

А.А. Коростелева (Москва, Россия)

**Смена нормы социума
как основа коммуникативной композиции фильма
(на материале к/ф «Соловей-разбойник»)**

Аннотация: Исследование выполнено методом семантического коммуникативного анализа. Представлен анализ коммуникативной композиции звучащего художественного текста, организуемой коммуникативным параметром нормы. В фильме «Соловей-разбойник» (Россия, 2012) показан редкий тип героя, способного менять норму социума, то есть творить и навязывать окружению новую норму. В статье проанализирована работа русских коммуникативных средств в диалогах, рекрутируемых в связи с целью показать процесс внедрения героем собственной личной нормы. Единицы номинативного уровня выполняют в фильме две эстетические задачи: 1) создают чередование двух пластов – легенды и комикса и 2) поддерживают коммуникативную дорожку, также отображая мену норм.

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

Anna A. Korosteleva (Moscow, Russia)

**Changing the Norm of Socium –
the Basis of the Communicative Composition of the Film
(based on the movie “Nightingale the Robber”)**

Abstract: The research is carried out by the method of semantic communication analysis. The analysis of the communicative composition of a spoken literary text, organized by the communicative parameter of the norm, is presented. The film “Solovey-Razboynik” (“Nightingale the Robber”, Russia, 2012) presents a rare type of a hero capable of changing the society norm, that is, creating and imposing a new norm on the environment. The article analyzes the work of Russian communicative means in dialogues recruited in order to show the process of the hero introducing his own personal norm. The nominative level units perform in the film two aesthetic tasks: 1) they create an alternation of two layers, legend and comics, and 2) they maintain the communication path, also reflecting the change of norms.

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

Предложенный М.Г. Безяевой метод семантического коммуникативного анализа [Безяева 2002, 2005, 2012] открывает широкие возможности по исследованию устройства русской коммуникативной системы и функционирования ее в различных условиях, на различном материале.

Метод семантического коммуникативного анализа предполагает выделение в рамках системы языка двух уровней – номинативного и коммуникативного. Семантика единиц номинативного уровня *связана* с передачей информации о действительности, преломленной в языковом сознании говорящего. Семантика коммуникативного уровня языка связана с соотношением позиции говорящего, позиции слушающего и оцениваемой и квалифицируемой ими ситуации. Яркой особенностью коммуникативных средств является их крайняя формальная разнородность, принадлежность их к разным традиционным уровням языка, а также неосознаваемость коммуникативных значений для естественных носителей языка, которые пользуются этими средствами как кодом, интуитивно. Названная специфика долгое время не позволяла описать коммуникативный уровень языка как единую систему.

Единицы русской коммуникативной системы можно разделить на две группы: это *собственно коммуникативные средства* (наклонения, частицы, междометия, интонация и другие средства звучания, синтаксические приемы) и *средства, способные выполнять наряду с коммуникативной и номинативную функцию* (словоформы полных лексических единиц, части речи, грамматические категории). Организующими понятиями для коммуникативного уровня являются понятия *целостной установки, вариативного ряда конструкций, ее обслуживающих, и инвариантных параметров средств*, входящих в эти конструкции. Коммуникативная конструкция объединяет в себе конкретные реализации инвариантных параметров единиц, подчиняющиеся особому алгоритму развертывания семантических параметров. Почти все инварианты русских коммуникативных единиц способны к антонимическому развертыванию. Помимо этого, сами параметры и их реализации могут относиться к позиции говорящего, к позиции слушающего или к ситуации, быть распределены между ними и т. д. Возможно также варьирование по отнесенности к различным временным планам и по аспекту реальности-ирреальности¹.

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

Коммуникативный текст – это совокупность последовательно вводимых коммуникативных единиц, отражающих определенную логику соотношения позиций говорящего, слушающего и ситуации ([Безяева 2017: 26]). Под **коммуникативной композицией** понимается *существование коммуникативных средств в пределах «закрытого» текста, представляющего собой отдельную систему*³. Среди кинокартин, крайне интересных именно с точки зрения коммуникативной композиции, организации эстетически нагруженных коммуникативных единиц языка, российский фильм 2012 г. «Соловей-разбойник». «Коммуникативный рисунок»

¹ При анализе материала мы используем инвариантные значения русских вербальных коммуникативных средств, выявленные М.Г. Безяевой (см. список литературы). Инварианты русских кинесических средств принадлежат автору данной работы.

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

³ Из курса лекций «Эстетика знака», прочитанного М.Г. Безяевой на филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова в 2008–2009 гг.

выстраивается здесь вокруг понятия **нормы** (как широкого коммуникативного параметра), под которой мы понимаем *повторяемую идентичность*¹.

События фильма отсылают нас к хаосу в стране после распада Советского Союза: показан район Подмосковья, где орудует легендарный Севастьян Григорьевич Соловьёв по прозвищу Соловей-разбойник (в исполнении Ивана Охлобыстина) со своей бандой. Как разбойник он необычен, так как является защитником бедняков и пользуется любовью народа. Сам Соловьёв переквалифицировался в разбойники из менеджеров среднего звена (т. е. отказался от норм своего прежнего существования), что далее будет для нас важно.

Соловей-разбойник – это герой, который **способен менять норму социума вокруг себя**. Он умеет изменять представления о норме в умах людей, с которыми соприкасается, и делает это на протяжении всего фильма. Эта его черта объясняет всю необычность коммуникативной дорожки фильма, на этот смысл работает большая часть средств. Он в состоянии внушить или навязать обществу новые представления о нормах, и в этом можно видеть корреляцию с былинным Соловьём-разбойником, свистевшим уникальным посвистом, противостоять которому могли лишь единицы. Объединяет этих персонажей определенный радиус влияния. «Все знают, что от двадцать пятого по семьдесят второй километр граблю только я», – говорит Соловей в фильме, но речь персонажей показывает, что эта «дальность действия» касается не только грабежей, но и навязывания новой нормы в том числе. Его влияние на представления социума о нормах подобно кругам на воде: чем ближе к Соловью, тем активнее позиция приверженцев новой нормы, с удалением от Соловья мы видим все больше пассивных лиц, подпавших под его влияние и им очарованных либо подавленных (что отражается в способе использования языковых средств), однако воздействие на них новой нормы безусловно.

В первую очередь эти смыслы обеспечивает коммуникативная дорожка диалогов. Отметим, что в составе коммуникативной системы русского языка имеется большая группа средств разных традиционно понимаемых уровней языка, содержащих параметр нормы в своей семантике и составляющих большое семантическое коммуникативное поле нормы (см. об этом [Безяева 2017]). Однако, говоря об устройстве коммуникативного текста и о коммуникативной композиции фильма, обращать внимание следует не только на них. Для передачи идеи нормы в русском языке едва ли не более активно могут использоваться средства других коммуникативных полей **в реализации по норме**. В соответствии с алгоритмом развертывания любое из средств коммуникативного уровня может раскрывать свои инвариантные параметры не только по данной конкретной ситуации, но и **по норме развития ситуации**, может актуализировать идею **нормы поведения говорящего или слушающего**. [Безяева 2017: 26]. В связи с этим мы будем далее привлекать к рассмотрению такие единицы, как *что, а, ИК-2, ИК-3* и др., именно как реализующиеся по норме при определенных условиях, в определенных целеустановках.

В то же время следует сказать о необычности использования в фильме единиц русской номинативной системы. В картине отчетливо просматриваются два сюжетных пласта, которые местами идут параллельно, образуя дублирующие друг друга сцены – версии одних и тех же событий, местами разъединяются. Это **легенда и комикс**. В легендарных сценах герои эпичны, высказываются афористично и совершают эпические поступки. В комиковых фрагментах они уподобляются

¹ Там же.

персонажам дешевого рисованного комикса, веселого китча со стрельбой – и действуют сходно. В финале фильма герои уходят в легенду. С точки зрения речевого оформления верной приметой легендарного пласта являются чеканные, нетленные фразы (сопровождающие эпичные поступки), приметой комикса – резкая эклектичность в подборе лексических средств и коммуникативные сбои на уровне целеустановок (последнее, естественно, относится к коммуникативному уровню).

Единицы номинативного уровня выполняют в фильме две нестандартные эстетические задачи:

1) они создают (наряду с коммуникативными средствами) чередование двух пластов – легенды и комикса;

2) они поддерживают коммуникативную дорожку, помогают коммуникативным средствам в изображении того, как герой ломает нормы социума.

Начнем рассмотрение коммуникативной композиции фильма с работы **интонационных средств** в диалогах. В центре нашей условной схемы главный герой, занятый изменением нормы социума методом резкой ломки; от него как бы расходятся концентрические круги, постепенно затухающие на периферии. В ближайшем круге – соратники Соловья (Дебет, Кузнец и Изабелла Юрьевна). Чуть дальше – жители Ключева, где находится логово банды Соловья. Еще дальше – жители других окрестных деревень, знающие мнение Соловья по разным вопросам скорее понаслышке, в том виде, в каком оно передается из уст в уста. На периферии – полиция, которая постоянно взаимодействует с Соловьем, поскольку ловит его, рассылает на него ориентировки, устраивает засады и таким образом тоже оказывается под большим влиянием неуловимого Соловья-разбойника, с полностью измененными, навязанными Соловьем нормами.

В речи Соловья активно используется ряд модальных реализаций интонационных конструкций со всплесками тона в предцентре и/или постцентре (ИК-/2\, ИК-3/, ИК-3\), которые связаны по своей семантике с изменениями норм. Уже в начальных эпизодах в его репликах нередко встречается модальная реализация ИК-/2\ со значением ‘имело / имеет место <незначительное> отклонение от нормы, я привожу (только что привел, сейчас приведу) ситуацию в норму’. Когда Соловьёву сообщают, что за ним идет киллер – «жестокий человек», которому «выданы четыре патрона» (надо заметить, что Соловей в то время еще не главарь банды, а обычный менеджер, у него нет оружия), – он реагирует следующим образом:

Соловей: Как зовут этого жестокого человека?

Дебет: Не знаю. // Я знаю, что он должен быть в ресторане «Кантина».

Соловей: Тогда поехали.

Дебет: Куда?

Соловей: Облегчим жестокому человеку с четырьмя патронами его задачу.

Образуется смысл: ‘вижу незначительное отклонение от нормы, сейчас мы приведем ситуацию в норму’. Поскольку обычный человек не стремится с голыми руками, без оружия, навстречу страшному киллеру, нам становится понятно, что Соловей – человек необычный и ориентирован на некую другую норму. Уже в то время, еще не сделавшись разбойником, он уверенно насаждает вокруг себя эту собственную норму. Позднее эта интонация у него встретится еще многократно.

Очень примечательно используется эта модальная реализация в сцене, где Кузнец склоняется к тому, чтобы присоединиться к банде Соловья, но оговаривает некоторые смущающие его аспекты.

Кузнец: Баб, детей и стариков убивать не буду¹.

Соловей: А и не надо^{/ 2 \}. // (С улыбкой) Не пригодится^{/ 2 \}. // Хе-хе.

Значение МР ИК-/2\, лежащее на поверхности, – ‘ты несколько отклонился от нормы (предположив, что мы убиваем женщин, детей и стариков), я возвращаю ситуацию в норму’. Но параллельно работает и более важная трактовка: ‘ситуация в этом районе слегка отклонялась от нормы до моего прихода к власти (убивали слабых и незащищенных), но я уже успел привести ее к норме’.

Рассмотрим интонационную составляющую в знаменательной сцене, где Соловей сокрушил представления о норме у матерых бандитов, предложив свою кандидатуру на место главы их шайки. Здесь мы видим стечение характерных интонационных приемов.

Соловей: Уверен^{/ 2 \}, / что не вовремя^{3²}, / (поднимает указательный палец) но... / логика у нашей встречи⁶ / есть².

Один из бандитов: Ты Про хора завалил², / а Про хор / вором в законе был⁶.

Соловей: Это говно³, / а не логика!⁶ // Вот логика: // сидите вы передо мной^{3⁷}, / авторитетные вооружённые до зубов люди, и смерти боитесь, / а я один перед вами – / и выжить у меня только один шанс из тысячи³, / разве после этого я недостоин уважения? // Продолжаем / размышлять¹. // Пока вы до своих... пукалок / долезете, // я двоих из вас... / уже застрелю / и бомбу грохну, / но на этом / тоже геморрой не закончится, / потому что те, кто выживут, / друг другу глотки перегрызут / за право быть первым. // Кто вы – / блатные / или туз ики? // А мой вариант такой^{2 \ \} : // всё остаётся по-старому, // только (указывает на себя) за главного буду я, // эдакая... / к[о]нституционная монархия / в отдельно взятой банде. // Никому не обидно. // (Боковой кивок) Делёж поровну, / (кивает с опущенным взглядом) возможность роста, / и вот ещё: // стены-то здесь... / бетонные!^{3²} // Так что... (поднимает указательный палец, начинает улыбаться) мой брат – рикошет... / уменьшит ваши шансы... / вдвое! // Небось, прапор место для сходки выбирал? // Что вы, боялись, / на вас атомную бомбу скинут?³

Один из бандитов: Слышь, Колян, / а ты в натуре / прапором из армии уволился.

Колян: Братва, / я что-то не догоняю реально: / ты что, против... прапора что-то имеешь?

Соловей: Во-от! // Я ещё жив, а они уже ссориться начали!

Пожилой бандит: Понял я, братишка, ты... в короли метишь?

Соловей: А тебе-то что? // (Качнув головой) Ты старый, / (качнув головой) тебя не выберут. // А в моём варианте... / ты в доле на равных.

Пожилой бандит: Братки, а всё ведь правильно выходит. // Под Соловьём ходить / не впадлу, / мы при своих остаёмся. // Я – за! (Поднимает руку. Другие бандиты поднимают руки, кроме одного).

Соловей (застрелив того, кто был против): Семеро одного не ждут! // А нас сколько, кстати? // (С улыбкой) А нас как раз семеро, / как в масть легло. // Ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха! // Ахха-ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха!

Прежде всего здесь встречается уже упомянутая модальная реализация ИК-/2\ в значении ‘имеет место незначительное отклонение от нормы (а в рамках грандиозных планов Соловья бандитская шайка, промышленяющая на его территории, – это действительно незначительная помеха); я, говорящий, занимаюсь / займусь приведением этой ситуации к норме’ (в этом примере данное средство начинает работать на уровне всего коммуникативного текста, монолога в целом, без привязки к конкретным лексическим единицам, на которых размещается интонационный центр. См. об этом феномене [Безяева 2014]).

– Уверен, / что не вовремя, / (поднимает указательный палец) но... / логика у нашей встречи / есть.

– Продолжаем / размышлять.

– А мой вариант такой : // всё остаётся по-старому, // только за главного буду я.

– Семеро одного не ждут ! // А нас сколько, кстати? // А нас как раз семеро, / как в масть легло.

Еще одна характерная для Соловья интонация, использованная здесь в обосновании, – ИК-32 с удлинением гласного центра:

– Стены-то здесь... / бетонные!

Сами по себе ни ИК-3, ни ИК-2, ни удлинение гласного не имеют параметра нормы в качестве инвариантного. Однако, работая по алгоритму развертывания, они, как и любое другое русское коммуникативное средство, способны раскрывать свои параметры не только по данной конкретной ситуации, но и по норме развития ситуации, по норме поведения говорящего или слушающего [Безяева 2017]. В данном случае по параметру нормы развертывается ИК-3, образуя значение ‘сориентируйтесь на норму’; таким образом, мы получаем суммарное значение ‘хочу сориентировать вас на <новую> норму (ИК-3), которую рассматриваю и вам предлагаю рассматривать как реализованный вариант (ИК-2), и запечатлеть в вашем сознании свою позицию и свою волю (удлинение гласного)’.

Единица *-то* в такого рода обоснованиях служит той же цели: разрушать прежнюю норму в головах у собеседников, крушить ее и заменять другой – своей собственной. В данном случае *-то* означает ‘реализована ситуация, которая не соответствует вашему представлению о норме, что расходится или же совпадает с вашими целями и интересами’. Например, тот факт, что стены в помещении бетонные, означает: если начнется стрельба, сработает рикошет и положат многих, что не соответствует интересам слушающих.

Интересно, что ту же структуру обоснования И. Охлобыстин неоднократно использует в своей речи «Доктрина-77», которая относится к 2011 г. (т. е., по-видимому, ко времени съемок фильма «Соловей-разбойник») и которую он произносит, если можно так выразиться, не выходя из образа Соловья. Сходство интонационной дорожки, единство коммуникативных приемов оправдано наличием черт, роднящих образы Соловья и Охлобыстина-политика (ломка норм, навязывание своей нормы, видение славян как особого народа воинов, отказ от традиционной морали).

(Об американцах): – Воевать-то они не умеют!³²

Здесь *-то* связано, напротив, с ситуацией, соответствующей целям и интересам говорящего и слушающих (неумение потенциального противника воевать).

В примере ниже ИК-3 с инвариантным параметром ориентированности / ориентации кратно используется для ориентации слушающих на новую норму (*Это говно, / а не логика!*) а также – на очевидное положение дел, что подготавливает подчинение их личной норме Соловья:

– **Вот** логика: // сидите вы передо мной, / авторитетные вооружённые до зубов люди, и **смерти** боитесь, / а я **один** перед вами – / и выжить у меня только один шанс из **тысячи**, / разве после этого я недостоин уважения ? // Продолжаем / размышлять. // Пока вы до своих... пукалок / долезете, // я двоих из вас... / уже застрелю / и бомбу грохну

В ткани коммуникативного текста присутствует множество средств, не связанных семантически с параметром нормы (например, *вот* вносит значение ‘сейчас я реализую вариант, соответствующий моим целям и бенефактивный для меня и для вас’, с помощью формы совместного действия *продолжаем* Соловей маркирует свой более высокий уровень компетентности по сравнению с собеседниками и то, что ему принадлежит контроль над ситуацией). Однако и такие единицы с точки зрения эстетической задачи служат прописыванию крупного коммуникативного параметра – идеи *ломки старой нормы в умах у людей и замены её на новую* (характеризуют говорящего как человека, способного осуществить такую замену, и т. д.).

Соловей активно использует модальную реализацию ИК-3\, передающую значение резкого слома нормы (либо – при антонимичном развертывании – максимально полного соответствия норме) и связанную обычно с личной нормой говорящего:

– ...Разве после этого я недостоин уважения ? (^{3 \ / \}если вы считаете, что недостоин, ваша позиция резко отклоняется от нормы');

– Пока вы до своих... ²пукалок / ^{3 \ / \}долезете, // я ³двоих из вас... / уже ^{/ 2 \}застрелю / ^{/ 2}и бомбу ²грохну. (^{3 \ / \}если вы собрались осуществлять названное действие, вы находитесь в резком и принципиальном расхождении с нормой).

Есть в фильме один особенный случай употребления этого интонационного средства, ярко характеризующий героя.

Соловей подъезжает на мотоцикле к тому месту, где полиция устроила на него засаду.

Соловей: ^{3 \ / \}Засада? (Явно обрадованный, немедленно открывает стрельбу с двух рук).

Это случай одновременного сосуществования двух антонимических реализаций инвариантного параметра: используя ИК-3^{\ / \}, говорящий указывает на то, что наблюдается резкий слом нормы поведения полиции (он уже навел такие порядки на подвластной ему территории, что все у него ходят по струнке и не смеют ему противоречить, не то что устраивать засады). Но в то же время обнаружение засады дает возможность ввязаться на полном ходу в драку, что максимально полно соответствует личной норме Соловья. С точки зрения целеустановки перед нами удивление с оттенком недоверия и восторга, здесь соединяются смыслы ‘засада на меня? как посмели?’ и ‘до чего же кстати эта засада, наконец есть возможность поразмяться, развернуться в полную силу’. Понятно, что такая оценка ситуации одновременно акцентирует и вечно идущую на передних рубежах битву за ломку старых норм, и специфичность личной нормы Соловья.

Чем дальше от «центра эманации новой нормы» – от Соловья, тем меньше в диалогах обнаруживается модальных реализаций ИК вообще и всплесков тона в частности. В речи его ближайших соратников встречаются ИК-2 и ИК-3, в том числе и развертывающиеся по норме. Рассмотрим выражение возмущения:

Дебет: Это английские / ⁶ботинки / за ⁶девятьсот / ²фунтов, сука, / ²стерлингов! // < ↓ Да что за страна, / ²а?

Здесь инвариантное значение ИК-2 на слове *страна* раскрывается как ‘реализован вариант, значительно расходящийся с нормой’, а значение конечного *a* с ИК-3 – ‘я не способен сориентироваться (ИК-3) в этой новой по сравнению с нормой ситуации (*a*)’.

Однако модальные реализации со всплесками тона, семантически напрямую связанные с параметром нормы, для данного круга лиц не характерны (возвращаясь к нашей метафоре с кругами на воде, можем сказать, что при удалении от центра волны еще высокие, но всплески уже улеглись).

В речи полицейских, т. е. на периферии «концентрических кругов», на максимальном удалении от Соловья (но еще в радиусе его воздействия), преобладает ИК-1 (‘ввод информации, лежащей в пределах нормы’); при этом с точки зрения номинативного наполнения текст, как правило, идет совершенно безумный, гротескный. На сотрудников полиции, давно и безуспешно ловящих Соловья, лич-

ность его оказала большое влияние, поэтому прежние представления о нормах у них расшатаны и вместо них начали формироваться новые нормы, согласно которым они теперь действуют. Рассмотрим разговор генерала с майором накануне финальной битвы с бандой Соловья-разбойника.

Майор: Получено подтверждение от Эн-семь. // Андрей Петрович, (с лёгкой улыбкой) есть.

Генерал: Что есть?

Майор: Место есть. // Говяжкин лужок. // Рядом с Ключево. // В семь часов утра Соловей... (микрокивок) готов решить / (качнув головой в параллельной телу плоскости, с лёгкой улыбкой) все / поставленные нами вопросы (улыбается со сжатыми губами).

Генерал: А-а мы-ы... / чем-то интересовались?

Майор: Ну как же. // Страшно интересовались.

Генерал (сдвинув брови): Чем?

Майор (с повышением отчётливости артикуляции): Как скорее / стереть его с лица Отчизны. // С нами (поднимает брови, слегка кивает) армия... / и президент.

Генерал (слегка качнув головой): Поздравляю. // Готовь наградные листы.

Майор: Ещё успеем.

Генерал: Не факт. // (Мелко покивав) Готовь.

Майор: На кого готовить, Андрей Петрович?

Генерал: На всех. // Ну, кроме президента, конечно. // Или он тоже с нами на Говяжкин лужок поехать собрался?

Майор: Да вряд ли.

Генерал (кивнув): Хорошо ему. // Выступаем в три, / пока... доедем, / может, ещё... / в МакДональдс з-заскочим по дороге.

Базовая для этого диалога интонация – ИК-1 – отмечает все факты, планы действий и распоряжения как лежащие в пределах нормы, в то время как они абсурдны. Представления обоих собеседников о норме претерпели сдвиг. Если исходить из того, что норма – это повторяемая идентичность, становится понятно, как именно это произошло: генерал уже столько раз сталкивался с тем, что каждая попытка взять Соловья кончается заполнением наградных листов посмертно на всех участвовавших в операции, что это стало для него нормой.

В связи с этим интересно посмотреть, где использует ИК-1 сам Соловей, т. е. что он маркирует для себя как норму.

Торговец оружием: А кого ² убивать?

Соловей: Кого ¹ душа моя мятежная захочет.

С этим высказыванием Соловей вступает на избранный им новый путь – в разбойничью жизнь, и поскольку у него нет причин переубеждать в чем-то торговца оружием, влиять на него, он просто декларирует свою норму, радикально отличающуюся от общепринятой.

По мере того как давление ситуации на полицейских возрастает, в их речи появляется ИК-12:

1) *Майор:* Вы сегодня... / очень ⁶ особенный. // Я вас даже не ¹ узнаю.

Генерал: И не ¹² надо. // Не ¹² понравится.

2) *Сотрудник ФСБ:* Вы хотите сказать, они перекупили его за ³ десять долларов?

Полицейский: Совершено... / верно.

ИК-12 образует значение ‘реализован именно этот вариант (ИК-2), и говорящий рассматривает его как лежащий в пределах нормы (ИК-1)’.

На пике критической ситуации возникает даже ИК-2, но и она чередуется со спокойной ИК-1:

Майор: Мы уже ⁶ засаду... / (*кивает*) ¹² поставили. // Сегодня ¹² хлопнем.

Генерал (с остановившимся взглядом): Кого ²?

Майор (убирает с лица улыбку): Ну... (*микрокивок*) ⁴ Соловья. // ⁶ Была... наводка...

Генерал (качает головой): Отозвать ³ нельзя?

Майор (пожимает плечами – микрожест): Ну... ²³ никак ²³ нельзя. // ²³ ↓У нас ²³ режим радиомолчания. // Для ¹² конспирации.

Генерал: Сколько человек ² участвует в операции?

Майор: ² Шесть.

Генерал (махнув рукой): Пиши ² наградные листы.

Майор: Ну... ну... (*начинает криво улыбаться, делает «объяснительный» жест*) а вдруг не ³ получится? // Хе! // ² Сами ² знаете, / ⁴ бывают срывы.

Генерал (качает головой): У ² Соловья ² срывов не ² бывает. // ² Пиши. // ¹ Приказы. // ² Посмертно. // На ² всех ² шестерых. // ² Давай ² беги, / ³ сегодня ³ пятница, / ² день ² короткий, / ¹ все ² отделы до ¹ пяти. // ² Иди-иди.

Заметим, что в приказах генерала много центров ИК-2 (в значении ‘реализуй именно этот вариант’), но они чередуются с единицами: «Приказы» (‘ввожу информацию, лежащую в пределах нормы’, – это маркирует написание таких прика-

зов как нечто вполне обыденное), «все отделы до пяти»¹ (вновь ‘информация, лежащая в пределах нормы’, что низводит близкую гибель шести человек до ранга повседневного события, неспособного повлиять на рутину рабочего дня).

За счет такого интонационного оформления создаются образы людей, которые внутренне сжились уже с новой нормой жизни, оказались приучены к ней (хотя она ежечасно вступает в абсурдное, непримиримое противоречие с их служебными обязанностями), – частью сломлены, а частью очарованы деятельностью Соловья.

В речи генерала можно отметить и другие средства, поддерживающие тот же эстетический посыл, как связанные с параметром нормы, так и не связанные: например, инфинитив *отозвать* (в значении ориентации на норму, т. е. ‘при нормальном подходе в этой ситуации надо отзывать отправленный в засаду отряд’), *давай* в «Давай беги» (‘говорящий знает бенефактивную логику развития ситуации и побуждает слушающего действовать в соответствии с этой логикой’). Совершенно очевидно, что эти средства находятся в таком же блистательном расхождении со смыслом номинативной дорожки, что и ИК-1. «Отозвать» – первое, что приходит в голову полицейскому начальству при сообщении о спланированной операции по поимке преступника; *давай* представляет срочное оформление *посмертного* награждения еще живых сотрудников как нечто соответствующее благоприятной логике развития ситуации.

Таким образом, анализ интонационных средств как фрагмента коммуникативной композиции обнаруживает стройную картину, где всплески тона, присутствующие в поистине аномальном количестве у центрального персонажа, «затишают» и исчезают по мере удаления от него, в целом уменьшается высота подъема и падения тона, а в речи персонажей на периферии влияния главного героя базовой интонационной конструкцией оказывается ИК-1, причем ее особая эстетическая функция подчеркнута резким комическим контрастом с номинативным содержанием высказываний.

Рассматривая любое обсуждение в отделении полиции Соловья с его бандой, можно увидеть, что под воздействием этого разрушителя, который изображает создателя, полицейские вынуждены называть нормой что-то иное, нормой совершенно не являющееся, т. е. Соловей организует не только мир, ему подчиненный, но и мир, ему противодействующий.

Сегментные коммуникативные средства: частицы, междометия, местоимения и др. – также вписаны в коммуникативную композицию, отражающую ломку старых норм и утверждение новой. Так, в символической фразе, которой Соловьёв приветствует свое превращение в разбойника:

– Ну,⁶ / здра³ вствуй, / (с широкой улыбкой) настоящая жизнь! // Какие...² запахи! – использовано ну в значении *соответствия ситуации ожиданиям говорящего*, здравствуй в значении *закрытия говорящим небенефактивной перспективы (череды ситуаций) и открытие бенефактивной*, ИК-32 в значении ‘говорящий ориентирован на воспринимаемую им ситуацию и рассчитывает, что сама жизнь также в определенной степени ориентируется на него, подчинится ему, пойдет ему навстречу (ИК-3) и реализует нужный ему вариант (ИК-2)’, *какие* в значении *отсутствия у говорящего представления о подобной качественной характеристике* (в данном случае – запахов). Герой при помощи множества средств маркирует не просто момент вступления в новую эпоху, но и свое активное участие в тех преобразованиях, которые и сделают наступающую эпоху принципиально иной.

Иногда одна единица, возникая в различных реализациях, создает «коммуникативный рисунок», идеально отражающий происходящее в эпизоде. Рассмотрим использование *что* в сцене знакомства Соловья с Кузнецом в легенде. (Версия их знакомства в жанре комикса также присутствует в фильме, и там это знакомство происходит совершенно иначе.) В начале этой сцены они не знакомы друг с другом, к концу ее они становятся соратниками, которым предстоит погибнуть, сражаясь плечом к плечу. Динамика изменений в области нормы следующая: Соловей меняет базовые представления Кузнеца о норме на свои (изначально Кузнец шел в полицию, чтобы сдаться и повиниться в убийствах; после разговора с Соловьем он вступает в банду, у которой в планах «грабежи, насилие, убийства»). Изначально у них разные позиции, к концу они постепенно сходятся в одной точке. В этой сцене семь раз встречается единица «что» («чего»). В числе ее семантических параметров есть параметр *знания – незнания ситуации* (в том числе знания сложившейся нормы ситуации). В силу способности русских коммуникативных единиц к антонимическому развертыванию, реализуясь в конкретном окружении, данный параметр может варьироваться от тотального незнания до великолепного знания ситуации. Если рассмотреть последовательно все употребления *что* в названной сцене, то станет заметно, что герои стремительно движутся от полного незнания (которое у каждого из них отдельное, свое) в сторону *общего знания*, пока их позиции не совмещаются победно в одной точке.

Соловей медленно едет по шоссе и нагоняет Кузнеца, который идёт пешком по середине дороги, волоча за собой молот.

Соловей: ¹Бесконечно ²колоритный персонаж. // ³«Есть в нём что-то ²настоящее, / ²извечно-(слегка качает головой в параллельной телу плоскости) ²посконное. // (Не устанавливая визуального контакта) Прохожий, / а вы ⁶водки / с солёным ³огурцом не хотите?

Кузнец (также не устанавливая визуального контакта): ²Нет, / не ¹хочу.

Соловей: А ²чего хотите?

Кузнец: Не ²знаю. // Я в полицию ²иду, / с ²повинной, / ²сдаваться.

Соловей (качнув головой): ⁶Бес-/конечно уважаю ваше ⁶решение, / но, может быть, вы для начала вступите в нашу... (налаживает визуальный контакт) ³банду? // (Кузнец также устанавливает визуальный контакт с Соловьём). (Склонив голову к плечу и вскинув раскрытую ладонь в горизонтальной плоскости, параллельно ^{3/}земле) Тоже... на добровольной основе.

Кузнец: А ²чего делать будем?

Соловей: ⁶Грабежи ... / ⁶насилие... / ⁶убийства... // Я вам ⁶молоток с ¹карбоновой ¹ручкой ¹куплю.

Кузнец: Да ⁶насрать, / мне ²этот нравится.

Соловей: Мне тоже бесконечно импонирует... / ваш молоток.

Кузнец: (с лёгкой улыбкой) Батина кувалда. // (С лёгким кивком) Сеструхи хотели в гроб положить, / (с боковым кивком) я не дал. // (С боковым кивком) Вещь должна работать.

Соловей: (слегка качнув головой) Невероятно сентиментально. // А что насчёт банды?

Кузнец: Да нас[р:]ать. // Что полиция, / что банда... (сплёвывает), / всё равно с работы уволили.

Соловей: Тогда полезайте в кузов, / только осторожнее – / там много хрупких предметов.

Кузнец: А куда едем?

Соловей: А вы сами... / что бы / на это ответили?

Кузнец: Да нас[р:]ать!

Соловей (с улыбкой): Вот! // Вы даже дорогу знаете!

В первом использовании (³«Есть в нём что-то настоящее, / извечно-посконное») *что* в речи Соловья примыкает к полюсу незнания, неизвестного; в соединении с «-то» значение раскрывается как ‘нет четкой характеристики сложившейся ситуации’ (*-то* говорит об отсутствии представлений о реализованном, а *что* просто замещает собой ситуацию, но для нас важно, что это неизвестная говорящему ситуация).

Второй раз *что* встречается у Соловья в вопросе с максимальной степенью неизвестности: «А чего ²хотите?». Такой вопрос допускает широчайший диапазон ответов, строго говоря, Кузнец может сказать что угодно. *Что* указывает здесь на незнание говорящим сложившейся ситуации и продолжает формировать идею неосведомленности Соловья.

Затем *что* вводится Кузнецом в аналогичном вопросе: «А чего ²делать будем?» (Заметим, что у Соловья *чего* литературное, Род. падеж обусловлен глагольным управлением, в то время как у Кузнеца – просторечное.) Соловей также волен ответить на него почти что угодно, *чего* вводит идею незнания говорящим сложившейся нормы ситуации (что именно принято делать в банде).

В следующий раз *что* появляется в вопросе Соловья: «А что насчёт ²банды?» *Что* здесь по-прежнему ближе к полюсу незнания, однако сама область неизвестного резко сужена, так как перед нами другой тип вопроса. Он предусматривает ответ *да* или *нет*, и так как Кузнец уже спрашивал: «А чего делать будем?» – т. е. уже примерял на себя роль члена банды, – можно предположить, что он склонен согласиться. Формально это вопрос, но говорящий значительно ближе к знанию ответа, чем в предыдущем случае.

Дальше уровень известности продолжает расти. Когда Кузнец говорит: «Да на-
с[р:]ать. // Что полиция, / что банда... / всё равно с работы уволили», – наступает
время торжества знания. Оба *что* здесь сообщают о хорошем знании говорящим
сложившейся нормы обеих ситуаций (под названием «полиция» и «банда»), о том,
что у него наличествует представление и о том, и о другом.

Наконец, последнее *что* в этой сцене возникает в следующем контексте:

Кузнец: А куда едем?

Соловей: А вы сами... / что бы / на это ответили?

Соловей в своей реплике вводит идею ненужности вопроса. Его *что* означа-
ет общее для говорящего и слушающего знание сложившейся нормы ситуации и
маркирует момент слияния позиций.

Если все семь *что* нанести на схему в виде точек и соединить их линиями
«осведомленность Соловья» и «осведомленность Кузнеца», станет видно, как два
ручейка, двигаясь от полюса незнания к полюсу знания, сливаются в один. Это
наглядно иллюстрирует то, как Соловей переманивает Кузнеца на свою позицию,
убеждает его принять новые нормы жизни.

Здесь уместно вспомнить, что в прежней жизни Соловей работал в отделе
кадров, занимался вербовкой новых сотрудников. Анализ коммуникативных
средств из приведенной сцены показывает, что Соловей продолжает заниматься
привычным делом, демонстрируя при этом тонкий профессиональный подход. Он
воздействует на собеседника с помощью выбора как конкретных средств, так и
целеустановок. (Так, в его речи в нужный момент возникают этикетное одобрение:
«Бес-/конечно уважаю ваше решение», предложение-обещание: «Я вам молото к с
карбоновой ручкой куплю», комплимент: «Мне тоже бесконечно импонирует... /
ваш молоток», этикетное восхищение: «Вы даже дорогу знаете!»).

Если говорить об отдельных средствах в речи Соловья, агитирующего Кузнеца
вступить в банду, примечательным образом работают единицы *а*, *тоже*, *по-*. Пер-
вое *а* (*а вы водки / с солёным огурцом не хотите?*) указывает на введение говоря-
щим собеседника в новую ситуацию. Второе *а* (*А чего хотите?*) сообщает, наобо-
рот, о стремлении Соловья войти в новую ситуацию, в которую мог бы его ввести
собеседник. Третье *а* (*А что насчёт банды?*) вводит слушающего в уже не новую
ситуацию. И, наконец, четвертое *а* (*А вы сами... / что бы / на это ответили?*) со-
общает собеседнику ‘мы оба с вами сейчас входим в не новую для нас ситуацию’.
Трудно придумать более наглядную иллюстрацию сближения позиций, взглядов
двух людей, причем сближение это очень эффективно инициируется одним из
них. Единица *тоже* появляется в репликах Соловья дважды:

1) ...*может быть, вы для начала вступите в нашу... банду? / Также... на до-
бровольной основе*; здесь *тоже* указывает на идентичность полиции и банды (*же*)
в данной реализованной ситуации (*то*);

2) *Мне тоже бесконечно импонирует... / ваш молоток*; в данном случае *тоже*
говорит об идентичности (*же*) позиций, оценок говорящего и слушающего в дан-
ной реализованной ситуации (*то*).

Коммуникативное русское *по-*, возникающее в *полезайте* (ср. *залезайте, лезьте*) сообщает о том, что говорящий переключает для слушающего ситуацию с небенефактивной на бенефактивную (или же с нейтральной на более бенефактивную).

Коммуникативная тактика Соловья оказывается поддержана и номинативной единицей для начала: «Бес-/конечно уважаю ваше решение, / но, может быть, вы для начала вступите в нашу... банду?»

Значение данной единицы: Соловей предлагает Кузнецу вступить в банду 'в рамках реализации плана сдаться полиции'.

Если обобщить сказанное, мы видим, как Соловей профессионально внушает слушающему идею фактического единства их позиций, оценок, представлений, его предложение подается как якобы продолжение собственных желаний и планов собеседника, и вместе с тем ненавязчиво проводится мысль о его способности улучшить жизнь встреченного им незнакомца. Если же рассматривать коммуникативную составляющую речи Кузнеца, то видно, что в течение эпизода он «оттаивает» и довольно легко принимает новую норму, предложенную ему Соловьем, как свою (в легенде Кузнец после нескольких эпичных фраз становится соратником главного героя; в комиксной версии их знакомство не обходится без серьезного прямого столкновения и битвы). В начале сцены у Кузнеца имеется определенная позиция и определенный взгляд на норму. Интереснейшим образом организована развернутая реплика Кузнеца, в которой он доносит свою норму, в некотором роде впускает собеседника в свой внутренний мир:

Кузнец: (с лёгкой улыбкой) Батина кувалда. // (С лёгким кивком) Сеструхи хотели в гроб положить, / (с боковым кивком) я не дал. // (С боковым кивком) Вещь должна работать.

Улыбка – 'бенефактивность для говорящего интереса, проявленного собеседником к нему и его молоту'; кивки – солидаризация с собственной прежней позицией, «приплюсовывание» к самому себе; кинема *склонить голову к плечу* (в составе боковых кивков) – 'говорящий предлагает слушающему взвесить и оценить ситуацию применительно к интересам социума, причем сам он повторно оценивает свое поведение в прошлом как соответствующее и интересам социума, и его собственным', инфинитивы – 'сёстры ориентировались на одну бытующую в социуме норму (положить в гроб), я – на другую (вещь должна работать)'. Таким образом, до начала бурных событий в своей жизни Кузнец был глубоко интегрирован в социум, он не противопоставлял себя всему миру, как главный герой, однако одних установлений социума он придерживался, другие отвергал и так формировал нормы своего собственного поведения. Он способен обдумать предложенную ему на рассмотрение новую норму и принять ее либо отвергнуть.

Он медленно, неспешно «входит в тему»: *а* в его вопросах *А чего, а куда* – это запрос на введение в новую ситуацию, *чего* (см. выше) – 'незнание говорящим сложившейся нормы ситуации'.

Грубовато-сниженное *Да насрать* встречается у Кузнеца трижды с совершенно разными эффектами, что напрямую отражает динамику сцены. Первый раз он отвечает так Соловью, посулившему ему «молоток с карбоновой ручкой» (*да* – 'твое предложение неадекватно моим представлениям', инфинитив – 'я дистанцируюсь от твоей позиции и ориентирован на норму социума'). Так формируется отказ с

оттенком пренебрежения, т. е. Кузнец в эту минуту максимально далек от солидаризации с Соловьем. Второй раз он принимает с этими словами сакраментальное решение вступить в банду (*да* – ‘я был неадекватен, так долго раздумывая над этим вопросом’, инфинитив – ‘ориентация говорящего на норму, причем теперь его норма противопоставлена норме социума’, ИК-2\ – ‘будет реализован именно этот вариант, противопоставленный всем прочим’; заливчатская решимость отражена и в удлинении [р:], отмечающем расхождение позиции говорящего и социума; говорящий как бы энергично отмахивается от любых возражений). Третье использование этой «фирменной» фразы Кузнеца отражает его бесповоротный переход на позицию Соловья: с ее помощью он сообщает, что ему безразлично, куда ехать вместе с Соловьем и где творить бок о бок с ним разбойничьи дела (*да* – ‘неадекватен тот, кто думает, что мне есть дело до направления нашего движения’, инфинитив – ‘я ориентируюсь в этом вопросе на норму’, и это уже норма банды, нового мини-социума).

Если включить в рассмотрение также и вторую сцену знакомства Севастьяна Соловьёва с Кузнецом (параллельную, «комиксную» версию этого знакомства), то мы увидим редкостную гармонию средств номинативного и коммуникативного уровней: при помощи и тех, и других проводится линия использования Соловьем-разбойником профессиональных навыков кадровика при вербовке людей в разбойничью банду.

Кузнец: Я это... / деньги за вас взял.

Соловей: Вон ему отдай, / он бухгалтер.

Кузнец: И ещё меня с работы выгнали.

Дебет: Так мы ж те... / работу и предлагаем.

Кузнец: Убийцей?

Соловей: Хуже. // Гораздо хуже. // Но // (вскидывает подбородок) зарплата (кивок с размахом) выш/ е, // премиальные, // отпуск // летом.

Вначале мы видим типичный для «комикса» сбой целеустановок. Кузнец вводит целеустановку *возражения* (он взял деньги за Соловья и Дебета, а следовательно, обязан их убить, а не переходить на их сторону; мысль об этом удерживает его от вступления в банду), Соловей же расценивает его слова как *сообщение о факте* (есть некие деньги, и Кузнец не знает, что с ними делать). Такого рода недоразумения на целеустановочном уровне типичны именно для «комиксных» сцен. Ср. также: *Кузнец (убедившись в правдивости слов Соловья): Не врѣшь.* –

Соловей: Не вру. // Это непрактично, / я и курить бросил. В реплике Соловья смысл переключается с ‘не вру в данном случае’ на ‘не вру в принципе’, что меняет целеустановку с *подтверждения* на *сообщение о факте*.

В финальном же высказывании Соловей применяет стратегию убеждения ценного специалиста, которого необходимо привлечь к работе в компании (*зарплата, премиальные, отпуск летом*). Происходит это сразу после гротескной кровавой битвы в духе фильмов Квентина Тарантино, – разумеется, с комическим эффектом. Нелепость номинативной дорожки эффектно подчеркнута коммуникативным

рисунком реплики: *но* – погашение предшествующей небенефактивности (‘заниматься предстоит чем-то значительно худшим, чем убийства, однако это будет с лихвой компенсировано последующим предложением’), кратное повторяющаяся ИК-3 – ‘сориентируйся на мое предложение (зд.: как на чрезвычайно бенефактивное для тебя)’, *кивок большой амплитуды* – ‘говорящий интенсивно приплюсовывается к собственной позиции, уже анонсированной с помощью «но» (я заявил о наличии бенефактивных для тебя аспектов, и вот я раскрываю их)’.

На протяжении всего фильма номинативная составляющая диалогов поддерживает идеи, вводимые средствами коммуникативного уровня, работает в унисон с коммуникативной дорожкой. Так, коммуникативные средства победно утверждают колоссальную бенефактивность перемен, происходящих с героем (речь о его решении уйти в разбойники):

Соловей: ⁶Ну, / ^{3²}здравствуй, / (с широкой улыбкой) настоящая жизнь! // Какие...²
запахи!

Здесь *ну* показывает, что говорящий реагирует на ожидания адресата (новая жизнь словно бы ждала его приветствия), *здравствуй* указывает на закрытие неблагоприятной для говорящего перспективы и одновременное открытие благоприятной, улыбка дополнительно маркирует бенефактивность сложившейся ситуации для говорящего; *какие* – ‘я не представлял себе такой качественной характеристики, не представлял, что ситуация может быть столь бенефактивной для меня’.

Параллельно с этим в тех же начальных сценах «ухода в разбойники» нейтральные номинации предметов из разбойничьего быта героев заменяются другими, сдвинутыми в зону нежности, фамильярности и веселья (*хрупкие предметы* – об оружии, *молоток* – о кувалде, «Как я скучал по тебе, *весёлая железка!*» – обращение к базукке).

Рассмотрим другой пример:

Рассказчик: Иной раз слушаешь историю и ¹думаешь: // «Никак не может ¹быть». // Но я четверть века участковым ^{1²}отгорбатился, / на сиськах ¹шрам от портупей, / и я вам ¹ответственно заявляю: // ^{1²}всё ²может быть. // И то, чего не может ³быть, / ¹чаще другого случается.

Здесь номинативными, лексическими средствами утверждается, что радикальное отклонение от нормы социума («то, чего не может быть») является повседневной нормой («чаще другого случается»). Преобладающая здесь ИК-1 дополнительно маркирует все произнесенное как *нейтральную информацию, лежащую в границах нормы*. Логика этого высказывания абсурдна, но санкционирована и поддержана всем сюжетом картины.

На номинативном уровне различными способами вводится идея уникальности самой фигуры Соловья. Например:

Соловей: Ну, ничего не ¹поделаешь: / (разводит руками) ²так звёзды легли.

Это контаминация двух устойчивых оборотов – *так звёзды встали* и *так карты легли*. Соловей, таким образом, предстает перед зрителем как некий герой мифа, способный раскинуть звезды так же, как раскидывают карты. Позднее этот

оборот визуализируется в фильме, когда Соловей, глядя ночью на звездное небо, видит там огромное сверкающее созвездие в виде птицы-соловья.

Соловей-разбойник в фильме – своеобразный дух битвы, чувствующий себя в гуще сражения и в опасных ситуациях как рыба в воде; это подчеркивается в том числе и номинативными средствами:

Официант заходит в туалет ресторана после убийства там Соловьем криминального «авторитета» и падает, поскользнувшись на кафельном полу, покрытом кровью.

Соловей: Вы, наверное, хотите ⁶ // (устанавливает визуальный контакт) у меня о чём-то поинтересоваться? ³²

Официант (отводит взгляд и вновь восстанавливает визуальный контакт): Полицию через сколько ² вызывать?

Соловей (сузив глаза, обводит взглядом помещение): Минут ⁶ / через ¹ десять.

Семантические параметры, по которым глагол *интересоваться* противопоставлен другим единицам своего синонимического ряда, – это характеристика *содержания вопроса* (*интересоваться можно по поводу пустяков*) и возможность *маркировать мимолетный интерес*. Кроме того, это один из немногих глаголов ряда, способный *относиться к риторическому вопросу* [Апресян Ю.Д. 2004: 1097]. Таким образом Соловей *меняет норму* в представлениях официанта¹, маркируя произошедшее как пустяк, которому можно мимоходом уделить немного внимания в светской беседе, ни к чему не обязывающей. Идея ‘ничего особенного не происходит’ убедительно поддерживается интонацией в реплике «Минут ⁶ / через ¹ десять»: ИК-1 сообщает, что вводится информация о ситуации, лежащей в пределах нормы, а сам факт членения настолько краткой реплики на синтагмы дает ощущение размеренной беседы, речи человека умиротворенного и расслабленного, которому некуда спешить.

Мы видим, таким образом, что всюду, где номинативные средства являются перед нами в невозможном виде, в необычных, алогичных, «запрещенных» нормами и неожиданных употреблениях, оказывается, что они нужны не для частной характеристики героев или ситуации, не для создания локального комического эффекта, но каждый раз они в союзе с коммуникативными средствами служат общей эстетической концепции, формируют эстетическое послание, «главные смыслы» картины.

Множество слов торжественных, книжных и глубоко периферийных соседствует в фильме с низким, а подчас с фольклорным лексическими пластами. Особенно ярко их соседство проявляется в сцене визита Соловья-разбойника в мона-

¹ Это своеобразная особенность амплуа И. Охлобыстина в кинематографе – привычка его героев *вести светскую беседу* во время сражения (перестрелки, драки), что заставляет переосмыслить острые моменты как совершенно обыденные и маркирует ситуацию как рядовую, соответствующую повседневной норме жизни. Так, в фильме «Кризис среднего возраста» (1997), где Охлобыстин выступил как автор сценария и исполнитель эпизодической роли Босса, его персонаж прямо во время перестрелки в баре ведет беседу с главным героем: «Мне эта работа самому поперек горла стоит. Не поверите, я в прошлом был археолог. Специализировался на культуре сарматов. А вы каким одеколоном пользуетесь?» и т. д.

стырь. Эпизоды общения Соловья с матерью-игуменьей – единственная сюжетная линия, которую нельзя уверенно отнести ни к одному из двух перемежающихся жанровых пластов – ни к лубочному, ни к эпическому.

Монахиня (с обратным кивком): Чего тебе, болезный? // К свету Божьему рвёшься... / или собак спустить?

Соловей: ↓ Давай... / старая пепельница... / зови игуменью! // Скажи, Севастьян Григорьич Соловьёв... / в духовном совете нуждается.

Настоятельница: С чем пожаловал, // мультик златозубый?

Соловей: Вот какая проблема у меня возникла, / мать-игуменья: // подельщица-то моя, Изабелла Юрьевна, / как выясняется, имеет какие-то религиозные убеждения. // Что же мне с этим делать, / (слегка качает головой) я ума не приложу.

Настоятельница (с кивком): Знаю её, / баба хоробшая, / только путаная. // Но (кивает) спасению / подлежит. // В монастырь ей надо.

Соловей (склоняет голову набок): Хм. // Дело... / по -... / чётное. // Так скажите ей!

Настоятельница: Сто раз говорила, / не хочет пока. // Говорит, куда ж я Севастьяна Григорьича-то одного оставлю? // Он сухомяткой желудок может испортить.

Соловей: Ну и что же мне делать?

Настоятельница: Голову помой / да причешишь, / не пионер уже.

Соловей: Поздно уже / стайл менять.

Настоятельница: Ой, не смейся меня. // Никогда ни[ч'о] не поздно. // Бойшься – / так и скажи.

Соловей (слегка качнув головой): Я боюсь?

Настоятельница: Ну не я же.

В словосочетании *мультик златозубый*, которым настоятельница называет Соловья, сопрягаются комикс и легенда. Настоятельница известно про оба этих сюжетных и семантических пласта, она живет и действует в обоих, поэтому может их объединять. Слово *мультик* связано с идеей рисованной картинке и отсылает к комиксу, в то время как окказиональное образование *златозубый* перекликается с высокой книжной лексикой, старославянизмами вроде *златоглавый*, *златовласый*, *златоуст* и т. п., но снижено за счет смысла ‘с золотыми зубами, с золотыми коронками вместо зубов’ (черта, считающаяся «шиком» в бандитской среде). Таким образом, это именование – намек на легенду, но иронично примененный к обстоятельствам. Стоящее рядом сказочно-былинное *С чем пожаловал?* довершает эффект сложной стилистической мозаики, безудержной эклектики, умышлен-

но создаваемой на номинативном уровне. Как во время ледохода сталкиваются, крошась, льдины, так здесь сталкиваются контрастирующие друг с другом лексические пласты, и мы видим осколки – слова из разных эпох, с различными функционально-социальными и эмоционально-стилистическими характеристиками: *болезный* и *старая пепельница* (два эти обращения стоят друг друга по оскорбительности), *в духовном совете нуждается* и *подельщица*, *баба* и *спасению подлежит*, *не пионер уже*, *стайл*. Такой хаос в области отбора лексики, возможно, отражает нахождение собеседников в разных мирах, то, насколько им непросто «состыковаться», чтобы по-настоящему поговорить.

Есть и другие, менее очевидные «события» номинативного уровня, происходящие в этой сцене. Например, предложение «спустить собак» (антитетичное предложению озарить посетителя светом Божиим) неожиданно материализуется: грозный Соловей уезжает из монастыря, прихватив оттуда увязавшуюся за ним невзрачную собачонку, с которой потом не расстается.

На коммуникативном уровне происходит следующее: игуменья многократно с помощью ИК-3 рекомендует собеседнику сориентироваться на очевидное, на всеобщие нормы поведения (*В монастырь ей надо*; *Голову помой*; *Ой, не смей меня*; *Ну не я же*; то же в другой сцене, о ворованном антиквариате: *Надо вернуть*), в то время как в речи самого Соловья проскальзывает известная *растерянность*: модальная реализация ИК-3 \setminus со значением резкого слома нормы вначале встречается в высказывании «подельщица-то моя, Изабелла Юрьевна, / как выясняется, имеет какие-то **религиозные убеждения**» (‘это подрывает саму основу нормы в представлении говорящего’), а затем – в эмоциональном возражении «Я боюсь?» (‘высказанное слушающим предположение оборачивается сломом нормы для говорящего’). В репликах Соловья возникает *озадаченность* (хм – ‘говорящий, пропуская информацию через свои знания о мире и об этой конкретной ситуации, оценивает утверждение собеседницы и делает выводы относительно собственной стратегии поведения’), *надежда на получение помощи* (*ну и что же мне делать?* – ‘в соответствии с моими ожиданиями (*ну*) и предположениями (*и*) преврати мое незнание нормы сложившейся ситуации в знание (*что*), чтобы должное имело место (*же*)’). Мать-игуменья, напротив, проявляет уверенность во всем; этому служит в частности начальное *ой* (***Ой, не смей меня***) в значении ‘я не готова воспринимать введенную тобой информацию всерьез в силу ее малой значимости для меня’. Таким образом поддерживаются заявленные роли собеседников: ищущий совета мирянин и его духовная наставница. Соловей, который внедрил свою личную норму «с двадцать пятого по семьдесят второй километр», заветам которого следуют все местные жители от мала до велика («Вот поженимся – я тебе тройню рожу, чтобы пулеметный расчет получился, как Соловей-разбойник на родительском собрании советовал»), строит свой мир со своей моралью, но через контакты с монастырем держит связь с внешним миром. Делегируя монашине право делать ему внушения, он делегирует ей роль «вынесенной вовне» совести, «метронома», с которым можно сверяться. Она как бы находится за рамками его мира, подобно тому как Цинциннат в романе Набокова выходит за рамки декорации после казни.

Высказывания матери-игуменьи постоянно выводят разговор в иную плоскость по сравнению с заданной Соловьем, она словно бы говорит: не в этом твоя проблема, не об этом тебе надо думать. При всей комичности диалога создается впечатление состоявшейся беседы с духовным наставником, в которой случайные с виду грубоватые фразы в действительности доходят до сознания посетителя и указывают ему дальнейший путь. Эта сцена в очередной раз демонстрирует ту блистательную смесь гуманизма и мизантропии, которая характеризует весь фильм.

В финале фильма Соловей с соратниками погибает в бою, проявляя «склонность русского человека к асоциальной брутальности, лишенной какого-либо здравого смысла, но окрашенной в яркие тона эпического гротеска», как именует это рассказчик. Последние реплики Соловья отражают тот восторг, с которым он вступает в финальную битву, отражают его превосходство над противниками (так как противостоящие ему бойцы в известной степени случайные люди, в то время как сам он – воплощение воинского духа, олицетворение стихии битвы).

Генерал: Сдаваться³ будешь / или селян² будить придется?

Соловей (с улыбкой): Да пошумим³ немного, / иначе бы я к вам на метро² приехал!

Начальное *да* – ‘позиция говорящего не вполне адекватна позиции адресата’, ИК-3 – ‘сориентируйся на мой вариант’: так вводится мягкое, ненастойчивое предложение; *по-* – ‘предстоит переключение ситуации с небенефактивной на бенефактивную для говорящего и для всех присутствующих (Соловей может рассматривать смертельную битву исключительно как праздник)’.

Генерал: Так нас^{2^^} много!

Так – только что введенная слушающим информация не соответствует представлению говорящего о норме, и небенефактивные следствия из этого слушающий скоро прочувствует на себе; ИК-2^^ – ‘ты не учел следствия из вводимой мной информации, которые затронут твою личную сферу и небенефактивны для тебя’.

Соловей (разводит руками с широкой улыбкой): Так и я не один³!

Развести руками – ‘говорящий демонстрирует имеющийся ресурс (зд.: трех своих соратников)’, *улыбка* – ‘говорящий оценивает ситуацию как благоприятную для себя’; *так* – ‘информация, введенная собеседником, вполне соответствует представлениям говорящего о норме, следствием чего становится демонстрация тех, кто будет сражаться на стороне говорящего’, *и* – ‘в соответствии с предполагаемым’, ИК-3 – ‘сориентируйся на мою информацию’.

(...) *Генерал:* Последнее слово² / говорить³ будете?

Соловей: Буду!² // Господа!² // Свободным⁶ / человека может сделать⁶ только /^{6^3} нож! (*Начинает широко улыбаться*).

Если знать контекст, понятно, что это *только* у Соловья напоследок отчетливо противопоставляет его с тремя соратниками выступающему против них мотострелковому подразделению из трехсот человек. Русское *только* обладает параметром связи двух ситуаций и сообщает о реализованности одной ситуации на фоне нереализованности другой. Вторым, фоновым параметром этой единицы

является учет бенефактивности / небенефактивности ситуации для говорящего, слушающего или третьего лица [Безьева 2002: 471]. Противник еще не знает, что драться придется врукопашную, что уровень владения холодным оружием окажется важен, а огнестрельное оружие бесполезно из-за тактического хода Соловья, т. е. что реализована бенефактивная для Соловья и небенефактивная для полиции и военных ситуация на фоне нереализованности другой, которую рисует себе генерал. ИК-6 в последнем слове Соловья указывает на закадровое знание героя, вновь противопоставленное незнанию слушающих: он оказывается более компетентным перед началом этой последней битвы. Параметры ИК-63 в сочетании с *широкой улыбкой* на ключевом слове *нож* раскрываются так: 'говорящий апеллирует к своему воображению и к воображению слушающих («мечтательная» ИК-6), с помощью чего только и можно уяснить себе всю величайшую бенефактивность (*улыбка*), связанную с идеей ножа, и призывает слушающих сориентироваться на сказанное им (ИК-3)'. Здесь соединяются его любимейшие идеи – разбойничьи идеи свободы и обожаемого им оружия на номинативном уровне, *превосходящей компетентности* и *навязывания своей нормы и своей мечты* – на уровне коммуникативном.

После смерти Соловей окончательно переходит в легенду (его якобы можно встретить ночью на дорогах), что заставляет провести параллели с гоголевским капитаном Копейкиным.

Если обращаться к концептуальной стороне того, что заключено в языке диалогов, то перед нами иное понимание русского бунта – не как коллективного, но как личного бунта против существующего миропорядка. В модели мира Соловья (а он, конечно же, воплощает собой русский характер, хотя, может быть, и не в лучшем его виде) русский бунт – это индивидуальная ответственность, каждый решает прежде всего за себя. Как говорит в фильме Изабелла Юрьевна, соратница Соловья, «русский мужик – он ничего менять не хочет. Он так: побузит, покипичует – и домой. Собственно, это и есть основа всей русской государственности». Соловей принять это утверждение не согласен, а в его случае не согласиться с этим – значит погибнуть. Он пытается строить свой социум со своими законами и погибает, защищая его. Известие о том, что против них высылают армию, Соловей встречает фразой: «Вот / и пришёл наш / звёздный час» (*вот* – 'реализован вариант, соответствующий нашим целям и интересам и бенефактивный для нас', *и* – 'ситуация соответствует моим предположениям', ИК-2^{^^} – 'говорящий сам учитывает следствия из вводимой информации и призывает слушающих сделать это'). Он не хочет отказываться от того, что им построено, и остается героем хотя бы для самого себя.

Таким образом, лингвистический анализ фильма позволяет заметить следующее:

1) перед нами редкий случай, когда анализ коммуникативной составляющей оказывается неполноценен в отрыве от рассмотрения номинативной дорожки;

2) на коммуникативном уровне все подчинено центральной идее *ломки норм* и *эманации личной нормы главного героя*, что проявляется на всех ступенях варьирования, от целеустановок до работы конкретных средств – сегментных и суперсегментных, имеющих в своем инвариантном значении параметр нормы и не имеющих;

3) номинативная дорожка параллельно выполняет две эстетические задачи. Во-первых, она позволяет противопоставить друг другу два жанровых пласта –

эпос и лубочно-комиксный пласт, различает их. Во-вторых, она не индифферентна по отношению к коммуникативной дорожке и не вступает с ней в противоречие (и то, и другое достаточно типично для звучащих художественных текстов), а, напротив, работает с ней в унисон, мощно поддерживая идеи, введенные средствами коммуникативной системы.

ЛИТЕРАТУРА

Апресян Ю.Д. и др. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. М.; Вена, 2004. 1488 с.

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

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

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

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

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

Безяева М.Г. Семантика коммуникативного уровня звучащего языка. М., 2002. 752 с.

Безяева М.Г. Семантическое устройство коммуникативного уровня языка (теоретические основы и методические следствия) // Слово. Грамматика. Речь. Вып. VII. М., 2005. С. 105–129.

Брызгунова Е.А. Интонация // Русская грамматика: В 2 т. М., 1980–1982. 1492 с.

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

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.: МАКС Пресс, 2013. С. 190–209.

REFERENCES

Apresyanyan Yu.D. et al. (2004) A New Explanatory Dictionary of Synonyms of the Russian Language. Moscow; Vienna. 1488 p.

Bezyaeva M.G. Communicative Semantics of Sounding Literary Text. In: The Fourth International Congress "Russian Language: Its Historical Destiny and Present State". Moscow, Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philology. March 20–23, 2010. Moscow University Press. 2010, p. 751.

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

Bezyaeva M.G. Communicative Field as a Unit of Language and Text. In: Word. Grammar. Speech. Vol. XV. Moscow. 2014, pp. 101–118.

Bezyaeva M.G. Communicative Field of the Norm in Spoken Text. *Russian Language Abroad*. 2017. No 3, pp. 101–118.

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

Bezyaeva M.G. (2002) *Semantics of Communicative Level of Sounding Language*. Moscow. 752 p.

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

Bryzgunova E.A. Intonation. In: *Russian Grammar: In 2 vols*. Moscow. 1980–1982. 1492 p.

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

Korosteleva A.A. The Contrast between Nominative and Communicative Content as the Personage Creation Basis in a Spoken Film Dialogue. In: *Language, Literature, Culture. Actual Problems of Learning and Teaching: Collection of Scientific and Methodological Articles*. Vol. 9. Moscow. 2013, pp. 190–209.

Changing the norm of society as the basis of the communicative composition of the movie (“Solovey-Razboynik”)

Сведения об авторе:

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

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