

и относительность статических свойств текста обнаруживается уже тем, что статические фрагменты требуют метатекстовой мотивации («Мы не успели тогда, теперь мы успеем»; «остановимся и разглядим подробнее» и т. п.). Событийная информация преобразуется в них в фактическую, оценочную, поэтому в таких фрагментах возможно «мы видим, что...», а не «мы видим, как...». Пошаговость, детализация изображения связана с выносом композиционно-синтаксических компонентов в абзац, их парцелляцией, создающей иллюзию «стоп-кадра».

Контраст динамики/статики обуславливает психологическую напряженность восприятия изображаемой действительности. Очевидно, что без учета характера восприятия ни динамика текста, ни феномен его напряжения не поддаются сколько-нибудь серьезному анализу. В качестве примера приведем сценарную запись эпизода фильма «Белое солнце пустыни»:

«Верещагин зажег фитиль — огонек побежал по бикфордову шнуру... шнур стремительно укорачивался.

— Держи,— крикнул Верещагин и кинул динамит Сухову.

Сухов неторопливо прикурил от шашки и бросил ее через плечо за ворота.

Шашка, не долетев до земли, взорвалась, взметнув к небу тучу песка.

С головы одного из стариков сдуло чалму, но старики невозмутимо продолжали сидеть возле дувала.

Рыбачка в лодке, тащившая сети с бьющейся рыбой, бросилась к веслам.

— Благодарствуйте,— спокойно поблагодарил Сухов Верещагина, не оглянувшись на взрыв» (В. Ежов, Р. Ибрагимбеков).

Контраст динамики/статики возникает здесь уже на лексико-синтаксическом уровне — в самой смене контрастирующих предикатов (с актантами и без): «стремительно укорачивался» — «неторопливо прикурил» — «взорвалась» — «невозмутимо продолжали сидеть» — «бросилась к веслам» — «спокойно поблагодарил». Однако взятые сами по себе высказывания-кадры не создают напряжения развертывания текста и его восприятия: оно возникает как результат композиционно-синтаксической аранжировки фрагмента.

Эффект обманутого ожидания только актуализируется союзом «но» («но старики...») и частицей-префиксом «не» в характеристике Сухова («неторопливо», «не оглянувшись»). Создается же он нарушением стереотипа диалогического построения, когда между двумя подчеркнуто лаконичными репликами Верещагина и Сухова вклинивается трехабзацное разноракурсное изображение нескольких событий, наблюдать которые сами участники диалога не могут, так как эти события присутствуют исключительно в текстовой зоне читателя-зрителя. Кроме того, изображение параллельных действий увеличивает время текстового развертывания по сравнению со временем сюжетным. То, что художественное время в этом фрагменте различно у персонажей и воспринимающего, также создает дополнительную текстовую напряженность.

Сам выбор для анализа фрагмента текста киносценария представляется нам закономерным. Изучение той или иной категории не может осуществляться в тексте «вообще», так как она непременно будет иметь специфику своего выражения в тексте определенного рода и жанра литературы. Как уже было сказано, для исследования категории динамики было бы логично выбрать такой род литературы, свойства которого в наибольшей бы степени соответствовали ее сущности.

Киносценарий как предтекст кинематографа не существует без движения (греч. «кинема» — движение), не случайно одним из первых его русских названий было слово «двигопись». Немаловажно и то, что киносценарий — формирующий тип текста, вследствие чего многие его структурные особенности выражены с максимальной отчетливостью, они доступнее для изучения, чем характеристики старших родов литературы. Сценарист должен владеть как сложными формами динамической организации текста, так и композиционно-синтаксическими приемами изображения внутренне присущей кино физической динамики (динамизма).

Почему именно композиционно-синтаксическими, а не, например, лексико-