

грамматическими? Дело в том, что еще Дж. и Г. Фелдманами было замечено, что лексическая констатация движения или действия сама по себе недостаточна для создания у воспринимающего ощущения изменения чего-либо во времени: «Если, например, нам нужно показать в фильме паровоз, отходящий с составом от станции, недостаточно было бы изобразить это движение в одном кадре (или в одном высказывании.— И. М.) следующим образом:

1. Паровоз с составом отходит от станции» [13, с. 179].

Даже такая хрестоматийная сцена требует композиционно-синтаксической аранжировки, предполагающей, что сценарист владеет разнообразными приемами работы с художественным временем, способен использовать текстообразующие возможности синтаксических конструкций.

Так, например, одним из традиционных способов изображения движения или перемещения в пространстве в русской литературе является использование цепочки номинативов или омонимичных им синтаксем в форме вин. п. в самостоятельной или внутрипредложечной позиции. Этот прием можно проиллюстрировать и классической пушкинской строфой («Мелькают мимо будки, бабы...» и т. д.), и примерами из современного киносценария: «По заснеженной российской равнине мчится поезд. В окнах его мелькают деревеньки, поселки, города и городки»; «Смирнов идет по городу. Центральная улица, театр, университет, памятник Свердлову. Смирнов некоторое время рассматривает его, идет дальше» (А. Бородинский, К. Шахназаров. «Цареубийца»).

Номинативы фиксируют последовательно сменяющиеся по ходу движения объекты восприятия, что позволяет совместить точки зрения агенса и воспринимающего и, если возникает такая необходимость, создать тонкую психологическую мотивировку движения. Сочетание отмеченного традиционного приема с эффектом неполноты предложения или его парцелляции, а также с экспрессивным потенциалом абзацного членения приводит к более сложной игре объективных и субъективных модальных значений, что можно продемонстрировать на примере из романа Ю. Н. Тынянова «Кюхля», многие страницы которого стилистически близки к киносценарному тексту:

«Прекрасный возок несет Александра Львовича и Вильгельма. Мелькают тракты, версты, запыленные листья придорожных деревьев.

Дальше!

И Вильгельм в Германии».

Композиционно-синтаксические приемы изображения движения используют не динамический потенциал глагольной лексики (это не исключено, но не является их сутью), а возможности структурирования художественного текста.

Как уже было сказано, изображение движения — это частный случай выражения категории динамики. В каждом типе текста преобладает определенная композиционная техника, соответствующая общей динамике его структуры. Традиционной композиционной техникой киносценария является монтаж, независимо от принадлежности кинотекста к тому или иному эстетическому направлению, монтажному или немонтажному кинематографу.

Монтажную композицию не следует рассматривать как частную проблему изучения текста киносценария. Разумеется, именно в киноведении накоплен наибольший опыт изучения монтажа, но его универсальный культурно-исторический смысл обнаруживается во всех видах искусства [14]. Собственно лингвистический анализ приемов монтажной организации текста был предпринят В. В. Виноградовым [15], а вслед за ним В. В. Одинцовым [16]; монтажная композиция: орнаментальной прозы А. Белого исследовалась Л. А. Новиковым [17].

Недостаточная лингвистическая изученность монтажной композиции объясняется тем, что для произведений старших литературных родов она не является, как для киносценария, всецелым организующим началом порождения, развертывания и восприятия текста. Тогда как для киносценария монтаж — это способ пространственно-временного выражения динамики его текста в параметрах наблюдаемого/слышимого.