

Н. К. Онипенко
Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
onipenko_n@mail.ru

КОММУНИКАТИВНО-ГРАММАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КИНОСЦЕНАРИЯ

В. П. Григорьев в статье 1971 г., которая была опубликована в сборнике памяти В. В. Виноградова [Григорьев 1971: 391], обсуждая проблему «единиц художественной речи» и характеризуя лингвистическую поэтику как особую научную дисциплину, писал о том, что в лингвистической поэтике «план содержания и план выражения не разграничиваются», что «они не могут анализироваться порознь». Это утверждение принципиально значимо не только для лингвистической поэтики, но и для современной грамматической науки, которая сегодня, осознавая трехмерность языковой единицы, обращает свое внимание к тексту, в котором языковые единицы находят свое неодномерное осуществление.

Изучение категории времени в языке и в тексте показало, что функционирование этой категории определяется текстовой тактикой (композицией) и стратегией автора, которая, в свою очередь, зависит от жанра текста и повествовательной манеры автора.

Многомерность художественной прозы в первую очередь связана с многомерностью художественного времени. Временная составляющая текста находится в тесном взаимодействии с его субъектной организацией. Усложнение субъектной перспективы текста влечет за собой изменение дейксиса и усложнение временной организации текста. В качестве обоснования этого тезиса предлагается анализ текста киносценария (лингвистический анализ киносценариев см., например, в [Мартьянова 2001]) – жанра, который соединяет художественную прозу и драму, а значит, грамматическая категория времени в нем функционирует в более сложном режиме. Предназначенность киносценария быть литературной основой фильма предполагает преобладание в тексте репродуктивного регистра речи (о коммуникативном регистре речи см. [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004: 29-35]), т. е. такого способа организации нарратива, при котором дейктические слова и категории ориентированы на перцептивный модус (модус восприятия). В репродуктивном регистре речи предикаты характеризуются актуальной временной локализованностью, но эта актуальность (и соответственно, выбор точки отсчета) зависит от субъектной перспективы текста, от того, чьими глазами воспринимает читатель или зритель ту или иную сцену: глазами героя, глазами рассказчика или без какого-либо субъектного посредника.

Известно, что в традиционном третьеличном нарративе преобладает прошедшее актуальное в аористивной (СВ) или имперфективной (НСВ) функциях, а настоящее актуальное характеризует ремарки в пьесах. Отличительной чертой нарратива в тексте киносценария как литературно-

художественного жанра является преобладание несовершенного вида (имперфективов процессуальных) и чередование форм прошедшего и настоящего времени в зависимости от субъектной перспективы эпизода. Переход от форм прошедшего к формам настоящего сигнализирует об изменении точки зрения. Выбор форм глагола и их функции в тексте киносценария зависят от наличия / отсутствия в тексте рассказчика. В фильме рассказчика может не быть, или он появится как «голос за кадром», или как особый сопричастующий автор (см., например, в фильме «Театр» 1978 г., где роль автора-рассказчика, говорящего с главной героиней и комментирующего происходящее, сыграл режиссер картины Янис Стрейч). Если в режиссерский замысел входит «голос за кадром», то выбор дейктических средств в тексте киносценария и употребление настоящего актуального будет ориентировано на рассказчика-комментатора, но если в киносценарии речевой модус представлен только прямой речью героев, то субъектная перспектива (в снятом фильме) будет зависеть от того героя, который находится в фокусе эмпатии.

В докладе анализируется текст киносценария Г. Шпаликова «Долгая счастливая жизнь», который интересен тем, что он, с одной стороны, соединяет черты классического художественного повествования (формы прошедшего времени, присутствие рассказчика, наличие лирических отступлений) а, с другой стороны, фрагменты, непосредственно предназначенные для съемки и ориентированные на восприятие зрителя. Соответственно, в тексте соединяются формы прошедшего и настоящего времени, сложно взаимодействуют субъектные сферы героев и рассказчика, который объясняет переходы от одной сцены (кадра) к другой (другому).

И настоящее, и прошедшее время глагола в тексте Шпаликова употребляются как в актуальном (репродуктивный регистр), так и в узуальном (информативный регистр) значениях. Но прошедшее актуальное принадлежит героям, которые действуют и говорят, а настоящее – рассказчику, читателям и зрителям. В настоящем неактуальном даются размышления рассказчика, в настоящем актуальном – картины, возникающие в сознании рассказчика и предназначенные для зрителя.

Особенность текста Шпаликова состоит в том, что его рассказчик одновременно является и режиссером. Он говорит с читателем и зрителем одновременно, т. е. в тексте идет речь не только о жизни героев, но и об организации кадра, при этом используются формы настоящего времени. См., например, фрагмент о барже, которая проплывает не только в пространстве, но и во времени (из поздней осени – в весну и лето – потом возвращается в осень): *Превращение это обращено к читателям, к зрителю. Из темной воды, из пасмурного ноябрьского дня баржа внезапно, без всякого перехода вплывает в ослепительный летний день. Теперь она уже плывет прямо по полевым цветам, по высокой свежей траве, по ромашкам и клеверу... Берега здесь ровень с водой, и ощущение того, что баржа плывет по цветам, совершенно полное, единственное, и ничего другого не приходит в голову. Реальным выражением счастья плывет она среди блеска летнего дня. **И я могу только добавить**, что ничего другого не скажешь, никак по-другому не назовешь то*

*состояние покоя и радости, когда видишь баржу, скользящую бесшумно по травам и полевым цветам. **Могу только добавить, что и я бы хотел плыть на этой барже и завидую** тому парню на корме, который **продолжал играть** свою незамысловатую мелодию, всё одну и ту же.*

Рассказчик-режиссер организует кадр: заснеженная вначале баржа, проплывающая сквозь все времена года, скользящая и по воде, и по цветам, существует в настоящем актуальном (время зрительского восприятия), мальчик на корме баржи, принадлежащий миру героев, – в прошедшем актуальном (*продолжал играть*), а мысли рассказчика – в настоящем времени речи (настоящем неактуальном, которое расширяется до гномического). В этом фрагменте рассказчик переходит от третьего лица к первому, заканчивает эпизод лирическим отступлением, но через придаточное вновь возвращается в сферу 3-го лица и время героев.

В докладе подробно рассматриваются переходы от форм прошедшего к настоящему, от настоящего к прошедшему, а также средства обнаружения точки зрения рассказчика во фрагментах, организованных формами 3-го лица.

ЛИТЕРАТУРА

Григорьев В. П. О единицах художественной речи. // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 384–392.

Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 2004.

Мартьянова И. А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2001.