос улажен»?

Магориум: **Просто / отлично, по-моему.**

Здесь говорящий как будто возвращается к потребностям слушающего и неожиданно объявляет улаженным дело, которое его заботит, между тем как об этом деле (смена работы, увольнение Махони из лавки) не было сказано ни слова. Как в недоуменном возражении Махони означает, что она не видит того варианта развития ситуации, который стал бы разрешением ее проблемы. Магориум перетолковывает это как по-своему, понимая ее возражение как обычный вопрос (для этого ему приходится игнорировать мешающее такому пониманию начальное *то есть*), на который он и отвечает, оценивая ситуацию как «просто отличную». При этом напрашивается мысль о том, что он квалифицирует таким образом собственную, волнующую его самого ситуацию (приглашение бухгалтера-консультанта), а никак не ситуацию Махони.

Таким образом, персонажу свойственно гибко перетолковывать слова собеседника (приписывание собеседнику намерения, являющегося отклонением от нормы; подмена реализованного значения коммуникативной единицы другим, с большой натяжкой встраиваемым в имеющийся контекст, подмена реализованной в высказывании адресата целеустановки другой, «удобной» в данном случае для говорящего).

Покупательница: Э... простите.

Магориум: Да?

Покупательница: Э... здарсьте. // Сколько стоит эта извивающаяся рыбка?
(Указывает на подвесную игрушку с морскими животными под потолком.)

Магориум: О-о, / эта?

Покупательница: Да.

Магориум: Ну, / пятьдесят долларов.

Покупательница: Пятьдесят?

Магориум: Да.

Покупательница: Э... Пятьдесят ? // Не дороговато ли для рыбки?

Магориум: **Если вы заметили, / они.... свежие!**

(Рыбы в подвеске извиваются и бьют плавниками, черепаха гребет лапами, – демонстрируют, что они свежие.)

Покупательница: О.

Магориум: Если не хотите тратить столько, / есть такая же рыбка... / вон там, / всего за семнадцать долларов. // Только она несвежая.

Хозяин игрушечной лавки выставляет *волшебное* (т. е. резко отклоняющееся от обыденной нормы) свойство товара (рыбы в подвеске *живые*) всего лишь как достоинство, которое должно увеличивать цену изделия, но не должно удивлять. (Иначе ведет себя Махони: хотя сама она давно работает в лавке и привыкла к ее чудесам, она *предвидит удивление и недоверие* клиентов, специально оговаривает «чудесность» происходящего, удивляется и восторгается вместе с покупателем). Волшебник вооружен одной лишь нормой – своей собственной; другая норма не присутствует у него даже на периферии сознания.

Магориум (задав присланному консультанту один вопрос по математике и два странных, абсурдных вопроса): Вы как раз тот мутант, / что мне нужен. // Вы наняты.

Консультант: Что?

Магориум: Вы... / наняты!

Консультант: И всё?

Магориум: Достаточно.

Махони: Э... сэр!

Магориум: Ты не согласна, Махони?

Махони: ↓ Нет, / отнюдь.

Магориум: **Прекрасно.** (Поворачивается к ней спиной).

Здесь мы видим такую же трактовку негативного высказывания собеседника «в свою пользу», какую наблюдали и у Вилли Вонки (1971): несомненное возражение Махони (с понижением фонетического регистра, с усилением отчетливости артикуляции, с мимикой недовольства в видеоряде) мистер Магориум истолковывает как согласие и благополучно размыкает контакт. Еще один сходный пример:

Магориум: Мы продаем почти все мыслимые вещи, мутант: / от муравейников... / до цеппелинов. // Я владею лавкой уже стотринадцать лет, / с тех пор, как прибыл в эту страну, / хотя / игрушки я изобретал / с тысяча семьсот / семидесятых.

Консультант: Что? // Простите // Вы сказали – с тысяча семьсот семидесятых?

Магориум: Да, сэр. // И как вы понимаете, / бухгалтерия – / это нечто новое для меня.

Консультант: Значит, / получается, / вам не меньше двухсот сорока лет, сэр?

Магориум: **Вы уже наняты, мутант. // Не надо выпендриваться.**

Недоумение по поводу своего возраста Магориум воспринимает якобы как еще одну демонстрацию математических способностей и указывает в ответе на ненужность этой демонстрации. Это вновь подмена цели высказывания.

Как Вилли Вонка, так и Эдвард Магориум исходят в квалификации любой ситуации только из собственной нормы, они накладывают на ситуацию невидимую

«сетку» этой нормы, невидимые, непредсказуемые ограничения, о которых никому специально не сообщают, но которые очевидны для них самих. Так Вилли Вонка (2005) негласно подразумевает, что транслировать по телевидению имеет смысл только сладости (это ограничение он не эксплицировал, но оно есть и не обсуждается), поэтому все собеседники в его глазах разом оказываются отклонившимися от нормы:

«А зачем мне передавать ↓людей? // Они совсем невкусные».

То же делает в последнем примере и Магориум: для него само собой разумеется, что о его возрасте тут рассуждать нечего, 240 лет жизни – обычное дело, а значит, консультант просто хвалится своим умением быстро производить вычисления.

Перейдем ко второй из названных в начале моделей речевого поведения: волшебник Фудзимото из мультфильма Х. Миядзаки «Рыбка Поньо на утесе» (*Gake no ue no Ponyo*, Япония, 2008) может служить примером персонажа, *прекрасно видящего норму собеседника (третьих лиц, социума) и оценивающего ее отрицательно*. В отличие от Вилли Вонки, он без труда замечает и воспринимает чужую норму, и, поскольку она в основном диаметрально противоположна его собственной, его речевая реакция на эту норму содержит чаще всего целеустановки возмущения, опасения, недоумения, испуга. Для убедительности рассмотрим поведение Фудзимото в трех из известных нам восьми звучащих переводах мультфильма, где в принципе сформированы три заметно различающихся образа этого героя. Тем не менее в интересующем нас аспекте (отношения с нормой) мы встречаемся с одной и той же коммуникативной стратегией во всех версиях.

В доме Фудзимото на дне океана. Дочь волшебника, рыбка Брунхильда, побывала на суше, набралась там новых идей и привычек и получила от людей новое имя – Поньо / Понё. Отец, разыскав дочь и вернув ее в море, кормит ее водорослями и выговаривает ей за неосмотрительность.

Перевод I (одноголосый перевод, прилагавшийся к экранной версии)

Фудзимото: Сколько раз я говорил тебе, / что море людей / грязное / и
очень опасное. // Давай, / съешь это. // Ты слышишь меня, Брунхильда?

Понё: Я хочу колбаску!

Фудзимото: Колбаса? // Откуда ты услышала про эту... гадость,
Брунхильда?

Понё: Я не Брунхильда! // Я Понё!

Фудзимото: Понё?

Понё: Я Понё! // И я хочу стать человеком!

Фудзимото: Че-ло-век ом? // Что хорошего в этих грязных и мерзких
животных?

В переводе I мы видим концентрацию различных интонационных средств, которые по своей семантике могут маркировать отклонение от нормы. ИК-5 используется в значении ‘я не предполагал, что после таких моих усилий по воспитанию ты все же до такой степени отклонишься от нормы’. Трижды встречающаяся в не-

большом отрывке модальная реализация ИК-3 √, говорящая о резком отклонении от нормы, оформляет реакции Фудзимото на упоминание о земной еде

(Колбаса?^{3\1}),

на возмутительное имя Понё (с учетом японских коннотаций можно перевести как Плюшка) и, наконец, на идею Понё стать человеком (ключевой пункт разногласий отца и дочери).

ИК-6 (откуда, что хорошего) вносит оттенок сильного недоумения, связанного опять же с непониманием причин наблюдаемого отклонения от нормы.

Некоторые используемые Фудзимото средства появляются и в следующем переводе, но совпадение лишь частично.

Перевод II (официальное дублирование, студия RUSCICO, Фудзимото – Александр Груздев)

Фудзимото: Я же сто раз вам говорил: // у людей / вода грязная, / да и сами они мерзкие, / грязные / и нечистоплотные. // Во-от, / держи. // Кушай! // Слы[ш] меня, / Брунгильда?

Поньо: Хочу / ветчины!

Фудзимото: К... как? // [в'э]тчины? // Брунгильда, / кто научил тебя есть / эту гадость?

Поньо: Не Брунгильда, / а... Поньо!

Фудзимото: П... Поньо?

Поньо: Поньо хочет к Сооскэ-э! // И Поньо / хочет стать человеком!

Фудзимото: Человек ом? // Что в них хорошего? // Люди – гадкие, / недалекие существа.

Модальная реализация ИК-3 √ при переспросах использована здесь в сочетании с заиканием и «проговариванием» полузабытого ужасного слова ([в'э]тчины?^{3\1}), что делает еще более ярким тот шок, который говорящий испытал от столкновения с предельно чуждой ему нормой, акцентирует полную непривычность для него введенной информации. В вопросе: «Кто научил тебя есть / эту гадость?», – ИК-4 служит целям дистанцирования от позиции, выраженной дочерью, а дополнительное движение тона по типу ИК-2 на словах «кто» и «гадость» порождает значение 'это не то, что должно быть реализовано', выделяет и «отбрасывает» реализованный вариант, это выражение отвращения.

Перевод III (многоголосый закадровый, «Студия 303»)

Фудзимото: Я же много [р:]аз вам гово[р:]ил, / что море с людьми г[р:]язное и очень о-пас-но-е. // Ну да вай, / ну скушай это. // Слышишь меня, / Брунгильда?

Поньо: Поньо хочет ветчины!

Фудзимото: ^{6³ h} Ветчина ? // ² Где ты набралась таких слов? // ² Ответь мне, /
² Брунхильда.

Поньо: Я не Брунхильда // Я ↑ ² Поньо!

Фудзимото: П... п... ^{3/} Поньо?

Поньо: Я ^{2\} Поньо! // И я ^{6/} хочу стать / ² человеком.

Фудзимото (кричит): Человеком! // Что такого хо[р:]ошего / ... в этих
животных?

В третьем произвольно выбранном переводе на те же смыслы активнее работают частицы: *же* в значении ‘должное не имеет места: ты должна была учитывать мои слова, но не учитывала’, *ну* в значении ‘нарушается норма ожидания’. В звучании можно отметить модальную реализацию ИК-3/, связанную с отклонением от нормы, ИК-6³ в возмущении и придыхание, передающее то сильнейшее (небенефактивное) воздействие, которое говорящий испытал от услышанного. Несомненно, актуализирована коммуникативная составляющая у слова «эти» в высказывании

«Что такого ²хорошего в этих ²животных?»

люди рассматриваются как ‘недолжное, имеющее место’.

Во всех трех переводах встречаются лексические средства, обладающие коммуникативными характеристиками (*гадость, мерзкие, грязные, нечистоплотные, гадкие, набралась, животные* и др.).

Приведенный фрагмент очень показателен: настрой Фудзимото относительно происходящего не меняется практически до самого финала. *Отклонение мира от нормы (в небывалых, космических масштабах)* – центральная идея большинства его высказываний, пафос всех его монологов, и часто средства коммуникативного уровня работают здесь в полном слиянии с номинативными:

Если ⁶ничего не ⁶предпринять, / ⁶мир / ^{3²}будет уничтожен!; ⁶Начали ⁶падать наши ^{2³}спутники! // ⁶Земле ^{2³}пришел ^{3/}конец!; (указывая на луну) ^{3/}Вы не видите ее? // Если ⁶Луна ⁶приблизится ^{1²}еще ⁶ближе, / ⁶все ²будет ²кончено!; ²Не ²может ²быть! // ^{2³}Она превратилась в человека! и т. п.

Проделанный выше анализ позволяет заметить, что положение персонажа относительно нормы собеседника / нормы социума оказывается чертой настолько фундаментальной, что она сохраняется при переходе героя из одной экранизации в другую (Вилли Вонка) и объединяет образ персонажа из разных переводов (Фудзимото). Вилли Вонка оказывается героем двух сильно отличающихся фильмов (новый фильм во многом даже полемичен по отношению к старому). Номинативное содержание диалогов практически не пересекается, трактовки центрального характера в исполнении Дж. Уайльдера и Дж. Делпа чрезвычайно не похожи. Тем не менее способность волшебника блистательно «не замечать» норму собеседника, а вместе с ней и норму социума, как будто бы не подозревать о ее существовании присуща обеим картинам. Что касается Фудзимото, то здесь при едином номинативном содержании существующие русские переводы все-таки очень значительно расходятся в интерпретации образа: так, различается степень агрес-

сивности героя, степень и характер его эмоциональной ангажированности в ситуацию, возвышенной речи Фудзимото в одном переводе противопоставляется бытовая сниженная речь (вплоть до просторечия) в другом и т. д. Однако распределение норм, оценка «внешней» нормы в речи волшебника в исполнении разных актеров озвучания оказываются идентичны. Приходится предположить, что позиция «иномирного» персонажа относительно нормы рассматривается авторами разных трактовок как некий стержень, некоторая устойчивая платформа, которая обеспечивает узнаваемость образа и которую они предпочитают сохранять.

Остановимся детальнее на третьем типе речевого поведения, который представлен главным персонажем аниме «Магазинчик ужасов» (*Pet Shop of Horrors*, Япония, 1995–1998).

Все рассматриваемые нами волшебники задуманы их создателями как положительные герои; они могут выглядеть эксцентрично и зловеще, но в конечном счете олицетворяют все же силы добра, а не зла. В то же время большинство рассматриваемых персонажей (Вилли Вонка, Фудзимото, граф Ди) оказываются крайне неоднозначными в глазах зрителя, не в последнюю очередь благодаря своим сложным взаимоотношениям с нормой социума.

Магистральная речевая стратегия графа Ди – это лжеучет нормы социума, показное отождествление своей позиции с нормами социума при наличии собственной, скрытой нормы, которой он следует сам и заставляет следовать других.

Граф Ди держит магазинчик волшебных животных в китайском квартале Нью-Йорка. Торгуя своим товаром, он в действительности осуществляет справедливое возмездие. В четырех историях, составляющих содержание аниме, Ди подбирает покупателям подходящее волшебное животное – олицетворение мечты клиента. Но неизменно оказывается, что и сама мечта с изъяном, и клиент далеко не готов преодолеть свои пороки и слабости (разумеется, известные Ди заранее), что и приводит его к гибели. Каждый раз граф Ди подписывает с покупателем контракт по уходу за животным, и четыре раза за фильм мы узнаем, что пункты контракта оказались нарушены.

Графу Ди присущи дистанцированность, высокоэтикетная речь, закрытость личной сферы, малая эмоциональность (и редкие неожиданные сверхэмоциональные реакции, которые невозможно объективировать), затрудненное порождение речи. Взаимоотношения волшебника с идеей нормы связывают воедино эти черты и служат базой для формирования образа. Тихая, медленная, затрудненная речь Ди объясняется тем, что он доносит информацию из другого мира. Хотя эта информация выглядит предельно странно, ему необходимо внушить собеседникам, что она находится в соответствии с привычной им нормой. Отсюда часто возникают официальность и дистанцированность, устойчивые высокоэтикетные обороты.

Для речи Ди характерна небольшая громкость, чрезвычайно медленный темп по сравнению с речью собеседников (а также замедление темпа относительно собственной средней скорости речи), постоянное усиление отчетливости артикуляции. Эти характеристики при восприятии порождают, во-первых, эффект «речи криминального авторитета», то есть человека, которого будут внимательно слушать, как бы тихо и медленно он ни говорил, потому что уровень его компетентности и контроля над ситуацией значительно выше, чем у собеседников, и потому что он сообщает вещи, *жизненно важные* для слушающих. Второй эстетический эффект, возникающий при этом, можно условно обозначить как «голос из другого мира» (Ди говорит словно нечеловеческое существо). Помимо постоянной сверхотчетливой артикуляции, удлинения смычек согласных

Да что вы!; Что [ш:]; Н-нет и др.,

твердого приступа гласных, напряженных согласных и удлинённых гласных, в его речи присутствует ещё такой прием, как **оторванные согласные**

А может, и наоборот...[т^б]; Так что-о, / она ва[с:]... устраивает...[т^б]?; Честно говоря, ее вынесло на бере...[к^б]... / в ночь полнолуния на прошлой неделе; Думаю, не...[т^б].

И если все ранее названные приемы в совокупности обеспечивают впечатление **затрудненного порождения речи** (что теоретически можно отождествить с речью иностранца), то оторванные согласные – элемент искусственно порождаемой, машинной речи. Это уже не речь иностранца, это речь не-человека. Размышляющему над способом выражения, подыскивающему слова иностранцу несвойственно отрывать от слов конечные согласные, это принципиально другой способ генерирования звучащего текста. Происходя из иного, волшебного мира, граф Ди в отдельных случаях ссылается при объяснении своей позиции на другую культурную традицию (древнюю китайскую и – шире – азиатскую культуру). Однако особенности его речи не имеют ничего общего с инофоном, с иностранной интерференцией, у него отсутствует акцент. Очевидно, что его речевые сложности при общении с людьми – это затруднения некоего другого порядка.

В обоих случаях (при восприятии говорящего как «криминального авторитета», равно как и при прозревании в нем «нечеловеческого существа») говорящий выступает как носитель неизвестной нам нормы.

‘Да, я подчиняюсь норме вашего социума’ – вот мотив, который проводится коммуникативными средствами в речи Ди постоянно, поскольку его деятельность вызывает у собеседников множество вопросов, сомнений и подозрений. Это заметно на любом фрагменте диалога:

Леон Оркотт (входит в магазин): Надо же. // Совсем никого. // А! // Боже мой! //

Как вы меня напугали!

Граф Ди: Заходите, / п[р^б]шу. // У нас есть все из того, / за чем люди обычно приходят в зоомагазин: / собаки, / кошки, / птицы, / насекомые, / земноводные. //

Чем могу помочь вам?

Оркотт: Тут несколько человек умерли неестественной смертью. // Все жертвы были клиентами этого зоомагазина. // Поступили сведения, что ваша лавка – / всего лишь прикрытие, / а по-настоящему / вы торгуете людьми, / наркотиками, / а также помогаете китайским террористам. // У нас есть обоснованные подозрения, что в этом зоомагазине продаются животные, запрещенные Вашингтонской конвенцией. // (Показывает полицейский значок). Вы же понимаете, / что я сейчас должен сделать.

Граф Ди: Вы, наверное, ошиблись. // Вряд ли здесь есть хоть что-то из того, / что вас интересует.

Оркотт: Помолчи! // С тобой тут обсуждать нечего! // Где хозяин магазина?

Граф Ди: Ой, / дедушка уехал за город, / и пока за него тут хозяйничаю я.

Оркотт: Тогда скажи мне: / что ты продал Лю Та йвэю? // И не пытайся меня обмануть. // Я знаю, что он частенько заходил сюда. // Так? //

Граф Ди: Хм. // Да. // Действительно. // Купил тигра.

Оркотт: Та-ак. // Я так и знал!

Граф Ди: Я покажу вам его, если хотите. // Клиенту он не понравился, / и его вернули нам.

Оркотт: Что-о?

Граф Ди: Сюда пожалуйста. // Других тигров у нас нет.

Оркотт: Так. // (Видит, что тигр изображен на картине). Это что такое? // Ах ты сволочь! // Мерзавец! // Я еще вернусь. // Ты от меня никуда не денешься. // Я до тебя еще доберусь!

Граф Ди (с улыбкой): Хм.

Владелец волшебного зоомагазина начинает разговор с дежурных этикетных фраз, позволяющих ему оставаться максимально дистанцированным от ситуации. Эмоциональное обвинение, высказанное Оркоттом, не только не порождает никакой ответной эмоциональной реакции у графа, но даже напротив – в ответе Ди появляется замедление темпа, этикетная ИК-3 (формальная ориентированность на позицию собеседника), слабо нагруженная ИК-6 (использованная просто для передачи незавершенности), длинные предцентры, ИК-1, маркирующая ввод нейтральной информации – все это свидетельствует о запредельном спокойствии говорящего. Всеми средствами Ди дает понять, что он, во всяком случае, не отклонялся и не отклоняется от нормы (причем эта норма у них с Оркоттом якобы общая). Единственный раз при помощи *тут* Ди очерчивает свою личную сферу, область неотчуждаемой принадлежности, вновь не связывая с ней никаких эмоций, – как и следовало ожидать, для него это его волшебный зоомагазин (далее в речи Ди многократно встречается слово «здесь», но «тут» больше не появится). Все дальнейшее речевое поведение волшебника показывает, что он уверенно оккупировал позицию нормы социума.

Речевая стратегия графа Ди складывается из нескольких тактических ходов: это 1) утверждение полного соответствия нормам социума самого Ди, его действий, представлений и всего, что включено в его личную сферу; 2) каузация развития ситуации в соответствии с личными представлениями Ди о норме; своеобразное «дирижирование», «управление марионетками» (часто это – подведение к возмездию); 3) соотнесение с нормой действий собеседника или любой поступившей информации, уяснение себе соответствия / несоответствия происходящего норме.

Этим трем задачам соответствуют три блока коммуникативных средств.

Прежде всего, в арсенале графа Ди имеется целый ряд средств, служащих *отождествлению позиции говорящего с нормой, ложному, но подчеркнутому подчинению нормам социума*. Это **широкое использование устойчивых этикетных формулировок, мы, то, именно, модальная реализация ИК-1, 2, ИК-3 в значении ориентирования собеседника на норму поведения в данной ситуации, (все) лишь, ведь** и др. Рассмотрим телефонный разговор Ди с разочарованным клиентом:

Клиент: Здравствуйте, / граф. // Хотелось бы услышать объяснение. // Мне кажется, / я заказывал тигра!

Граф Ди: Вам / не понравился / наш товар?

Клиент: Да ещё бы он мне нравился! // Вы же прислали мне гобелен с изображением бамбуковой рожи! // Я так понимаю, / вам захотелось меня выставить / полным дураком перед всей моей братвой!

Граф Ди: То есть... / вы нарушили договор никому его не показывать?

Клиент: Да! // Я же для этого организовал вечеринку! // Чтобы показать / всем тигра! // (Оборачивается на шорох) М? // О[γ]о! // Что? // Тигр? // ↓ Что это такое? // Что это еще за шуточки?

Граф Ди: Я не стал бы с вами шутить. // Это именно то, / что я обещал. // Последний тигр этого вида в мире.

Клиент: А? // Он живой! // Стой! // Не приближай-ся!

Граф Ди: Но так как вы нарушили условия контракта – / не показывать покупку никому ни под каким видом, – / боюсь, мы не можем принять на себя ответственность за последствия.

Клиент: Подождите! // Да подождите же, / пожалуйста, / граф! // Граф Ди! // А! // А-а-а-а-а!

Здесь еще более заметно отсутствие эмоций в речи графа и подмена их при выражении позиции говорящего развернутыми этикетными формулами, интонационно оформленными как ввод нейтральной информации. Само преобладание в речи хозяина магазина высокоэтикетных формул здесь и в дальнейшем прочно привязывает его к норме:

– Теперь позвольте ознакомиться вас / с условиями контракта / на это животное.

– Подписывая этот контракт, / вы берете на себя полную ответственность за последствия, / которые невыполнение любого из условий может повлечь.

– Вы берете на себя полную ответственность / за последствия, / которые могут наступить, если нарушить хотя бы одно из условий, указанных в контракте, / под которым стоит / ваша подпись.

– Извините, я ничем не могу помочь.

Это уменьшает участие индивидуального начала говорящего в речи, сближает речь с цитированием юридического документа или соотносит ее со стандартом обслуживания клиентов.

Некоторые из стандартных этикетных формул, обычных в устах консультанта в магазине, граф Ди применяет в обстоятельствах, которые полностью обесмысливают их номинативное содержание и ставят смысл этих формальных фраз на грань издевки:

– Благодарю за ваш выбор. (Высказывание используется в ситуации, когда собственно момент выбора отсутствовал: граф Ди показал клиентам один вариант, за который те сразу же отчаянно ухватились);

– Спасибо, что нашли время зайти.

(Сказано в ситуации, когда клиенты жаждали заполучить волшебное животное любой ценой, осаждали магазин, требовали, угрожали и, когда Ди наконец дал согласие, как на крыльях прилетели заключать сделку.)

Одним из средств, помогающих Ди занять и удерживать позицию, совпадающую с нормой социума, оказывается единица *мы / наш*.

Вам / не понравился / наш товар?; Других тигров у нас нет; Мы наконец-то получили животное, / которое заказывала мисс / Евангелина Блю // Но в связи с ее внезапной смертью несколько дней назад / мы не очень понимаем, что с ним теперь делать; Это довольно редкий вид. // Мы не можем выставлять его напоказ в магазине; На днях мы получили нечто очень необычное // Не хотите ли взглянуть? и т. п.).

Говоря от имени магазина, от имени организации, Ди дистанцируется от ситуации и расширяет свою индивидуальную позицию до позиции некой общественной группы.

Модальная реализация ИК-1, 2 с сильными колебаниями тона в предцентре или постцентре в речи Ди нередко используется в значении ‘я знаю норму, и я не собираюсь от нее отклоняться’:

Клиент: Что? // Тигр? // ↓ Что это такое? // Что это еще за шуточки?

Граф Ди: Я не стал бы с вами шутить. // Это именно то, / что я обещал.

Оркотт: А // То есть вы утверждаете, / что убийца – Луиза?

Граф Ди: ↑ Я такого не говорил.

Оркотт: Что, / ваши китайцы действительно это едят?

Граф Ди: Хм // < **Как сказать.** // Это же легенда.

С той же целью (утверждения своей позиции как нормативной) в приведенном выше отрывке использованы единицы *именно* и *то*:

– Это **именно то**, / что я обещал. // Последний тигр этого вида в мире;

(*то* сообщает, что реализована ситуация, находящаяся в полном соответствии с представлением говорящего о норме; *именно* выделяет названный вариант как единственный из ряда вариантов, подходящий под предъявляемые требования).

В зависимости от отношения графа Ди к собеседнику он может выбрать более суровую или более мягкую тактику отождествления своей позиции с нормой. Не раз волшебник указывает на полное свое соответствие норме социума в форме разъяснения и оправдания. Здесь при необходимости активнейшим образом работает ИК-3, одновременно и создавая эффект крайней вежливости (граф полностью сориентирован на собеседника, старается удовлетворить его любопытство и интерес), и призывая самого собеседника сориентироваться все же в реальном положении дел:

– Вы же видели вывеску – / вы в зоомагазине! // Здесь не продается ничего, кроме животных.

– Это же легенда.

Оркотт: Поступили сведения, что ваша лавка – / всего лишь прикрыгие, / а настоящему / вы торгуете людьми, / наркотиками, / а также помогаете китайским террористам.

Граф Ди: Вы, наверное, ошиблись.

Из-за преследования полиции в лице Оркотта графу Ди часто приходится эксплицитировать прямую логическую связь между своими действиями и нормой:

– (...) А сюда я приехал, / чтобы забрать проданное животное. // Здесь его оставить нельзя, / покупатели не соблюдают условия контракта.

В оправдании может возникать *лишь (всего лишь)* в значении ‘реализованный мною вариант никак не отклоняется от фонового представления о норме, хотя вам и показалось, что отклоняется’:

Оркотт: Я прекрасно понимаю, что вы, / именно вы продавали их дочери наркотики! // И вот теперь у меня наконец будут доказательства! // Я застал вас на месте преступления!

Граф Ди: Вы, наверно, шутите. // Я всего лишь держу небольшой зоомагазин.

Робин Хендрикс: О! // Что это? // Вы держите наркопритон?

Граф Ди: ← Да что вы! // **Всего лишь** зоомагазин.

Оркотт: Да что ты им продал?

Граф Ди: < Я продал им **всего лишь** кролика. // **Всего-навсего** крольчиху, / только ⁶очень плодovitую.

Очень интересно использование графом Ди *ведь* в следующем контексте:

Оркотт: Да как же это они так размножаются-то? // Что же они не останавливаются-то? // Да ведь сейчас эти кролики-людоеды заполняют весь ²город! // Да сделайте ж вы что-нибудь! // Это же ваш товар!

Граф Ди: < Я действительно продал им кролика. // Но вот вопрос: / какого из них? // Кроме того, вот контракт, / согласно которому мы не несем никакой ответственности, / если они будут кормить кролика чем-либо, / кроме воды и свежих < овощей // А я ведь все-таки не крысолов с дудочкой из Гаммельна.

Как мы видим, *ведь* здесь означает ‘я апеллирую к нашему общему знанию о том, что я не обладаю уникальными свойствами (то есть опять-таки – что я отношусь к норме)’.

Самой резкой эмоциональной реакцией графа Ди на обвинения в отклонении от нормы за весь мультфильм оказывается следующая:

Оркотт (показывает фото ящерицы из магазина Ди):

Мы нашли ее мертвой / у тела жертвы.

Граф Ди: А... // Мертвой. // Как вероломно человечество. // Уничтожить одного из последних представителей этого древнейшего вида.

Оркотт: Это же наверняка ваши штучки! // Вскрытие не обнаружило следов яда в животном, / но все равно!

Граф Ди: Да что же вы. // Наш товар – / любовь и мечты, / а никак не яд. // Извините, я ничем не могу помочь.

Здесь *да* говорит о неадекватности предположения собеседника (и вообще о неадекватности его поведения за все последнее время, так как он ходит за Ди по пятам и терзает его разными подозрениями уже не один день), *что* – о незнании собеседником сложившейся нормы ситуации при знании ее говорящим, *же* – о том, что должное не имеет места (‘вы должны бы уже поверить, что я не делаю ничего противозаконного, а вы все не верите’), *придыхания* – о том, что такое недоверие глубоко воздействовало на говорящего, на его эмоциональную сферу. В таком ответе можно усмотреть элемент обиды, хотя на фоне общей неэмоциональности Ди эта эмоция с тем же успехом может быть наигранной.

Характер Ди совершенно лишен привычных, понятных людям эмоций (случающиеся у него редкие эмоциональные всплески необъяснимы с точки зрения обычной логики и, за исключением их, персонаж абсолютно не эмоционален), тем интереснее оказываются в его устах фатические эмоции:

(Ди говорит с Оркоттом крайне холодно и пытается выпроводить его, когда тот вдруг вспоминает, что принес гостинец – пирожные.)

Граф Ди: ← Я потрясен.^{h1²} // (...) ← Я вас люблю.¹ / вы настоящий волшебник.¹

(убыстрение темпа речи указывает на несущественность вводимой информации – собственно, на ее фатический характер, ИК-1 также связана в данном случае с нейтральным вводом «проходной» информации, она окончательно снимает всякое подозрение на настоящую эмоцию).

Граф Ди (опускается на одно колено): Меня зовут граф Ди.² // Счастлив познакомиться с вами, ваше высочество.¹

(Ди был знаком с собеседницей и ранее, они были друг другу представлены. Но информацию о том, что ей суждено стать супругой правителя, он получил из иного мира только теперь. В связи с этим он срочно совершает ритуал повторного официального представления.)

Оркотт: Ну, вы же знаете эту историю / с его женитьбой на Евангелине Блю.¹

Граф Ди: А-а, / на певиче, что упала в море в день свадьбы. // Как это печально!⁶

(Никакой печали Ди не испытывает и знает о ситуации значительно больше, чем говорит.)

Обратимся ко второму блоку средств, то есть конструкциям и коммуникативным единицам, с помощью которых Ди каузирует развитие ситуации в соответствии со своей личной нормой (которую он выставляет как “обычную” норму социума): **прошу (вас), пожалуйста, позвольте, я хочу чтобы, императив с ИК-3** и др.

Прошу (вас) у графа Ди (изолированное, а также в сочетании с императивом либо инфинитивом) формирует высокоэтикетное требование, просьбу, предложение или совет:

Однако если вы хотите купить это животное, / вы должны подписать контракт / и неукоснительно < выполнять его условия. // Прошу вас; Заходите, / n[r^b]шу. // У нас есть все из того, / за чем люди обычно приходят в зоомагазин: / собаки, / кошки, / птицы, / насекомые, / земноводные; Прошу вас, / проходите; На днях мы получили нечто очень необычное. // Не хотите ли взглянуть? // Прошу вас; Прошу вас... / прийти завтра днем в этот магазин / вместе с вашим другом Роджером и др.).

Беседы Ди с клиентами ведутся в настолько высоком регистре общения, что структура **прошу вас + императив** формирует у него просьбу даже в обращении в маленькой девочке (купившей у него птичку):

– И прошу вас: // ухаживайте за ним, как полагается.

Единственный раз, в острой конфликтной ситуации и в сочетании с инфинитивом, **прошу** в повторном требовании у Ди формирует подчеркнуто холодный, официальный тон, акцентирует дистанцию между говорящим и слушающим, указывает на нарушение слушающим нормы поведения:

Граф Ди: Прошу вас, уходите.^{1 2 1} // Сколько бы вы ни предлагали,⁶ я не в силах продать вам то, чего у меня нет.

Стэнфорд: А нам сказали, у вас есть всё.¹ // Что вдруг случилось?^{2 3}

Граф Ди: Я прошу вас уйти^{h 1 2}

Помимо единицы **прошу** (безусловно, одной из ключевых в этом блоке), в речи Ди широко представлено **пожалуйста**, участвующее в формировании просьбы, приглашения, успокаивания:

– Теперь, **пожалуйста**,⁶ / подпишите этот контракт.²

– И... / **пожалуйста**,⁶ проявите заботу / к этому... / существу.^{1 2}

– < Сюда, **пожалуйста**.^{1 2}

Ясон: Русалка? // Ева! // Это же я, / Ясон! // Ева! // Э... твои ноги, / что стало с твоими ногами? // Чт... что это такое? // Ева!

Граф Ди: Успокойтесь, пожалуйста.^{6 1}

Нельзя не отметить, что это зловещая просьба, зловещее приглашение и зловещее успокаивание. (Сами ситуации, в которых возникают эти структуры, связаны с огромным напряжением и нехорошим предчувствием у зрителей.) **Пожалуйста**, сообщая, что говорящий положительно оценивает такой ход событий, при котором слушающий выполнит сказанное, не дает ни малейшей гарантии, что этот ход событий будет бенефактивен для самого слушающего.

Вкратце скажем о других языковых средствах, с помощью которых волшебник регулирует поведение окружающих его людей.

Что вполне предсказуемо при его приверженности к высокому регистру общения, Ди использует единицу *позвольте* в значении учета говорящим обстоятельств, относящихся к позиции слушающего, и совпадения интересов собеседников:

Позвольте представиться: / я – / *граф / Ди*, *Теперь позвольте ознакомить вас / с условиями контракта / на это животное*.^{6 3 6 3 6 6 1 6}

Поскольку Ди избегает авторитарного стиля, на императиве у него типично оказывается центр ИК-3 / ИК-6 или же центр сдвигается с императива на другое слово:

– Присмотритесь внимательней.^{3 2}

– Успокойтесь, пожалуйста.^{6 1}

– Прошу вас, / проходите.^{3 3}

– Поднимитесь по лестнице / и сами увидите.^{6 3}

– Ни при каких условиях не давайте ей ничего, кроме воды / и овощей.

– И... / пожалуйста, проявите заботу / к этому... / существу.

Единственный раз Ди использует в предостережении структуру **я бы на вашем месте** (хотя клиент находится в реальной опасности, структура предостережения выбирается мягкая, сближающая его с советом):

Ясон: Но я ничего не вижу! // Вода такая темная. // Прямо как в ту ночь. // (Содна аквариума всплывает русалка). Ева! // Ева! // Ты жива! // Это ты, / Ева? // Ева!

Граф Ди: **Мистер,** / **я бы на вашем месте проявил осторожность.** // Присмотритесь внимательней. // Это / русалка.

Маркировать переход к следующему этапу сделки Ди может, в частности, при помощи слов *так, такой*:

Граф Ди: **Так** что-о, / она ва[с:]... устраивае...[т^b]?

Ясон: Да. // Конечно. // Я забираю ее.

Граф Ди: **В таком случае** я предлагаю перейти к подписанию контракта.

За использованием *такой* стоит констатация соответствия всего до сих пор случившегося нашим представлениям о норме (между тем клиент только что познакомился с русалкой, как две капли воды похожей на его погибшую жену), но особенно здесь актуализирован параметр следствия (надо перейти к подписанию контракта) и бенефактивности такого поведения для обеих сторон.

Отметим, что обе конструкции – **я бы на вашем месте**, и **в таком случае**, – несомненно, связаны со знанием *говорящим нормы развития событий, нормы поведения участников данной ситуации*.

Пожалуй, самые «жесткие» из употребляемых им конструкций – **вы должны + инфинитив** и **я хочу, чтобы**:

– Однако если вы хотите купить это живогное, / **вы должны** подписать контракт / и неукоснительно < выполнять его условия (инфинитив по своей семантике связан с нормой, следовательно, говорящий здесь, лучше владея ситуацией, диктует слушающему норму поведения);

– **Я хочу, чтобы** вы отнеслись к условиям / со всей возможной серьезностью, / дабы избежать разнообразных затруднений.

– ↑ Заплатите, когда станете президентом, / я не спешу / и **хочу, чтобы вы** убедились в исходе.

Последнюю структуру волеизъявления отличает неучет позиции слушающего. Но, употребленная таким образом, она и не требует от слушающего немедленного начала действий (это неясное предостережение в первом случае и столь же неясное обещание – во втором), так что ореол присущей Ди изысканной вежливости сохраняется.

Третий блок коммуникативных средств – это средства, с помощью которых говорящий соотносит поступившую информацию со своим представлением о норме, пропускает через свою позицию, через свои представления: **хм, что ж, ИК-4, то есть** и др.

Самым частотным из средств этой группы оказывается *хм* (обычно в сочетании с ИК-1) в значении соотношения вновь полученной информации с позицией говорящего, с его системой ценностей, с его знанием или же сформированным мнением.

Оркотт: Тогда скажи мне: / что ты продал Лю Та йвэю? // И не пытайся меня обмануть. // Я знаю, что он частенько заходил сюда. // Так?

Граф Ди: **Хм.** // Да. // Действительно. // Купил тигра.
(говорящий, пропуская информацию через свои знания о мире и об этой конкретной ситуации, оценивает личность собеседника, его намерения и делает выводы относительно собственной стратегии поведения).

Оркотт: Так. // Это что такое? // Ах ты сволочь! // Мерзавец! // Я еще вернусь. // Ты от меня никуда не денешься. // Я до тебя еще доберусь!

Граф Ди (с улыбкой): **Хм.**
(говорящий, пропуская эту информацию через свое знание – о том, что он волшебник и доказать незаконность его деятельности в принципе невозможно, – оценивает угрозу как несущественную, а собеседника – как совершенно безопасного для себя).

Оркотт: Вы ведь... знали, / что все кончится именно так.

Граф Ди: **Хм.** // Давайте вернемся с вами в магазин / и обсудим это не спеша. // Сейчас как раз время попить чайку . // И еще могу предложить вам вкуснейший шоколадный пирог / со взбитыми сливками.

(пропуская обвинение через свою систему представлений, говорящий расценивает разговор на эту тему как невыгодный для себя и решает его отложить, ловко избавившись от собеседника – предлагает сладости, когда того мутит от одной мысли о них).

Ясон: Что она заказала? // Где эта зверушка?

Граф Ди: **Хм.** // Прошу вас сюда.

(зная, кого именно покупатель по неведению обозвал «зверушкой», и зная также, что сделка и подписание контракта запускает процесс, который приведет к наказанию клиента за участие в преступлении, говорящий оценивает для себя позицию слушающего и его желание поскорее забрать «зверушку» как неадекватное).

Граф Ди: Кстати, о русалках: / я не раз слышал о том, / что в Азии верят, / будто можно обрести здоровье и вечную молодость, / поев свежих русалочьих внутренностей.

Оркотт: Что, / ваши китайцы действительно это едят?

Граф Ди: Xm^1 . // < Как сказать. // Это же легенда³.

(говорящий пропускает вопрос через свои представления о собеседнике с его наивностью, размышляя, в каком объеме ему можно в данном случае сообщить правду, и делает вывод, что никакие эзотерические подробности ему сообщать вовсе не стоит).

Вторым по частотности при оценивании ситуации у Ди является сочетание единиц *что ж*:

Покупатель: Понимаете^2 , / мы подумали^2 , / зверушка^6 сможет как-то смягчить¹ нашу утрату.

Покупательница: < Нет^2 . // < Ничто^6 ее не заменит¹. // < У меня была дочка⁶, / прекрасная как ангел. // < $\text{Алиса}^{\text{h}2}$. (*Плачет.*)

Граф Ди: Что ж^1 . // $\text{Пожалуй, у меня есть то, / что вам может помочь}^1$.

Семантика *что ж* раскрывается здесь как ‘я должен согласиться, хотя до определенного момента сомневался, стоит ли показывать вам это животное’.

– Ну что ж^6 , с этого момента крольчиха / принадлежит ва[м].¹

Зная сложившуюся норму ситуации (когда контракт подписан, животное переходит в собственность клиента), говорящий отмечает, что должное имеет место (акт покупки свершился).

Благодаря амбивалентности русского *что* Ди удается на самом деле сформировать в обоих случаях более тонкий смысл: знание говорящим нормы ситуации выступает на фоне незнания слушающего; зная эту норму в полном объеме, говорящий знает также, и чем это обернется в результате для собеседников.

В качестве примера других средств в этой функции можно привести ИК-4 с параметром соотношения, *то есть* и *в таком случае*:

Граф Ди: Вам^6 / не понравился^6 / $\text{наш товар}^{\text{3}2}$?

Клиент: Да ещё бы он мне нравился! // Вы же прислали мне гобелен⁶ с изображением бамбуковой рощи! // Я так понимаю², / вам захотелось меня выставить / полным дураком перед всей моей братвой!

Граф Ди: То есть^4 ... / $\text{вы нарушили договор никому его не показывать}^{\text{2}3}$?

Ясон: $\text{Русалка}^{\text{3} \setminus / \setminus}$? // (...) $\text{Ночь полнолуния}^{\text{3} \setminus / \setminus}$? // Но это же была ночь нашей свадьбы! // $\text{Кольцо}^{\text{3}2}$! Это обручальное кольцо, / которое я сам надел ей на палец!

Граф Ди: Да? // В таком случае^4 , / может, ваша жена перевоплотилась в нее?

При помощи ИК-4 граф Ди соотносит только что полученную от клиентов информацию со своими знаниями и представлениями и делает выводы: в первом случае – что реализован далекий от его представления о норме вариант (*то*), во втором – что прямым следствием из этой информации (*такой*) должна быть мысль о перевоплощении, которую он и высказывает.

Таким образом работает стратегия *лжеподчинения нормам социума, лжеинтеграции в социум* – достаточно редкий прием при формировании образа волшебника, так как чаще все же характер в этом случае строится на акцентуации расхождения, на открытом противопоставлении индивидуальной «волшебной» нормы повседневной.

Три описанные модели связаны с разным положением волшебника относительно двух доступных ему миров. В первом случае (Вилли Вонка, Эдвард Магориум) волшебник полностью погружен в свой фантастический мир и, с его точки зрения, туда же погружены его собеседники; все и повсюду подчинено законам волшебного мира, все не вписывающееся в такую картину хитроумно игнорируется. Человеческая норма ему ничем не мешает, так как практически никогда не встает у него на пути. Интересно, что оба персонажа – представителя этой модели обрисованы как чрезвычайно преуспевающие в обычном, нашем мире: они занимаются промышленными и торговыми делами и обладают громадным состоянием.

Во втором случае (Фудзимото, Мерлин) волшебный персонаж спорадически сталкивается с обычным миром как с несомненно враждебным ему. В основном он старается от него изолироваться и попадает в него только вынужденно. Самому ему совершенно ясны расхождения между его позицией и нормой человеческого социума. Эти расхождения фундаментальны, несовместимы и затрагивают буквально все сферы. Фудзимото даже планирует в идеале уничтожение этой чуждой ему нормы, но в реальности под давлением обстоятельств оказывается способен на компромисс.

Третья модель речевого поведения (граф Ди) имеет некоторые условно-«восточные» характеристики: ложная покорность чужой норме, подчеркнутое следование этикету, ритуалу, предписаниям социума при бескомпромиссном (хотя и «ползучем») проведении и насаждении собственной нормы и воли.

В кинодиалогах наблюдается очевидный параллелизм между речью Вилли Вонки и речью безумцев в кино – Марьи Лебядкиной (в исполнении А. Демидовой) в экранизации «Бесов» Ф.М. Достоевского (1990) и Павла Захарова из фильма «Мой сводный брат Франкенштейн» (2004) (см. об этом: [Коростелева 2014a]). В то же время речь графа Ди коррелирует с речью маньяков-убийц из детективного кино, где также имеет место лжеподчинение нормам социума при навязывании другим своей нормы и воли (на публике демонстрируется тождественность позиции говорящего норме социума). Следует отметить также, что все три описанные выше коммуникативные стратегии (игнорирование внешней нормы, негативное эмоциональное реагирование и лжеподчинение нормам чуждого социума) наблюдались нами при исследовании речи людей с диагностированными психическими заболеваниями.

ЛИТЕРАТУРА

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

Безяева М.Г. Коммуникативная семантика звучащего художественного текста // IV Международный конгресс «Русский язык. Исторические судьбы и современность». М., 2010а. С. 751.

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

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

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

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

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

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

Безяева М.Г. О специфике коммуникативной интерпретации текста (на материале соотношения письменной основы и звучащего варианта) // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. № 2. 2013б. 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. 105–209.

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

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

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

Коростелева А.А. Контраст номинативного и коммуникативного содержания как основа художественного образа в звучащем кинодиалоге // Язык, литература, культура: Актуальные проблемы изучения и преподавания. Сборник научных и научно-методических статей. Вып. 9. М., 2013. С. 190–209.

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

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

Коростелева А.А. О способах сокрытия информации в звучащем кинодиалоге: отождествление позиции зрителя и «наивного» персонажа // Слово. Грамматика. Речь. Вып. XV. М., 2014б. С. 119–141.

Коростелева А.А. Об одном из приемов преподавания коммуникативной системы русского языка в иностранной аудитории (переводы зарубежных фильмов) // Язык, литера-

тура, культура: Актуальные проблемы изучения и преподавания. Вып. 7. М., 2011. С. 298–309.

Коростелева А.А. Проблема эстетической интерпретации образа средствами русского и польского языков (*Вилли Вонка в к/ф «Чарли и шоколадная фабрика»*) // Теория и практика изучения звучащей речи. Вильнюс, 2007. С. 121–145.

REFERENCES

Bezyaeva M.G. (2013a.) Invariant communicative parameters of Russian ‘von’ (Materials to the dictionary of communicative means). *Language, culture, communication*. Moscow, pp. 58–73.

Bezyaeva M.G. (2010a.) Communicative semantics of sounding literary text. The Fourth International Congress “Russian Language: Its Historical Destiny and Present State”. Moscow, Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philology. Murch 20–23, 2010. Moscow University Press, p. 751

Bezyaeva M.G. (2012) Communicative semantics as an object of philological research. *Philology: Ever Lacting and Young*. Collected Articles for Prof. Marina L. Remnyova’s Anniversary. Moscow University Press, pp. 63–78.

Bezyaeva M.G. Communicative field as a unit of language and text. *Word. Grammar. Speech*. 2014. Vol. XV. (Moscow), pp. 101–118.

Bezyaeva M.G. On the nature of sounding means of communicative level IR-7. Materials to the dictionary of communicative means. Theory and practice of studying sounding speech. Vilnius. 2006.

Bezyaeva M.G. On communicative parameters of sacred units of the Russian language (Lord, God). Materials to the dictionary of communicative means. *Word. Grammar. Speech*. Vol. 10. Moscow. 2008a, pp. –27.

Bezyaeva M.G. On nominative and communicative in a meaning of a word (Russian ‘tut’). *Language, culture, person*. Moscow. 2008b, pp. 11–38.

Bezyaeva M.G. On the semantic basis of communicative fashion. *Questions of Russian linguistics. Phonetics and grammar. Present, past, future*. Moscow. 2010b. Vol. 13, pp. 159–170.

Bezyaeva M.G. 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*. 2013b. No 2, pp. 19–36.

Bezyaeva M.G. (2002) Semantics of communicative level of sounding language. Moscow, 752 p.

Bezyaeva M.G. The semantic device of communicative level of language (theoretical and methodological foundations of the investigation). *Word. Grammar. Speech*. Vol. VII. Moscow. 2005, pp. 105–129.

Bryzgunova E.A. Intonation. Russian grammar. V. 1. Moscow. 1980; Vol. 2, Moscow. 1982.

Bryzgunova E.A. (1984) Emotional and stylistic differences of Russian sounding speech. Moscow, 116 p.

Korosteleva A.A. Individual norm vs. the norm of society: the madman type in movies (the strategy of ignoring the outside norm). *Language, culture, communication. Moscow: Actual problems of learning and teaching: Collection of scientific and methodological articles*. Vol. 10. Moscow: MAKS Press, 2014a. pp. 146–166.

Korosteleva A.A. The contrast between nominative and communicative content as the personage creation basis in a spoken film dialogue. *Language, culture, communication. Moscow: Actual problems of learning and teaching: Collection of scientific and methodological articles*. Vol. 9. Moscow. MAKS Press. 2013, pp. 190–209.

Korosteleva A.A. Negative characters' atypical communicative strategies (based on children's film material). *Russian Language and Literature: History and Modernity. Vol. II. Collection of articles on the reports and messages of the conference, dedicated to 75-year anniversary of Professor L.F. Kuposov*. Moscow. 2015, pp.179–190

Korosteleva A.A. The Russian communicative means potential creating the fundamentally opposed movie personages (communicative contrast of the personages from the *Celestial Court* movie). *Word. Grammar. Speech.*. Vol. XIV. Moscow. 2013, pp. 103–121.

Korosteleva A.A. Ways to hide the information in movie dialogue: viewer's identification with the 'naive' character. *Word. Grammar. Speech.*. Vol. XV. Moscow. 2014б, pp. 119–141.

Korosteleva A.A. On one of the methods of teaching the Russian language communicative system for the foreign audience (overseas movie translations). *Language, culture, communication. Moscow: Actual problems of learning and teaching: Collection of scientific and methodological articles*. Vol. 7. Moscow. MAKS Press. 2011, pp. 298–309.

Korosteleva A.A. The problem of aesthetic interpretation of an image by means of Russian and Polish languages (Willy Wonka in *Charlie and the Chocolate Factory*). Theory and practice of studying sounding speech. Vilnius. 2007, pp. 121–145.

Сведения об авторе:

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

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