

Мюзикл как вид семиотической кросс-коммуникации в аспекте обучения русскому языку как иностранному

Musical as a Type of Semiotic Cross-Communication in the Aspect of Teaching Russian as a Foreign Language

DOI: 10.12737/2587-9103-2026-15-2-65-74

Получено: 02 февраля 2026 г. / Одобрено: 24 марта 2026 г. / Опубликовано: 26 апреля 2026 г.

**А.А. Акулов**

Аспирант,
Государственный институт русского
языка им. А.С. Пушкина,
Россия, 117485, г. Москва, ул. Волгина, 6,
e-mail: andruak2@yandex.ru

A.A. Akulov

Postgraduate,
Pushkin State Russian Language Institute
Ac. Volgin str., 6, Moscow, 117485, Russia,
e-mail: andruak2@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматривается мюзикл как поликодовый жанр, имеющий мультимедиальное воплощение, а потому обладающий повышенным потенциалом коммуникативного воздействия на аудиторию. Автор связывает свойства мюзикла со стратегией театрализации – одной из герменевтических интерпретационных стратегий в современном анализе текста, активно используемой и в практике обучения русскому языку как иностранному (РКИ). Обучающий потенциал жанра представлен на материале мюзикла «Анна Каренина» по одноименному роману Л.Н. Толстого. На примере данного произведения исследуются возможности перекодировки основных смыслов исходного текста в вербальном, музыкальном и визуальном кодах мюзикла. Показана возможность использования мюзиклов как учебных мультимедийных текстов, облегчающих проникновение в мир классического текста-источника благодаря семиотическим кросс-кодам, связывающим инсценировку и производство-основу. Делается вывод о дидактическом потенциале мюзикла, рассматриваемого как комплексный мультимодальный коммуникативный акт.

Ключевые слова: мюзикл, мультимедийность, театрализация, кросс-коды, эдьютейнмент, русский как иностранный (РКИ), коммуникативистика.

Abstract

The article examines the musical as a polycode genre with a multimedia embodiment, possessing an increased potential to influence on the audience. The author associates the properties of the musical with the strategy of theatricalization – one of the hermeneutic interpretative strategies in modern text analysis, which is also actively used in the practice of teaching Russian as a foreign language (RFL). The educational potential of the genre is presented through the musical "Anna Karenina" based on the eponymous novel by Leo Tolstoy. Using the example of this work, the possibilities of recoding the main meanings of the original text in the verbal, musical and visual codes of the musical are explored. The article demonstrates the potential for using musicals as educational multimedia texts, facilitating a deeper understanding of the source text due to semiotic cross-codes that connect the staging with the original classical source. A conclusion is drawn about the didactic potential of the musical's libretto.

Keywords: musical, theatricalization, cross-codes, edutainment, Russian as a Foreign Language (RFL), communication studies.

Введение

Мюзикл, ставший объектом исследования в данной статье, сегодня можно назвать самым востребованным жанром, имеющим театральное и кинематографическое воплощение. Этому способствует как его поликодовость, синтезирующая музыку, слово, визуальное воплощение, так и популяризация мюзикла в медиасреде, которая превращает спектакль в мультимедийный гипертекст. Особо выделяются мюзиклы, имеющие классическую литературную основу: они сохраняют смысловую глубину источника, но передают ее через эмоционально насыщенный, современный и доступный синтетический язык искусства. Многие такие мюзиклы уже включены в образовательные проекты и используются в преподавании литературы, но не русского языка как иностранного (далее — РКИ), хотя как нельзя лучше отвечают тенденции к интеграции эдьютейнмента в лингводидактику. **Актуальность** обращения к мюзиклу как к коммуникативному феномену и учебному тексту объясняется запросом на эмоционально насыщенные, коммуникативно-

ориентированные форматы занятий при недостаточной разработанности методики интеграции поликодовых текстов в занятия РКИ. Статья восполняет этот пробел, предлагая конкретный механизм работы с мюзиклом через анализ семиотических кросс-кодов.

Новизна заявленного подхода заключается в соединении теории эдьютейнмента, театрализации и семиотики, разработке методического инструментария на основе семиотических кросс-кодов, интеграции в анализ текста музыкального и визуального кода и рассмотрении мюзикла в коммуникативном аспекте, что позволяет перенести структуру театральной коммуникации в учебную среду, где мюзикл может быть уже не текстовой иллюстрацией, а самостоятельным средством обучения РКИ — прежде всего филологов и специалистов театра и кино, т.е. профессионально мотивированных инофонов, испытывающих трудности с восприятием классического литературного языка.

Цель статьи заключается в обосновании дидактического потенциала мюзикла как комплексного

коммуникативно-семиотического феномена, который может быть эффективно интегрирован в практику преподавания РКИ в рамках стратегии театрализации. На пути к достижению цели решаются следующие **задачи**: 1) рассмотреть мюзикл с позиций коммуникативистики, выделив структурные элементы коммуникативного акта, который может стать моделью управляемого учебного взаимодействия; 2) определить и описать принципы перекодировки информации (кросс-семиозис) между текстом-источником и мюзиклом на вербальном, музыкальном и визуальном уровнях, показав их роль в интерпретации глубинных смыслов; 3) показать возможности использования кросс-семиотического анализа в обучении инофонов в рамках стратегии театрализации, наметив векторы методической разработки занятий.

Анализ дидактического потенциала мюзикла как акта кросс-семиотической коммуникации проводился **на материале** мюзикла «Анна Каренина» (режиссер А. Чевик, автор либретто Ю. Ким, композитор Р. Игнатъев) — либретто, текстов арий, речитативов и доступных видеозаписей фрагментов спектакля, а также одноименного романа Л.Н. Толстого, с привлечением данных подкорпуса его произведений в Национальном корпусе русского языка (НКРЯ).

Основным **предметом** рассмотрения в статье стали семиотические кросс-коды — принципы перекодировки информации [15, с. 249], которые связывают либретто, музыкальный и визуальный «языки» мюзикла как поликодового текста с произведением, положенным в его основу, и устанавливаются с помощью органичных для избранного коммуникативно-семиотического подхода **методов сопоставительно-сравнительного, семиотического, интертекстуального, лексико-семантического и корпусного контент-анализа**, позволяющих выявить ключевые (и одновременно частотные в идиостиле Л.Н. Толстого) слова-символы романа и их знаковые соответствия в инсценировке. Представляется, что именно такие кросс-коды могут определить стратегию обучающей театрализации, опирающейся на поиск глубинных смыслов исходного текста, при обучении РКИ, которое требует обращения к текстам, формирующим социокультурную компетенцию.

В дальнейшем мы покажем, на что можно опереться, используя мюзикл как учебный текст, но начнем с некоторых теоретических и методических предпосылок.

Успех коммуникации во многом зависит от того, как адресат декодирует сообщение, постигая через инсценировку смыслы первоисточника.

Обзор литературы

Дидактический потенциал мюзикла как мультимедийного текста

Практическая цель изучения языка — развитие социокультурной компетенции и появление вторичной языковой личности (по Ю.Н. Караулову) — в последние годы успешно реализуется через игровое обучение, при котором с помощью совокупности технических и дидактических средств достигается максимальный эффект [7, с. 192]. Одной из его форм является **театрализация** — обучение через театральную игру, восходящее к педагогическим идеям Л.В. Выготского и мотивирующее к изучению не только русского языка, но и русской культуры и литературы [19, с. 98]. Прежде всего, театрализация погружает обучающихся в условия, близкие к естественной коммуникации и при этом психологически комфортные, активизирует когнитивную и творческую деятельность, развивает эмоционально-эстетическое восприятие слова и текста [20, с. 108–109], а также развивает коммуникативные и лингвокультурологические компетенции инофонов [8, с. 408], раскрывая РКИ как «язык общения» и «язык познания».

В русскоязычном театре и его учебной проекции Е.А. Хамраева видит идеальную современную форму «социоигрового урока» и «непрямого обучения» языку [19, с. 99]: «В условиях театрализации учащиеся одновременно выступают как актеры и режиссеры и оформители спектакля. Работа в качестве актеров позволяет почувствовать состояние героя в предлагаемой ситуации, а значит, понять мотивы и цели его поступков, разгадать в тексте произведения то, о чем автор порой прямо не заявляет. <...> Режиссерская работа заставляет анализировать детали, взаимосвязь эпизодов, найти место фрагмента в целом произведении, объяснять поведение всех действующих лиц и разгадывать авторскую позицию. <...> Особый интерес представляет и художественное оформление инсценировки» [Там же, с. 100]. Обучение через театрализацию включает ряд приемов, таких как инсценировка, ролевое (выразительное) чтение [14, с. 40], персонификация [10, с. 40], деловая/ролевая игра, сценарная или режиссерская деятельность, оформление спектакля, озвучивание видеофрагмента; этюд по фотографии или картине [9, с. 148], что позволяет овладевать в том числе и «языком специальности». При этом текст (что объясняется его важностью в современной лингводидактике коммуникативного подхода), превращается в одно из основных средств обучения [6, с. 204].

Мюзикл также использует театрализацию как способ освоения и усвоения классики. С позиций коммуникативистики мюзикл может быть рассмотрен

(и имманентно, и в процессе обучения) как комплексный коммуникативный акт, в модели которого различаются: *адресант* (автор первоисточника / автор либретто, постановщик, композитор, сценарграф) — *сообщение* (полицодовый текст) — *адресат* (зритель / обучающийся); *коды* (вербальный, музыкальный, визуальный, театральный) — «языки», на которых передается сообщение; *контекст* (культурно-историческая среда, релевантная для инсценируемого произведения); *контакт* (театральное или учебное пространство, обеспечивающее «канал» связи). При этом важен его принципиальный внутренний «диалогизм» (в терминах М.М. Бахтина): в тексте мюзикла переплетаются голоса либреттиста, композитора и автора текста-источника, реплики персонажей, обретают свой голос даже эпохи — та, в которую создавалось инсценируемое произведение, и та, в которой воспринимается спектакль. Мюзикл — это не монолог, а диалог со зрителем, основанный на обратной связи (эмоциональная реакция, сопереживание, интеллектуальное узнавание аллюзий). В учебном процессе это трансформируется в диалог между учеником, текстом и культурой. Театрализация же создает диалогическое пространство.

Как представляется, мюзикл, особенно если он основан на произведениях русской классики, соответствует всем требованиям, предъявляемым к учебным текстам для РКИ, в том числе аудиальным [5, с. 26–27], и может рассматриваться как адаптированная версия оригинального текста, соответствующая определенному уровню обучения (в нашем случае — В2/С1).

Классические романы несут в себе мощный пласт культурной памяти, но для современной аудитории их язык, объем и исторический контекст могут быть барьером. Мюзикл же, сжимая сюжет романа до ключевых доминант и перекодировав вечные темы в современные аудиовизуальные формы, предлагает целостную историю с началом, развитием и финалом, обеспечивая «быстрый вход» в сложный сюжет и мир героев через эмоционально насыщенные образы и привычный молодой аудитории эстетический язык, создавая, благодаря интеграции слова, музыки, вокала, пластики, сценографии, эффект «тотального погружения» и превращаясь тем самым в мягкий, но мощный инструмент межкультурной интеграции. Кроме того, современные мюзиклы существуют и в медиасреде: официальные записи, клипы, саундтреки, интервью, фан-арт, форумы превращают произведение в гипертекст, который можно «потреблять» многократно и в разных форматах.

Мюзикл существует в аудиовизуальной форме, но также имеет зафиксированное на письме либретто, соответствующее инсценированному произведению,

а музыкально-песенный формат способствует взаимосвязанному обучению всем четырем видам речевой деятельности (аудированию, чтению, говорению, письму), отражая реальное словоупотребление, идиоматику, лексико-семантические, морфологические, словообразовательные и синтаксические особенности развития языка и речевой культуры, а также историко-культурные и духовные ценности [12]. Для методики важна и активная экспрессивность музыкально-песенного формата жанра, которая: «имеет своим результатом эмоциональное или логическое усиление», в том числе образное [3, с. 111]

Использование приемов театрализации позволяет проводить систематическую работу над художественным текстом-источником на русском языке в течение всего обучения [19, с. 101]. При этом методика языкового поуровневого анализа текста Н.Н. Родионовой [13, с. 114] и методы коммуникативного анализа песен в иноязычной аудитории Ю.В. Болотовой [4] вполне согласуются с используемыми нами далее принципами выделения семиотических кросс-кодов, связывающих инсценировку с текстом-источником на разных уровнях «знаковости».

Дискуссия

Мюзикл и текст-источник в системе кросс-кодов: от анализа к системе упражнений

Рассматриваемый мюзикл «Анна Каренина» — это не единственный пример переложения романа Л.Н. Толстого на музыку: его текст неоднократно воплощался в языке хореографии в балетах на музыку Р. Щедрина (Большой театр), П.И. Чайковского (Балет Бориса Эйфмана), П.И. Чайковского, А. Шнитке, К. Стивенса (Гамбургский балет, Национальный балет Канады, Большой театр), а также в хореоспектакле Театра им. Вахтангова (музыка А. Шнитке, хореограф-постановщик А. Холина); существует и опера «Анна К.» на музыку А. Журбина. Это не удивительно: музыка и театр Л.Н. Толстому органичны, об этом говорит проведенное нами корпусное исследование идиостиля классика [2, с. 61].

Кросс-семиозис, соотносящий мюзикл с романом, прослеживается на трех уровнях: вербальном, музыкальном и визуальном.

В **вербальном коде** либретто и текст романа связаны интертекстуальными отношениями, которые проявляются через цитаты и квазичитаты, аллюзии, основанные на акцентировании ключевых слов-символов, или через собирательные образы, представленные в романе. Работе с этими элементами соответствует прием «от арии — к тексту-источнику».

Либреттисты иногда используют внемузыкальное **косвенное цитирование первоисточника** — как правило, персонажи переходят на речитатив в эмоциональных или кульминационных сценах, в частности, при первой встрече Вронского и Карениной (рис. 1): — *Как ее — Анна? — Анна Каренина... — Сколько достоинства... — И самомнения! — Или тщеславия... — Но, тем не менее, сразу видна петербургская масть.*



Рис. 1. Встреча Анны Карениной с Вронским на вокзале

Обучающимся можно предложить сравнить речитатив, акцентирующий восприятие Анны светом, с соответствующим фрагментом романа, отражающим, напротив, взгляд Вронского, который улавливает подлинное «дружелюбное оживление» в напускном равнодушии умеющей сдерживать чувства героини, которая «потушила умышленно свет в глазах», а также подумать, чем объясняется смена точки зрения в мюзикле.

Задание найти фрагмент романа, соответствующий элементу мюзикла, возможно и для речитативов, звучащих:

— на балу, где Вронский не приглашает на мазурку Кити, а танцует с Карениной: — *Нехорошо! Нехорошо! — Они как будто одни при полном зале. Так не должно быть! — Это скандал! Это позор!*;

— в сценах объяснения в любви Карениной и Вронского (рис. 2):



Рис. 2. Анна Каренина и Вронский

— *Вы?.. Зачем? — Затем, что мне берега Невы милей берегов Москвы. Затем, что я должен быть всегда везде, где будете Вы. Затем, что поэт написал обо мне бессмертным своим пером. Я утром должен уверен быть, что с Вами увижусь вновь. — Прошу Вас, уйдите из жизни моей. Нам с Вами не по пути. — Но это значит теперь для меня вообще из жизни уйти!..* — продвинутым инофонам-филологам можно также предложить найти в речитативе прецедентное высказывание, отсылающее к «Евгению Онегину» А.С. Пушкина, и сравнить отношения Анны и Вронского с Татьяной и Онегиным;

— во время признания Анны мужу на скачках: — *Я сейчас же иду к нему! — Мы немедленно едем домой! — Алексей Александрович, я иду к нему. — Анна! — Я люблю его. Я его любовница. — Это... это ложь...; задание сравнить сцену с ее описанием в романе (ср. у Толстого: *Вы не ошиблись. Я была и не могу не быть в отчаянии. Я слушаю вас и думаю о нем. Я люблю его, я его любовница, я не могу переносить, я боюсь, я ненавижу вас... Делайте со мной, что хотите. И, откинувшись в угол кареты, она зарыдала, закрываясь руками. Алексей Александрович не пошевелился и не изменил прямого направления взгляда*), а также с другими употреблениями слова любовница самой Анной (ср.: *Отчего ж и не бежать? Я не вижу возможности продолжать это. И не для себя, — я вижу, что вы страдаете. — Да, бежать, и мне сделаться вашей любовницей? — злобно сказала она. — Анна! — укоризненно-нежно проговорил он. — Да, — продолжала она, — сделаться вашей любовницей и погубить все ... или: Если бы я могла быть чем-нибудь, кроме любовницы, страстно любящей одни его ласки, но я не могу и не хочу быть ничем другим*) и иными персонажами (Долли, Левиным) позволит определить разницу в оценке любви и любовной связи — как с социокультурной точки зрения, так и в восприятии любящей пары;*

— в сцене встречи Левина с Облонским, когда Левин говорит о своей любви к деревне и народу и внезапно видит Кити: *Левин: Ах, Стива, прощай, весна, прощай, любовь, что было — не вернется вновь. Не вернется вновь, Стива, не вернется! Ибо нет ничего в мире лучшего, чем вот это вот все! <...> Стива: Насмешу тебя или растрогаю, но, ей-богу, поверь, я не лгу, что вот эту вот душу народную так люблю — передать не могу! Да, ты прав, ничего в мире лучшего нет, чем вот это вот все! (смеется) Левин: Погоди, поезд идет, переждем... Стива, ты видел в окне только что? Стива: Что? Левин: Кити! Это была Кити! Стива: Стало быть, вернулась. Левин: Вернулась! Вернулась!*

Переключения с музыкально-поэтической формы повествования на прозаическую соответствуют клю-

чевым моментам пересечений мюзикла, либретто и романа, а следовательно, учат видеть авторский замысел в отборе ключевых слов.

Ту же роль играют и аллюзии, опираясь на которые можно предложить в обучении РКИ лингводидактический прием, условно названный «укрупнение мотива». Например, в арии Анны возникает ретроспектива образов: от *Анны Карениной* и *Анны Вронской* — к «бедной девочке» *Ане Облонской*, которая смотрит в окно на «пустую дорогу» своей жизни. После прослушивания арии преподаватель может предложить поисковое задание по тексту романа (с использованием раздаточного материала или инструментов НКРЯ) — найти фрагменты романа, в которых встречается упоминание о *детстве* разных героев.

В романе о *детстве* Анны, являющемся в образе *огромного круга, счастливого, веселого*, готового разомкнуться в «анфиладу» будущих судьбоносных событий, говорится мало, детские воспоминания редки и друг с другом не связаны [2, с. 62–63]. Рядом с Анной в романе не родители, а воспитавшая ее тетка, «богатая губернская барыня», которая и свела ее с Карениным, внушив через знакомого, что «он уже компрометировал девушку и долг чести обязывает его сделать предложение».

Детское счастье, как показывает контент-анализ, становится в романе Л.Н. Толстого и в одноименном мюзикле сюжетообразующим элементом, поляризуя персонажей — на одном полюсе выросшие без родительской поддержки Анна, воспитанный дядей Каренин и Вронский, которому родителей заменил Пажеский корпус (рис. 3):



Рис. 3. Анна, Каренин и Вронский

на другом — Кити и Левин, у которых корнями в счастливое детство уходят их доверчивость, простота, честность и мягкость (рис. 4):



Рис. 4. Кити и Левин

Либреттист, таким образом, «собирая» разрозненные элементы, «укрупняет» мотив, превращая его в первопричину сюжетных конфликтов.

Отметим, что мотивы первоисточника обуславливают и появление в либретто «Анны Карениной» новых персонажей, что также можно установить, проведя сравнение мюзикла с романом в аналогичном поисковом ключе. Так, играющий ключевую роль в фабуле мюзикла Распорядитель — это собирательный образ всех тех, кто в романе любит *распоряжаться* и *знает все подробности, и ведет счет всех шаров предстоящего сражения* [там же, с. 63]. Можно предположить, что Распорядитель в мюзикле соотносится с образом автора, авторским голосом.

Еще один ключевой образ романа — образ железной дороги (рис. 5), которая символизирует не только новую эпоху, разрушающую семьи [17, с. 36], но и определённый этап жизни, и утрату нравственных ориентиров, и даже грех и зло в целом [21, с. 187]. С железной дорогой связан и мотив судьбы, ведь «*рельсы — это еще и предопределенность: путь по рельсам — это путь, с которого нельзя свернуть*» [16, с. 34].

Железная дорога как символ гибели в романе неотвратимо следует за Анной, будто рок в античной трагедии [17, с. 37], которая разворачивается в рамках «мирных» историй: *игрушечный поезд*, которым играют дети Облонских, появляется в одном из первых эпизодов романа, и в финале, оставив Каренину на рельсах, светские львы едут, встречаясь и расходясь в *поезде*.

Не меньшую роль в романе играют и колеса, которые «аккомпанируют» мыслям Анны Карениной на протяжении всего романа, и это не только *колеса поезда* (например: *Сидя в углу покойной коляски, Анна, при несмолкаемом грохоте колес и быстро сменяющихся впечатлениях на чистом воздухе, вновь перебирая события последних дней, увидела свое положение совсем иным*); перестук *колес* также сопровождает размышления Константина Левина.



Рис. 5. Образ железной дороги

Образ роковой железной дороги в мюзикле находит отражение в арии Распорядителя, которая проходит рефреном через все действие:

Мы пассажиры, наша задача —
 Занять получше, получше места
 И ехать, ехать подольше, подальше
 Туда куда-то, куда-то туда.
Мы пассажиры, вагон за вагоном
Неторопливо считаем года.
По перегонам, долинам и склонам
Наш поезд едет куда-то туда.
И на всем протяжении пути
мы хотим, мы должны обрести
счастье, счастье!
Кого-то поезд возит по кругу,
А кто-то сходит с него навсегда.
 Господа проезжие, заслушайте объявление:
 Независимо от войн и реформ
 Соблюдайте правила дорожного движения,
Берегитесь высоких платформ.
Не ходи туда, не ходи сюда,
Не сходи с ума, не сходи
Никогда не ходи по путям,
По путям остерегайся, не ходи по путям,
Езжай куда захочешь, ходи куда хочешь,
Только не ходи по путям...

В этом случае возможны задания на аналитическое сопоставление для инофонов продвинутого уровня.

Например, на предтекстовом уровне возможно 1) объяснение значений ключевых слов и выражений *рок, предопределенность, трагедия, перестук колес* переносного значения выражений *сойти с поезда, колесо судьбы*, клише *не ходить по путям* — исходя из контекста и обращаясь к словарю; 2) выбор из текста арии Распорядителя примеров слов и выражений, связанных с семантическим полем «дорога /

поезд / движение», которые нужно разделить на употребленные в прямом (*вагон, поезд, рельсы, пути, платформы*) и переносном (*пассажиры жизни, ехать по кругу, сходить с поезда навсегда*).

При работе с текстом романа используются поиск и анализ. Например, при обращении к фрагменту, где Анна едет после объяснения с Вронским, можно задать вопросы: а) какую роль играет звук *колес* в этом отрывке, почему Толстой использует слово *несмолкаемый*; б) как меняется внутреннее состояние Анны под воздействием ритма движения; в) как мотив *колес* связан с размышлениями других героев (например, Левина); а также предложить сопоставить эпизод с игрушечным поездом детей Облонских в начале романа с финальной сценой на вокзале и определить, как меняется символика поезда, аргументировав ответ.

Возможно и задание на сопоставление вербальных кодов романа и арии Распорядителя, при котором найденные параллели (например, мотив романа «железная дорога как символ судьбы/предопределенности» → *«рельсы — это путь, с которого нельзя свернуть»* в арии) заносятся в таблицу соответствий, на основе чего предлагается аргументировать выбор либреттистом мотива для отражения его в рефрене.

На продвинутом уровне (С1) допустимы и анализ изобразительных средств арии (в частности, поиск примеров анафоры, антитезы, разговорных конструкций, участвующих в создании образа «рокового пути»), и творческие дискуссионные задания (например, дискуссия о роли образа Распорядителя в отражении идеи Толстого о «среде», которая губит Анну) и написание эссе (например, о предопределенности или свободе выбора).

Что касается **музыкально-вербальных соответствий**, то они проявляются **через жанровые формы**, а внутренние конфликты и происходящие с героями изменения отражают **жанрово-интонационные вариации**.

Широко представлен в мюзикле жанр *романса*, для которого характерны диалогичность любовных переживаний, богатство эмоций, таких как влюбленность, грусть (печаль, тоска), ревность, разочарование, надежда и другие, повествование об истории чувств.

Романс Карениной и Вронского строится как диалог, герои перехватывают реплики друг у друга (в тексте полужирным выделены слова Анны): *Корабли идут вдаль, / А в лугах цветет май / В небе ангельский хор / Обещает всем рай. / Но не слышно их слов, / И невидим их свет. / Кораблям грозит шторм, / На цветы летит снег / (вместе) Если тебя со мною нет! // Где-то там прошел слух, / Где-то там звучит смех. / Очертили мы круг / И закрылись от всех. / Кто-то скажет — ты прав, / Усмехнувшись нам вслед. / Мне*

неважно, кто друг, / Мне неважно, кто враг, / Если тебя со мною нет! // Небо, звезды, ночь, день — / Все теряет смысл, / Все теряет свой смысл, / Даже смерть и жизнь! / (вместе) Если тебя со мною нет! / Если тебя со мною нет! / Если тебя со мною нет! // Легкий плен твоих рук, / Темный плен твоих глаз, / Это нежно до слез, / Это только у нас. / Я не вижу, где свет, / Я не вижу, где тьма, / Я не помню, кто я, / Я не знаю, как жить, / (вместе) Если тебя со мною нет! / Если тебя со мною нет! / Если тебя со мною нет! // Будь со мной... — именно партия Анны (при всей параллельности и согласии чувств героев и слиянии в романсе их голосов в стремлении к совместности) отражает сценарий ее судьбы: обещание рая, холод, смех врагов, потеря смысла и в жизни, и в смерти, любовная беспросветная одержимость, приближение пока неразличимой смертной тьмы, беспомощность перед жизнью. Так подчеркивается обреченность Карениной в развитии вспыхивающих и затухающих чувств, тогда как у Вронского совсем другая история: его чувства светлы и всепоглощающи, любовный плен, нежный до слез, легок (хотя и он начинает чувствовать недостаток света в круге их отношений).

Так же зеркален романс Вронского: *Она мне и друг, / И правая рука, / И вдохновленный ею, / Я покорю весь мир / И поражу врага / И все преодолю! // Пусть этот жалкий свет / Теперь живет без нас / Среди себе подобных! / Сожжен последний мост. / Никто нам не указ, / Ведь мы теперь свободны!* и романс-исповедь Анны: *Вот так — безоглядно, наотрез, / И все — и взлететь, и взмыть / Туда — на простор небес, / И все забыть, и все забыть, // Забыть их глаза и голоса, / Их речь, этикет, мораль, / Как отзвук дурного сна, / И настешь дверь, и смело вдаль! // <...> Осуждай меня, проклинай меня — / Я уже лечу! // Там сияние неба, / Там свобода и счастье! / Там вся жизнь и любовь моя, / Любовь и жизнь моя!* (последнюю реплику Анны перекрывает звук уходящего поезда).

Показателен и дуэт Вронского и Каренина, написанный в стилистике *жесточкого романса*. В финале, на фоне обоюдных признаний (Вронский: *Я такой, как есть, и в том вина моя.* — Каренин: *Таков, как есть, и в том вина моя*), голоса героев сливаются: *Словно среди / Бедствий и гроз / Эти глаза, полные слез / Молят помочь, / хоть как-нибудь / Жаль, мне невмочь / шагу шагнуть. // <...> Вина моя и есть твоя беда.*

Через жанр *трудовой песни* в мюзикле раскрывается второй главный персонаж романа — Константин Левин. В романе в конце своих поисков смысла жизни Левин, благодаря общению с народом, с крестьянином Федором, обретает то, что Л.Н. Толстой считал высшей духовностью — чувство причастности к

чему-то вечному и объединяющему всех людей: *«Нет, я понял его и совершенно так, как он понимает, понял вполне и яснее, чем я понимаю что-нибудь в жизни, и никогда в жизни не сомневался и не могу усомниться в этом. <...> Я со всеми людьми имею только одно твердое, несомненное и ясное знание, и знание это не может быть объяснено разумом»*. В мюзикле его голос и обретенное сокровенное знание вплетаются в крестьянский хор, в народную песню: Крестьяне: *Ой да размахнись рука, да разойдись плечо, Пока солнце из-за лесу не прищурилось еще! Ой ты коси, коси, коса, пока свежая роса, Пока свежая роса, как чистая слеза!* — Левин: *Наши руки и наша почва — вот что в жизни важнее всего. От мужицкого пота рабочего — вот зависим мы от чего. А в премудрой нашей столице о прогрессе твердят горячо, А вся сила прогресса — в провинции! Вот они забывают о чем. — Все: Коси, коса, Пока роса Чистая, как слеза!* — Левин: *Веселей, мужики! И когда с головой погружаешься В это море насущных дел, То себе каждый раз поражаешься — Да куда же ты раньше глядел!*

При работе с музыкальным кодом спектакля актуальны приемы а) «жанр как ключ к характеру» — например, при сравнении «жесточкого романса» (дуэт Вронского и Каренина), «трудовой песни» (сцена Левина с крестьянами) и бальной мазурки, традиционно ассоциирующейся с флиртом, с обсуждением того, как музыкальный жанр характеризует героя, или при поисковом задании, в котором обучающиеся находят в романе сцены, где Левин думает о мужицком труде, а Анна — о светских условностях, и отвечают на вопрос, как это соотносится с разграничением «естественной» и «искусственной» жизни, а также б) «визуализация конфликта через ритм» — рассматривается нарастание темпа и диссонанс в финальных сценах мюзикла; дается задание на аудирование с последующим сопоставлением с ритмом прозы Л.Н. Толстого (например, главы, описывающей предсмертную поездку Анны); обращается внимание на синтаксис: как короткие, рваные фразы в романе (внутренний монолог Анны перед смертью) перекликаются с музыкальным ритмом «стука колес» в оркестровой партитуре мюзикла.

В звуковом оформлении мюзикла можно заметить отсылки к различным музыкальным стилям [18, с. 22–23], включая и мотивы *пионерских песен* эпохи «нормативной эстетики», отсылки к хитам групп «Песняры» и *Gorky Park* и фольклорное звучание балалайки (в хоре косарей Левина); в светских, прежде всего — балльных сценах композитор Р. Игнатъев использует элементы *вальса* и *мазурки*, характерные для танцевального стиля XIX в. Особую роль играет в мюзикле стилизация арии Патти [2, с. 65], о которой Анна говорит: *Она все обо мне рассказала.*

Визуальный код подчеркивает символизм образов в строгом соответствии с первоисточником. Так, на заднике декораций контрапунктом возникает призрак *поезда* в зловещих красно-черных тонах (см. рис. 4 и 5), в сопровождении агрессивных световых и звуковых эффектов, скрежета и лязга [18, с. 21]. Сам поезд становится символом неуклонного движения жизни к смерти. В декорациях также постоянно присутствуют колеса (а как было уже сказано, в романе упоминаются не только *колеса поезда*, под которыми погибнет Анна, но и *колеса карет, колеса крестьянских телег, колесо мельницы, колесики часового механизма* и т.д.), которые вращаются, как шестеренки, приводящие в движение сюжет.

Таким образом, поезд становится символом неотвратимости трагического финала главной героини, тогда как колеса ассоциируются с колесом фортуны или с перемалывающими судьбы жерновами (рис. 6).



Рис. 6. Колеса судьбы

Мимика, жесты, позы актеров (см. рис. 1–4), пространственное расположение на сцене также воспринимаются как невербальные сигналы, усиливающие вербальный смысл.

При работе с визуальным кодом, кроме уже описанных упражнений на определение символики деталей (*поезд, колеса*), эффективными будут и задания на определение роли мизансцен, реализующие стратегию театрализации через персонификацию: осмысление дистанции между Анной и Карениным *против* близости Анны и Вронского, работа с портретными характеристиками и описаниями этих героев в романе, инсценировка микросцены, в ходе которой обучающиеся разыгрывают эпизод встречи героев, опираясь на фрагменты текста источника (например, *холодный голос* Каренина и покорность Анны), оправдывающие эту мизансцену.

Поскольку мюзикл рассматривается и как внутренне диалогичный и коммуникативно заряженный поликодовый текст, стоит перейти от «поуровневой» обработки кросс-семиозиса к интегративным зада-

ниям в духе «цифрового эдьютейнмента». В частности, можно предложить группе, опираясь на гипертекстуальность (клипы, интервью, лендинги), создать трейлер к роману, используя музыку из мюзикла, или разработать афишу, где визуальные элементы (цвета, символы) должны отражать не только эстетику спектакля, но и ключевые конфликты романа. Это потребует аналитического осмысления первоисточника через инструментарий мюзикла.

Музыкальный и визуальный коды формируют невербальный компонент мультимодальной коммуникации на эмоционально-подсознательном уровне. Так, темп, тональность, ритм используются как средства передачи эмоций, конфликта, например, в дуэте Анны и Вронского, где в гармонию вплетается диссонанс. Мимика, жесты, позы актеров (см. рис. 1–4), пространственное расположение на сцене (дистанция между Анной и Вронским, Анной и Карениным, Китти и Левиным) воспринимаются как невербальные сигналы, усиливающие вербальный смысл.

Заключение

В результате проведенного коммуникативно-семиотического анализа можно прийти к следующим выводам.

Мюзикл представляет собой не просто развлекательный жанр, а полноценный комплексный коммуникативный акт. В контексте РКИ это позволяет структурировать учебный процесс по модели «адресант (авторы/преподаватель) — сообщение (поликодовый текст) — адресат (обучающийся)». Успешность этой коммуникации достигается благодаря множественности кодов, что компенсирует возможные лексические трудности и усиливает эмоциональное воздействие, критически важное для запоминания и понимания.

Выявляемые семиотические кросс-коды (вербальные цитаты и аллюзии, музыкальные жанры-лейтмотивы, визуальная символика) служат «мостом» между адаптированной версией мюзикла и сложным классическим текстом-источником. Перекодировка смыслов (например, укрупнение мотивов или символизация элементов) позволяет редуцировать объемный роман до сюжетобразующих доминант без потери идейной глубины. Это облегчает иностранцам доступ к культурной памяти, историческому контексту, национальной ментальности и авторской позиции, отраженных в инсценируемом произведении.

Использование мюзикла в обучении РКИ является эффективной формой эдьютейнмента в аспекте театрализации. Музыкально-песенный формат способствует взаимосвязанному обучению всем видам

речевой деятельности (аудирование через музыку, говорение через разучивание арий, чтение через либретто, письмо через анализ текста). Диалогическая природа мюзикла (диалог эпох, голосов персонажей, автора и зрителя) трансформируется на уроке в диалогическое пространство, где обучающийся высту-

пает в роли интерпретатора, актера или режиссера, что активизирует его когнитивную и творческую деятельность.

Мюзикл на основе классики, таким образом — это **акт кросс-семиотической коммуникации**, формирующий «**межкультурную компетенцию**».

Литература

1. *Азимов Э.Г.* Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам) [Текст] / Э.Г. Азимов, А.Н. Щукин. — М.: ИКАР, 2009. — 448 с.
2. *Акулов А.А.* Музыка — либретто — текст: литературная классика в мюзиклах [Текст] / А.А. Акулов, О.И. Северская // Вестник Калужского университета. Серия 2. Исследования по филологии. — 2023. — № 1. — С. 60–68.
3. *Арнольд И.В.* Экспрессивные средства английского языка [Текст] / И.В. Арнольд. — М.: Просвещение, 1982. — 137 с.
4. *Болотова Ю.В.* Коммуникативный анализ песен на занятиях по РКИ [Текст] / Ю.В. Болотова // Проблемы современного педагогического образования. — 2017. — № 55. — С. 83–89.
5. *Гончар И.А.* Принципы обучения аудированию иноязычного текста [Текст] / И.А. Гончар // МИРС. — 2015. — № 4. — С. 101–105.
6. *Клеменцова Н.Н.* Текст в обучении иностранному языку [Текст] / Н.Н. Клеменцова // Вестник МГИМО-Университета. — 2012. — С. 204–209.
7. *Кобзева Н.А.* Edutainment как современная технология обучения [Текст] / Н.А. Кобзева // Ярославский педагогический вестник. — 2012. — Т. 2. — № 4. — С. 192–195.
8. *Лебедева П.А.* Использование лингвотеатральных приемов в обучении русскому языку как иностранному [Текст] / П.А. Лебедева // Молодой ученый. — 2024. — № 18. — С. 407–408.
9. *Лебедева П.А.* Лингвотеатральный подход в обучении русскому языку как иностранному [Текст] / П.А. Лебедева // Лингвокультурология. — 2023. — № 18. — С. 143–152.
10. *Майер И.А.* Развитие креативной компетентности будущего учителя иностранного языка: лингвотеатральный подход [Текст] / И.А. Майер, И.П. Селезнева, А.С. Майер // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. — 2023. — № 64(2). — С. 37–47.
11. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. — URL: <https://ruscorpora.ru> (дата обращения: 20.01.2025).
12. *Панченко Т.А.* Песни на уроках РКИ [Текст] / Т.А. Панченко // Русский язык за рубежом. — 2010. — № 2. — С. 4–6.
13. *Родионова Н.Н.* Песенный материал на уроках русского языка как иностранного на довузовском этапе обучения (из опыта начинающего преподавателя) [Текст] / Н.Н. Родионова // Проблемы преподавания филологических дисциплин иностранным учащимся: Матер. 2-й междунар. науч.-практ. конф. — 2012. — № 2. — С. 114–118.
14. *Ростовщиков Д.А.* Применение метода театрализации как эффективного метода обучения иностранному языку [Текст] / Д.А. Ростовщиков // Вестник науки и образования. — 2019. — № 73(61). — С. 38–42.
15. *Северская О.И.* С поэтического языка на языки других искусств: о семиотических кросс-кодах поэзии, музыки, живописи [Текст] / О.И. Северская // *Znaki czy nie znaki?* Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2020. Т. 3: Структура и семантика утворов лирических / ред. научная Я. Пытковска, Г. Зельдович. — С. 249–268.
16. *Сливицкая О.* Об эффекте жизнеподобия в «Анне Карениной». Ритм композиции [Текст] / О. Сливицкая // Русская литература. — 2002. — № 2. — С. 28–40.
17. *Степаненко А.К.* Мотив железной дороги в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» [Текст] / А.К. Степаненко // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. — 2005. — № 6. — С. 36–39.
18. *Ся Ц.* Мюзикл как феномен музыкальной культуры [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ц. Ся. — М., 2022. — 28 с.
19. *Хамраева Е.А.* Театрализация на уроках русского языка за рубежом как форма педагогического эдьютейнмента [Текст] / Е.А. Хамраева // Исследования языка и современное гуманитарное знание. — 2019. — № 2. — С. 97–102.
20. *Чайникова Д.С.* Использование приемов театрализации в обучении иностранным языкам [Текст] / Д.С. Чайникова, Т.Н. Лисицына // Иностранные языки: лингвистические и методические аспекты. — 2015. — № 31. — С. 107–110.
21. *Эйхенбаум Б.М.* Лев Толстой: Семидесятые годы [Текст] / Б.М. Эйхенбаум. — Л., 1974. — 947 с.

References

1. Azimov E.G., Shchukin A.N. *Novyy slovar' metodicheskikh terminov i ponyatiy (teoriya i praktika obucheniya yazykam)* [New Dictionary of Methodical Terms and Concepts (Theory and Practice of Language Teaching)]. Moscow, IKAR Publ., 2009. 448 p. (in Russian)
2. Akulov A.A., Severskaya O.I. Music — libretto — text: literary classics in musicals. *Vestnik Kaluzhskogo universiteta. Seriya 2. Issledovaniya po filologii* [Bulletin of the Kaluga University. Series 2. Research in Philology], 2023, no. 1, pp. 60–68. (in Russian)
3. Arnold I.V. *Ekspressivnye sredstva angliyskogo yazyka* [Expressive Means of the English Language]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1982. 137 p. (in Russian)
4. Bolotova Yu.V. Communicative analysis of songs in the classes of Russian as a foreign language. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya* [Problems of Modern Pedagogical Education], 2017, no. 55, pp. 83–89. (in Russian)
5. Gonchar I.A. Principles of teaching listening comprehension of a foreign language text. *MIRS*, 2015, no. 4, pp. 101–105. (in Russian)
6. Klementsova N.N. Text in teaching a foreign language. *Vestnik MGIMO-Universiteta* [MGIMO University Bulletin], 2012, pp. 204–209. (in Russian)
7. Kobzeva N.A. Edutainment as a modern teaching technology. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2012, vol. 2, no. 4, pp. 192–195. (in Russian)
8. Lebedeva P.A. The use of lingua-theatrical techniques in teaching Russian as a foreign language. *Molodoy uchenyy* [Young Scientist], 2024, no. 18, pp. 407–408. (in Russian)
9. Lebedeva P.A. Linguo-theatrical approach in teaching Russian as a foreign language. *Lingvokulturologiya* [Linguoculturology], 2023, no. 18, pp. 143–152. (in Russian)
10. Mayer I.A., Selezneva I.P., Mayer A.S. Development of creative competence of a future foreign language teacher: linguo-theatrical approach. *Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V. P. Astaf'eva* [Bulletin of Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev], 2023, no. 64(2), pp. 37–47. (in Russian)
11. *Natsional'nyy korpus russkogo yazyka* [National Corpus of the Russian Language]. Available at: <https://ruscorpora.ru> (accessed 20.01.2025). (in Russian)
12. Panchenko T.A. Songs in the classes of Russian as a foreign language. *Russkiy yazyk za rubezhom* [Russian Language Abroad], 2010, no. 2, pp. 4–26. (in Russian)

13. Rodionova N.N. Song material in the classes of Russian as a foreign language at the pre-university stage (from the experience of a novice teacher). Problemy prepodavaniya filologicheskikh distsiplin inostrannym uchashchimsya: Mater. 2-y mezhdunar. nauch.-prakt. konf. [Problems of Teaching Philological Disciplines to Foreign Students: Proc. 2nd Int. Sci.-Pract. Conf.], 2012, no. 2, pp. 114–118. (in Russian)
14. Rostovshchikov D.A. Application of the theatricalization method as an effective method of teaching a foreign language. Vestnik nauki i obrazovaniya [Bulletin of Science and Education], 2019, no. 73(61), pp. 38–42. (in Russian)
15. Severskaya O.I. S poeticheskogo yazyka na yazyki drugih iskusstv: o semioticheskikh kross-kodakh poezii, muzyki, zhivopisi [From Poetic Language to the Languages of Other Arts: On Semiotic Cross-Codes of Poetry, Music, Painting]. Znaki czy nie znaki? Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2020, vol. 3: Struktura i semantyka utworów lirycznych / ed. J. Piatkowska, G. Zeldowicz, pp. 249–268.
16. Slivitskaya O. On the effect of life-likeness in "Anna Karenina". Rhythm of the composition. Russkaya literatura [Russian Literature], 2002, no. 2, pp. 28–40. (in Russian)
17. Stepanenko A.K. The motif of the railway in Leo Tolstoy's novel "Anna Karenina". Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki [Bulletin of the Dagestan State University. Series 2: Humanities], 2005, no. 6, pp. 36–39. (in Russian)
18. Sya Ts. Myuziki kak fenomen muzykal'noy kul'tury. Avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Musical as a Phenomenon of Musical Culture. Abstract of Cand. of Art History Dissertation]. Moscow, 2022. 28 p. (in Russian)
19. Khamraeva E.A. Theatricalization in Russian language lessons abroad as a form of pedagogical edutainment. Issledovaniya yazyka i sovremennoe gumanitarnoe znanie [Language Research and Modern Humanitarian Knowledge], 2019, no. 2, pp. 97–102. (in Russian)
20. Chaiknikova D.S., Lisitsyna T.N. The use of theatrical techniques in teaching foreign languages. Inostrannyye yazyki: lingvisticheskie i metodicheskie aspekty [Foreign Languages: Linguistic and Methodological Aspects], 2015, no. 31, pp. 107–110. (in Russian)
21. Eikhenbaum B.M. Lev Tolstoy: Semidesyatye gody [Leo Tolstoy: The Seventies]. Leningrad, 1974. 947 p. (in Russian)