

В собственно лингвистическом отношении изучение монтажной композиции — это прежде всего изучение взаимообусловленности процессов делимитации и интеграции. Если первое связано с определением своеобразия членения текста киносценария и переменной сущности композиционно-синтаксических компонентов, то второе требует выявления факторов отбора этих компонентов, вскрытия закономерности их сочетания и взаиморасположения, что в конечном итоге и создает прообраз восприятия кинотекста.

Знакомство с киносценарием обнаруживает своеобразие его членения, прежде всего абзацного, разрывающего предложения-высказывания:

Пристав обращается к городovým с речью:

— Братцы, там, где есть государь император,— там не может быть короля...

Ряд усатых раскормленных физиономий. По мере того, как пристав продолжает энергическую свою речь...

...лица городových увядают» (И. Бабель. «Беня Крик»).

Высокая степень расчлененности объяснима, но только отчасти, зависимостью сценария от самого прерывистого типа художественного текста — кинотекста, зафиксированного в кадрах киноплёнки. Традиционные концепции членности (логическая, собственно синтаксическая, композиционно-пунктуационная, функционально-смысловая) обнаруживают свою недостаточность при попытке анализа киносценарного текста, которая, на наш взгляд, будет более плодотворной при обращении к функционально-композиционным типам речи, выделенным С. Г. Ильенко [10] с опорой на темпоральный критерий. В тексте киносценария преобладает демонстрационный тип речи, создающий иллюзию совпадения времени реального и художественного, но в специфической форме в нем присутствуют и другие типы речи, эту иллюзию разрушающие. При этом единицы членения, композиционно-синтаксические компоненты, выступают как кванты развертывания информации, а их объем (синтаксема, синтагма, высказывание, содружество высказываний) и графическое оформление определяется с учетом избранного автором масштаба изображения и степени его «прорисованности», детальности.

Опора на темпоральный критерий тем более необходима, что отвечает сущности монтажа, для которого главным является творение художественного времени (и шире — хронотопа). Оно вслед за П. А. Флоренским может быть осмыслено как последовательность, ряд, движение: «... время, как бы ни делили его, всегда остается *временем*, т. е. вереницею, рядом, движением: оно всегда имеет начало и конец, прошедшее и будущее, возникновение и прекращение, рождение и смерть» [18, с. 531].

К сожалению, многочисленные концепции художественного времени, как правило, существуют в отрыве от способов и форм его композиционно-синтаксического воплощения. А между тем изучение фрагментов текста с разной монтажной организацией необходимо и для синтаксиса высказывания, так как позволяет выявить репертуар синтаксических единиц, выражающих событийное и пропозитивное значение, помимо уже отмеченного Н. Д. Арутюновой что- и как-развертывания; обнаружить закономерности лексического наполнения их структурных схем и раскрыть взаимообусловленность типа предиката и союзной скрепы; прогнозировать последовательность композиционно-синтаксических компонентов в составе высказывания и текста. Монтажный анализ позволяет принципиально разграничить процессы расширения и открытия новых синтаксических позиций, что могло бы изменить традиционные представления о синтаксической однородности. В качестве примера приведем два монособытийных фрагмента с разной монтажной организацией:

1) «Мужик расправляет крылья и, оттолкнувшись, прыгает вниз...

Он летит над землей, как ангел. Он видит реки и поля, белокаменную церковку на вершине холма, вспыхивающую рябь на солнечной воде, мужиков на сенокосе, бредущих в пестрой траве по самый пояс, баб, убирающих хлеб. Люди кажутся совсем маленькими отсюда, с чудесной высоты...» (А. Кончаловский, А. Тарковский. «Андрей Рублев»);