

ДИНАМИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ НАБЛЮДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ КИНОСЦЕНАРИЯ)

В статье рассматриваются композиционно-синтаксическая презентация динамической ситуации наблюдения в тексте киносценария, основными параметрами которого являются категория динамики и наблюдаемое/ненаблюдаемое.

Текст, киносценарий, композиционно-синтаксическая организация, динамическая ситуация наблюдения, субъект, объект, предикат.

The article considers the compositional and syntactic presentation of dynamic situation of observation in a screenplay's text. Among the central features of the screenplay are considered to be the category of dynamic and focus on representing the observed / non-observed.

Text, screenplay, compositional and syntactic organization, dynamic situation of observation, subject, object, predicate.

Введение.

Киносценарий – текст с преимущественно конкретной денотативной основой, с доминированием событийной информации, основными параметрами которого являются наблюдаемое/ненаблюдаемое, с монтажным принципом композиции и с актуализированным выражением категории динамики. Динамика пронизывает весь комплекс важнейших для его осмысления понятий: монтаж, синтаксическая композиция, композитив. В киносценарии она предстает прежде всего как наблюдаемая, но и наблюдаемое, нетождественное зримому, во всей своей полноте может быть осмыслено только динамически.

Основная часть.

Понятия наблюдаемое/ненаблюдаемое и зримое/незримое нетождественны, что обусловлено, в частности, самим отбором из зримого (и в какой-то мере – незримого) того, что станет наблюдаемым в кинотексте. Более того, наблюдаемое – это всегда результат не отражения, а трансформации воспринимающего объекта [6, с. 10]. Визуальная природа кино изображается в киносценарии как динамическая ситуация наблюдения, компонентами фрейма которой являются субъект, объект и предикат. В тексте киносценария они, наряду с традиционным, получают специфическое выражение в разнообразных формах сотрудничества образов автора и читателя-зрителя, в разворачивании полей зрения, в координирующей роли предиката, смещающего перспективу изображения.

Специфика выражения субъекта наблюдения в киносценарии обусловлена ориентацией последнего на кинотекст, выражающейся, в частности, в том, что сценарная точка зрения нетождественна более общему понятию *эмпатия*. Она мотивирована кинематографическим понятием *точка съемки* и, вследствие этого, оказывается более фиксированной, чем, например, точка зрения в современном романе. Как правило, в киносценарии точка зрения получает персонифицированное выражение: ее носителями выступают образы автора, персонажей и, как ни пара-

доксально, читателя-зрителя. Читатель киносценария делегирует себя в его хронотоп в качестве внутри-текстового субъекта наблюдения. Если в литературной традиции образ воспринимающего был прежде всего образом собеседника, единомышленника или оппонента образа автора, то в киносценарии он выступает прежде всего в роли наблюдателя, эксплицитного или имплицитного.

Лексическая презентация субъекта наблюдения связана с использованием стабилизированных обозначений точки зрения, отсылающих к кинематографическим понятиям (точка съемки, ракурс и т. п.); с номинацией второстепенных персонажей-наблюдателей: «Роман вздрогнул, подался назад. Потянул коней за повод, стараясь себя заслонить. Стремянный с любопытством посмотрел на приезжего» (В. Шкловский «Минин и Пожарский»). Персонажи, весь смысл введения которых сводится к обозначению ракурса восприятия, встречаются и в эпосе, но их присутствие невозможно в драме, где действующие лица, состав которых ограничен, играют роль в развитии сюжета.

Коллективный субъект наблюдения, объединяющий образы автора и читателя-зрителя, получает в киносценарии формы синтаксического выражения, с каждой из которых связаны специфические текстообразующие функции:

- 1) стабилизированные авторизирующие высказывания (*Мы видим* и т. п.);
- 2) определенно-личные высказывания (*Проследим..., Посмотрим...* и т. п.);
- 3) синтаксемы-локативы (*перед нами, сзади нас* и т. п.).

В тексте киносценария автор стремится к слиянию с читателем-зрителем и, вместе с тем, к руководству совместным наблюдением. Его рецептивная программа была наиболее жесткой в так называемом эмоциональном сценарии 20–30-х гг. XX века, что выражалось в самом характере лексического наполнения стабилизированных авторизирующих включений (*Вы видите* и т. п.). Подобные включения неприкрыто руководят процессом наблюдения, что осуществ-

ляется в том числе изменением видо-временной формы предиката в процессе текстового развертывания (*видим – увидим – увидели* и т. п.); их синтагматикой с различными конкретизаторами (*пока не видим, вдруг увидели* и т. п.). В современном сценарии на смену однозначному *мы видим* пришли авторизующие включения с нежесткой программой восприятия:

... Из этого слепящего марева – словно по команде «командиры, вперед!» – выступают одна за другой, становясь в ряд... четкие фигуры декабристов... Может быть, мы узнаем их лица. Или резкость контратура снимет всякую портретность, и мы дадим за кадром только их поименную перекличку...

(В. Неделин «Пестель»)

Синтаксемы-локативы используются в тексте сценария в качестве дейктического ориентира изображения наблюдаемого, относительно которого определяется положение объектов наблюдения: «Перед нами – сказочная страна» (Е. Шварц «Золушка»). Они используются и тогда, когда автор и читатель-зритель оказываются «соучастниками» изображаемых в сценарии событийных ситуаций, вовлекаются в его хронотоп. В результате ирреального модального сдвига становится возможным употребление предиката физического действия по отношению к коллективному субъекту наблюдения: «Машина – на нас!! Раздавит!!» (А. Солженицын «Знают истину танки»).

Позиция эксплицитного субъекта наблюдения важна для изображения скорости, целенаправленности движения объекта, его приближения или удаления. Приближение может быть изображено как переход от неопределенности к определенности в номинации объекта: «Впереди показалась *фигура*, осыпанная снегом с ног до головы. Это был *Анатолий*» (В. Санин, В. Фрид «Белое проклятие»). Удаление, в свою очередь, изображается как переход от определенности к неопределенности в номинации объекта.

Фрагменты, изображающие удаление и приближение динамического объекта наблюдения, различаются также порядком расположения композитивов. Напомним, что композитив определяется нами как единица организации текста, выделяемая пунктуационно-графически в силу своей композиционной значимости, объем которой обусловлен участием в выполнении различных композиционных функций: выражения точки зрения, изображения художественного времени, крупности плана и др. В собственно синтаксическом отношении границы композитива вариативны: он может совпадать с синтаксемой, синтагмой, простым и сложным высказываниями или с комбинацией этих единиц.

Типизированным расположением композитивов в фрагментах, изображающих его удаление, является следующее:

1) композитив, определяющий пространственную позицию субъекта или указывающий на нее;

2) предикат появления объекта в поле зрения или близкий ему по функции предикат перемещения (*появиться, показаться, пронестись* и т. п.);

3) композитив, изображающий сам объект наблюдения.

Приведем пример: 1) *Марьянка прячется за калиткой*. 2) *Мимо них стремительно проносится* 3) *долгожданный «газик» с Климом и Назаром* (Е. Помещиков «Трактористы»). Это расположение будет обратным в случае приближения объекта к субъекту наблюдения.

Субъект наблюдения выражается имплицитно при отсутствии его идентификации с образами автора, персонажа или читателя-зрителя, что нетипично для киносценария. Не являясь дейктическим центром фрагмента, имплицитная, неперсонифицированная позиция субъекта наблюдения предопределяет выборочный характер изображения его объекта. При этом из разнообразия характеристик (скорость, целенаправленность движения, дистанция и т. п.) может быть выбрана какая-то одна, дающая представление об удаленности объекта от субъекта наблюдения. Неперсонифицированная позиция субъекта наблюдения может быть мотивирована ее эстетической условностью, например, физической неспособностью персонажа воспринимать общий план в следующем примере:

Охота!.. Тучи орущих галок, лай борзых и гончих, свист и улюлюканье, хрип взмыленных коней. Сквозь брызжащий солнечными пятнами лес, сквозь перелесины, взрывая копытами фонтаны брызг, и в ручьях, катилась охотничья туча, струясь в голове своей волнами узких собачьих спин.

(Г. Климов, Э. Климов «Преображение»)

Изображение наблюдаемого объекта представляет собой противоречивый процесс, даже в таком «зримом» типе текста, как киносценарий. В его текстовом пространстве оно присутствует не всегда, на объект наблюдения может быть только указано. Свертывание объекта происходит при изображении быстрого движения или перемещения. Для него характерна интеграция композитивов, обозначающих объекты наблюдения, в составе одного высказывания. Парцелляции при этом закономерно подвергаются не отдельные композитивы, а их цепочки: «Павел Сергеевич побежал без оглядки. Через двор, в арку, по улице, по пустому проспекту» (А. Миндадзе «Слуга»).

Развернутое изображение объекта наблюдения находит выражение во фрагментах со значением поле зрения воспринимающего, текстовой основой которых является демонстрационный тип речи [4, с. 458–460]. Их структурирование осуществляется прежде всего ограничителями поля зрения и средствами его фокусирования.

Ограничителями выступают композитивы, выражающие представление о фрагментарности художественного пространства. По своей синтаксической природе они являются бытийными высказываниями или их синонимами; высказываниями с предикатами,

че типизированное лексическое значение указывает на появление/исчезновение объекта в/из поля зрения (*закрыть/открыть, скрыться из вида, войти в поле зрения, включить/выключить свет* и т. п.); стабилизированными высказываниями ограничительной семантики (*насколько хватал глаз; ничего не видел, кроме*); детерминантами, радиус действия которых может выходить за рамки высказывания.

Фокусирование связано с установлением отношений общего и частного, центра и периферии. Зрительный центр, запрограммированный в сценарии, во многом определяет успех или неуспех фильма: «Когда... новый зрительный центр оказывается не в том месте, где остановился ваш глаз в конце предшествовавшего кадра, то вам приходится заново нащупывать опору своему вниманию... В конце концов, вы можете просто покинуть зал на середине просмотра, так и не поняв, что же вас так раздражало в картине» [10, с. 93].

Средства фокусирования разнообразны: выделение отдельных композитивов при помощи абзаца или отбивки, кванторы всеобщности, векторные дейктические средства. Объекты, оказавшиеся в фокусе поля зрения, подвергаются разглядыванию, всматриванию, они всегда вносят статический элемент в динамику текстового развертывания. Таким композитивам присуще заполнение всех или большинства синтаксических позиций с их возможным расширением однородностью:

Человек был в майке и в простых тренировочных брюках. Голова его, хорошо смоченная водой, была причесана на пробор, личико, маленькое, с красными прожилками на щеках, было хорошо выбрито и чуть ли не припудрено. В одной руке человек держал бутылку с кефиром, а в другой – надкушенную калорийную булочку.

(В. Мережко «Была – не была»)

Роль объемно-прагматического членения текста киносценария в процессе его фокусирования оказывается настолько значимой, что нарушает традиционное понимание абзаца и отбивки, когда графически выделяется не самостоятельное высказывание, а его часть – композитив, оказавшийся в фокусе восприятия:

Под платком – чаша золотая:

Пу с т а я...

Золотым дном светится.

(С. Эйзенштейн «Иван Грозный»)

Текстовые механизмы обобщения, с одной стороны, противостоят делимитации, но, с другой, задавая единый ракурс восприятия нескольких объектов, также способствуют фокусированию:

Туристы представляли собой, как всегда пеструю картину. Респектабельные пожилые господа с длинными баками – единственной данью новой моде;

рядом с ними некто в джинсах, и некто с кинокамерой, закаленная в путешествиях супружеская чета с книжками, проспектами и фотоаппаратом.

(А. Гребнев «Двое в новом доме»)

В фокусе поля зрения объект наблюдения изображается крупным планом. В работах по семиотике, литературоведению и лингвистике [1], [8], [11] и др. словосочетание *крупный план* встречается довольно часто, но не является ли оно по отношению к литературному тексту только кинематографической метафорой? Имеет ли крупность плана специфику своего композиционно-синтаксического выражения? На первый взгляд, ответ на этот вопрос представляется достаточно простым, если иметь в виду, что масштаб изображения в кинематографе является человек. Следовательно, крупный план – это изображение головы, лица человека; средний план – его изображение до пояса или до колен и т. д. Так же должна определяться и крупность плана предметов, соизмеримых с «человеческим» масштабом.

Не будет ошибкой предположить, что слова *глаз* или *рука* уже своим лексическим значением предопределяют крупный или детальный план изображения. В синтаксическом же отношении самыми очевидными способами выражения крупного плана являются односоставные номинативные предложения и прием парцелляции. Композитивы, выраженные при помощи номинативных или парцеллированных конструкций, несут представление об ограниченности своего участка текстового пространства, а также о статичности изображаемого. Эти же параметры характерны и для понимания крупного плана в кинематографе, но анализ режиссерских сценариев показывает, что одно и то же высказывание, повторяясь в тексте, может иметь разные пометы (крупный, средний, общий план). Чем это можно объяснить?

Представления о крупности плана в литературном тексте сопряжены не только с антропоцентричностью, заложенной в грамматической и лексической системе языка, но и с представлениями о дистанции между субъектом и объектом наблюдения, а также с оценочными суждениями об этом объекте. Крупный план – это не только то, что располагается ближе всего к наблюдателю, но и то, что можно подробно и точно разглядеть, выразить к нему отношение. Причем необходимый масштаб своего изображения объект наблюдения может получить только в процессе текстового развертывания. Поясним это примером: безусловно, композитив *лицо* – это потенциально крупный план наблюдаемого, но в сочетании с другими композитивами (например, *глаза, бабочка* и т. п.) *лицо* может осознаваться воспринимающим уже как более общий план изображения.

Текстовую реализацию получают также лексико-грамматические средства, связанные с выражением оппозиций единичность/множественность, определенность/неопределенность. Неопределенность, обусловленная самой субъективированностью наблюдения, присуща и крупному плану, но, при всем внешнем синтаксическом сходстве, изображения крупного и общего плана имеют разную пресуппозицию.

Так, композитив *чей-то глаз* (крупный план) предполагает следующую позицию субъекта наблюдения: не знаю точно, чей это глаз, потому что объект наблюдения не виден полностью, ограничен рамками поля зрения или неизвестен. Композитив *какие-то люди* (общий план) имеет другую пресуппозицию: не знаю точно, какие это люди, потому что объект наблюдения находится слишком далеко, виден нечетко или неизвестен.

Таким образом, представление о крупности плана возникает в результате взаимодействия разнообразных лексических, морфологических, композиционно-синтаксических средств в процессе текстового развертывания.

Третьим компонентом фрейма анализируемой ситуации является предикат. В данном случае речь идет не только о предикатах зрительного восприятия, но шире – о предикатах, используемых при изображении динамической ситуации наблюдения в художественном тексте. В их группу входят как специализированные в языковом отношении предикаты, ядро которых составляют глаголы лексико-семантической группы (ЛСГ) восприятия, так и предикаты, выраженные глаголами, принадлежащими к ЛСГ, далекими от ЛСГ восприятия.

Само использование предикатов наблюдения в тексте киносценария представляется парадоксальным, вследствие их информативной избыточности. Этот парадокс разрешим, если признать, что их функции не сводятся к констатации зримого характера изображения: они необходимы как средство развертывания текста, как фактор смещения изображения в сторону субъекта или объекта наблюдения.

Основой выражения **субъектно ориентированных** предикатов наблюдения являются глаголы ЛСГ восприятия (поле «Действие»): наблюдать, видеть, смотреть. Другие предикаты наблюдения по своему значению приближаются к ним в текстовом употреблении. *Смотреть* и *наблюдать*, в отличие от *видеть*, приписывается признак *двигательное*, подразумевающий направленность, целеустремленность зрительного восприятия, проявляющийся в тексте как подчеркнутый ракурс изображения [3, с. 336]. Ю. Д. Апресян включил не только *видеть*, но и *смотреть* в группу ментальных предикатов (гр. *Считать*) и охарактеризовал их как такие, которые «...всегда вводят только квалифицирующие суждения, в которых какой-то объект определенным образом оценивается, интерпретируется или классифицируется» [2, с. 11], причем *видеть* выражает более спонтанную оценку, чем *смотреть* [2, с. 11].

Субъектная ориентация актуализирует в значении предикатов наблюдения семы '*сознавать*', '*понимать*', '*чувствовать*' [5, с. 321–322], что в свою очередь влияет на их синтагматику, предопределяя оптимальный для их текстовой реализации набор композитивов. Актуализация сем понимания в значении предикатов наблюдения закономерно возникает в ситуациях переоценки значимости наблюдаемого объекта, психологическая сложность которых требует сложной композиционно-синтаксической

аранжировки, предполагающей, что субъект наблюдения вступает в диалог или с другим субъектом, «открывшим ему глаза», или с самим собой, «прежним».

Выбор предиката характеризует не только субъект наблюдения, но и степень значимости его объекта. *Смотреть*, *глядеть* и производные от них вводят, как правило, второстепенные объекты наблюдения. Напротив, *видеть* и *наблюдать* выделяют главные объекты, в их значении в большей мере актуализированы семы понимания.

Предикаты наблюдения с **субъектно-объектной ориентацией** связаны грамматически с субъектом наблюдения, но, вследствие своей лексической семантики, предназначены прежде всего для актуализации его объекта. Это так называемые глаголы показа и устранения изоляции объекта [7, с. 56–57, 84–85]. Парадоксальным образом, при использовании предикатов этой группы, сам субъект наблюдения способен превращаться в его объект:

*Мчатся Иван с Федором
лестницами,
переходами.
К тайному оконцу спешат.
Ставню железную потайную открывают.
В оконце тайном
над лестницей
глаз Ивана горит,
светится.*

(С. Эйзенштейн «Иван Грозный»)

Предикаты с **объектной ориентацией** выражаются глаголами начала бытия, воспринимаемого органами чувств [7, с. 64–65]: *вырисоваться*, *выявиться*, *завиднеться*, *зажелтеть*, *появиться* и т.п.:

Князь лишь на мгновенье призадержался у столов, время от времени любопытствуя ходом игр и аппетитом гостей. В эти мгновения в поле его зрения являлись фокусники и иллюзионисты, ненавязчивым образом демонстрируя свои невероятные штуки.

(Г. Климов, Э. Климов «Преображение»)

В качестве предикатов появления объекта в поле зрения воспринимающего могут использоваться также глаголы ЛСГ перемещения в пространстве, имеющие в этом случае предикативную взаимосвязь не с субъектом, а с объектом наблюдения: «...в поле его зрения на пыльном грунте вошли хорошо начищенные сапоги» (С. Лунгин «Дом с привидениями»).

В киносценарии динамическая ситуация наблюдения может получить более сложное, по сравнению с рассмотренным, изображение, что связано с возможным существованием не одного, а нескольких субъектов, с наложением их полей зрения. В феномене наложения разных полей зрения находит обнаружение другой фактор организации сценарного текста – динамика смены субъектно-объектных позиций. В следующем фрагменте первый субъект на-

блюдения (Алексей) и его объект (Петр) становятся сложным объектом наблюдения второго субъекта (Меншикова). Объединенные в одном абзаце, позиции двух субъектов создают кинематографичный по своей сути диалог точек зрения, когда непримиримость позиций персонажей изображается как показ наблюдаемого/ ненаблюдаемого:

Входит Алексей, увидел лицо больного отца. Петр кажется мертвым. Затаенная улыбка радости кривит лицо царевича. Обернулся Меншиков, смотрит на Алексея с ненавистью.

(А. Толстой, В. Петров, П. Лещенко «Петр I»)

Выводы.

Таким образом, композиционно-синтаксическая организация сценарного текста обнаруживает свои динамические свойства в свертывании/развертывании поля зрения, в смещении текстовой перспективы в сторону субъекта или объекта наблюдения, в смене субъектно-объектных позиций, в разнообразных способах изображения имманентной кино физической динамики. Текст киносценария в целом, а не только на уровне высказывания или фрагмента предназначен для изображения динамической ситуации наблюдения. Тем не менее, в нем очень многое остается «за кадром», существует как ненаблюдаемое, которое парадоксальным образом становится художественно значимым в результате наблюдения [9, с. 88–95]. Не только в фильме, но и в сценарии

ненаблюдаемое опосредовано границами «черного квадрата» экрана, как в театре – границами сцены.

Литература

1. Апресян, Ю. Д. Лексическая семантика: Синонимические средства языка / Ю. Д. Апресян. – М., 1974.
2. Апресян, Ю. Д. Синонимия ментальных предикатов: группа «считать» / Ю. Д. Апресян // Логический анализ языка. Ментальные действия. – М., 1993. С. 7–22.
3. Вежбицка, А. Восприятие: семантика абстрактного словаря / А. Вежбицка // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XIII. – М., 1986.
4. Ильенко, С. Г. Русистика / С. Г. Ильенко. – СПб., 2003.
5. Караулов, Ю. Н. Словарь Пушкина и эволюция русской языковой способности / Ю. Н. Караулов. – М., 1992.
6. Комлев, Н. Г. Слово в речи: денотативные аспекты. – М., 1992.
7. Лексико-семантические группы русских глаголов: Учебный словарь-справочник. – Свердловск, 1988.
8. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин, 1973.
9. Мартыанова, И. А. Текстобразующая роль киносценария в ретрансляции русской культуры / И. А. Мартыанова. – СПб., 2014.
10. Михалков-Кончаловский, А. Сотворение мира. Монтаж / А. Михалков-Кончаловский // Искусство кино. – 1977. – № 6. – С. 93–102.
11. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – М., 1970.

УДК 811.161.1: 82-14

А. В. Петров

Северный (Арктический) федеральный университет им. М. В. Ломоносова

ГЛАГОЛЬНЫЕ ДЕФИСНЫЕ КОНСТРУКЦИИ В ПОЭЗИИ ОЛЬГИ ФОКИНОЙ

В статье характеризуются глагольные дефисные конструкции как яркое выразительное средство, активно использующееся в самобытной поэзии Ольги Фокиной и приближающее ее к спонтанной разговорной речи.

Разговорный синтаксис, глагольные дефисные конструкции, синонимы, антонимы.

The article characterizes verbal hyphenated constructions as a remarkable expression tool widely used in Olga Fokina's original poetry. It makes poetry similar to spontaneous colloquial speech.

Colloquial syntax, verbal hyphenated constructions, synonyms, antonyms.

Введение.

Язык поэзии Ольги Александровны Фокиной максимально приближен к непосредственной, спонтанной разговорной речи, поэтому не случайно излюбленным синтаксическим выразительным средством самобытной северной поэтессы являются многочисленные и разнообразные дефисные конструкции, которые активно употребляются в разговорном синтаксисе. Их использование открывает немалые возможности для яркой, точной и образной характеристики различных объектов поэтического описания.

В наших работах мы уже обращали внимание на употребление в поэтическом контексте О. А. Фокиной индивидуально-авторских аппозитивов (*тишь-разлив, город-асфальт, пух-снегопад*), ассоциативных сочетаний (*сталь-железо, песня-сказ, хоромы-терема*), признаков дефисных конструкций (*озорное-вредное, широка-долга, студено-бело*) [1], [2]. Предметом описания данной статьи являются глагольные дефисные конструкции, которые обозначают «сложносоставное» действие либо «как неразделяемое единство двух сходных, близких и полностью совмещающихся действий» (*пляши-скачи, хожу-*