

И.А. Мартьянова

*Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
Санкт-Петербург*

**Диалектика динамико-статических свойств
художественного текста
(на материале киносценария)**

Аннотация: В статье на материале киносценария анализируется соотношение категории динамики с другими текстовыми категориями (статики и напряженности) в композиционно-синтаксическом аспекте.

The paper analysis the category of dynamics in relation to other textual categories, statics and tensivity, in the compositional and syntactic aspect of text on the material of the screenplay.

Ключевые слова: текст, динамика, статика, напряженность, композиция, киносценарий.

Text, dynamics, statics, tensivity, composition, screenplay.

УДК: 81'42.

Контактная информация: Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48. РГПУ, филологический факультет. Тел. (812) 3233019. E-mail: irine.pismo@gmail.com.

Текстовые категории, их состав и количество, само право на существование понятия *категория текста*, как известно, являются спорными. Нельзя, однако, отрицать то, что некоторые из них терминологизировались, например, *целостность, членимость, последовательность*, другие же, давно войдя в обиход филологического употребления, остаются вещью в себе.

Одним из таких понятий является *динамика текста*. При всей кажущейся прозрачности этого термина, смысл его остается трудноуловимым. Насколько обязательна категория динамики для любого типа текста? Необходима ли для ее истолкования темпоральная характеристика? Несмотря на употребление термина *динамика* во многих филологических исследованиях, правомерен и такой вопрос: не подменяется ли в них понятие *динамика* понятиями *динамизм* или *динамичность*?

Внимание к категории динамики обусловлено ее универсальностью, тем, что в последние десятилетия «мир не только осмыслялся, но и ощущался прежде всего в динамическом изменчивом аспекте, и это ощущение пронизывает все: искусство, эстетические воззрения, язык науки» [Арутюнова, 1988, с. 101]. Он обусловлен также «неудовлетворенностью системно-структурным принципом», осознанием того, что «теория статичной языковой системы не в состоянии объяснить жизнь языка, его динамическую сущность» [Попов, 1986, с. 35].

Понятие *динамика* шире понятий *движение* или *процесс*. Е.С. Кубрякова связывает динамику с «формами конкуренции, варьирования, изменения в синхронии и диахронии» [Кубрякова, 1980, с. 218]. *Динамика и диахрония, статика*

и *синхрония* традиционно разграничиваются в языкознании [Бодуэн де Куртене, 1963]. «Было бы серьезной ошибкой утверждать, что синхрония и статика – это синонимы, – писал Р.О. Якобсон. – Статический срез – фикция: это лишь вспомогательный научный прием, а не специфический способ существования. Мы можем рассматривать восприятие фильма не только диахронически, но и синхронически: однако синхронический аспект фильма отнюдь не идентичен отдельному кадру, вырезанному из фильма. Восприятие движения наличествует и при синхроническом аспекте фильма. Точно так же обстоит дело с языком» [цит. по: Лотман, 1978, с. 19]. Разумеется, задачи изучения динамики в синхронии и диахронии различны, поэтому мы ограничимся ее синхронным анализом.

Общелингвистическими аспектами проявления категории динамики являются тенденции изменчивости / устойчивости, стандартизации / экспрессии, экономии / избыточности [Черемисина, 1987, с. 13–25]. В работах Г.Н. Акимовой [1990], А.А. Леонтьева [1979], Н.Л. Мышкиной [1991] и других ученых раскрыта специфика ее проявления в языке, речи и тексте.

Понятие *динамика*, как правило, закладывается в само определение текста, так как процессом является не только его порождение, но и восприятие: «...Образ содержания текста, как любой предметный образ, принципиально динамичен. Он не есть, он становится, и лишь в постоянном становлении – его бытие» [Леонтьев, 1979, с. 24].

Динамику художественного текста, в отличие от текста вообще, можно определить как изображенную динамику, результат и процесс преодоления его симультанности, подчеркнув тем самым ее несводимость к отражению физической динамики окружающего мира.

По отношению к тексту не всегда разграничиваются понятия *динамика* и *динамизм*, понимаемый как интенсивность движения, действия. Это разграничение тем более необходимо, потому что в лингвистических работах в качестве динамических рассматриваются подчас только фрагменты с акциональной рематической доминантой, содержащие так называемые *глаголы движения* или *кинематические речения*. Однако динамика текста – это изначально присущее ему свойство, а динамизм, или динамичность, – свойства факультативные, поэтому было бы, например, непоследовательно определять динамику как «свободную стилевую черту» [Ризель, 1978, с. 81–82].

Для раскрытия сущности категории динамики особую актуальность имеют суждения, высказанные В.В. Виноградовым [1930], А.А. Реформатским [1987], Ю.Н. Тыняновым [1977], Б.М. Эйхенбаумом [1987]. Приведем одно, на первый взгляд, парадоксальное высказывание Ю.Н. Тынянова: «Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая... <...> Ощущение формы при этом есть всегда ощущение протекания (а стало быть, изменения) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчиненными. В понятие этого “развертывания” вовсе не обязательно вносить *временной* оттенок. Протекание, динамика может быть взято само по себе, вне времени, как чистое движение. Искусство живет этим взаимодействием, этой борьбой. Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль, – нет факта искусства» [Тынянов, 1977, с. 28].

Ю.Н. Тынянов, не отрицал темпоральный характер развертывания художественного текста, как и временной характер движения. Полемическая заостренность его высказывания обусловлена исследовательской избирательностью, подчеркнутой самим ученым. Абстрагируясь от художественного времени, Тынянов углубляет представление о текстовой динамике, переводя его в универсальный план. Динамика абсолютна для любого типа текста, она присутствует в нем объективно, независимо от воли автора или воспринимающего. Если время – категория динамическая, то динамика текста может быть рассмотрена не только сквозь призму

времени. Она может проявляться разнопланово: различают динамику слова, образа, информации, повествовательного движения, взаимоотношений рода и жанра литературы, автора и персонажа и др.

Как абсолютное текстовое свойство, динамика противопоставлена статике – ретардации текстового развертывания, а динамичность – статичности, понимаемой как изображение отсутствия или замедления физического движения. По мнению Ю.М. Лотмана, «статическое состояние – это частная (идеально существующая только в абстракции) модель, которая является умозрительным отвлечением от динамической структуры, представляющей единственную реальность» [Лотман, 1992, с. 43].

В каждом виде искусства динамико-статическое равновесие имеет свою специфику. В кинематографе оно проявляется следующим образом: «Кино – первое и единственное искусство, основанное целиком на динамизме и скорости и в то же время увековеченное, как собор или храм. С последним оно имеет общую черту, характерную для статических искусств: возможность самостоятельного внутреннего существования независимо от творческого усилия, родившего его» [Эйзенштейн, 1964, с. 324].

Если искусствоведы и литературоведы с первых лет существования отечественного кинематографа пытались осмыслить феномен киносценария [Тынянов, 1977; Эйхенбаум, 1987 и др.], то лингвисты такой задачи перед собой долгое время не ставили. Мы понимаем киносценарий (в обеих его основных разновидностях: оригинальный сценарий и сценарий-экранизация) как динамический тип литературного текста с преимущественно монтажным принципом композиции, ориентированный на перевод в семиотическую систему киноискусства [Мартьянова, 2003].

Фактор наблюдаемости обуславливает специфику изображения в его тексте не только собственно динамики, но и динамичности. В нем дается композиционно-синтаксическое изображение не столько движения как такового, сколько физической динамики, имманентной сущности киноискусства: «Движение в кино как качественно, так и количественно отличается от движений в реальной жизни... <...> Каждое движение тотчас же замечается зрителями и привлекает их активное внимание» [Фелдман Дж., Фелдман Г., 1959, с. 109–110]. С этим связаны представления об изменении и перемещении субъектов и объектов наблюдения; об искусственном движении, созданном при помощи монтажа, который имеет формы своего литературного выражения; о движении камеры при съемке, чему соответствует подвижная точка зрения в литературном тексте.

Обращение к киносценарию позволяет с особенной наглядностью продемонстрировать абсолютность динамических и относительность статических свойств текста:

Поле битвы.

Виконт де Бражелон медленно скачет на коне, медленно размахивая шпагой в одной руке и знаменем Франции в другой. Солдат во французском мундире, медленно скачущий за виконтом, медленно вскидывает пистолет, целясь в спину. Из спины виконта медленно вырывается крошечный кусочек мундира и медленный фонтанчик крови. Виконт медленно падает с коня, и знамя Франции медленно накрывает его. Над мертвым телом и упавшим знаменем Франции медленно летят конские копыта.

(Е. Евтушенко. Конец мушкетеров)

В приведенном фрагменте реализован хорошо известный современному читателю-зрителю кинематографический фрейм замедленного изображения. Он порождает эффект отстранения: *медленно вскидывает – медленно вырывается –*

медленно летят конские копыта, – в результате чего возникает дифференциация собственно движения и его показа в тексте киносценария.

Столь же важным, как и вопрос о соотношении *динамики / статики, динамичности / статичности*, является вопрос о соотношении динамики текста и его композиции. Ю.Н. Тынянов полагал, что композиция – термин «изжитой», и предлагал заменить его динамикой, «чтобы избежать статического элемента» [Тынянов, 1977, с. 319]. Но *динамика текста* и его *композиция*, даже в узколингвистическом смысле, – не тождественные понятия. Определение композиции не сводимо к его динамическому осмыслению, за пределами которого остаются многие аспекты анализа. Точно так же разноракурсно, не только композиционно, может быть представлена и категория динамики текста. При этом особый интерес представляет композиционно-синтаксический аспект рассмотрения диалектики его динамико-статических свойств.

Она обнаруживается с особенной очевидностью в способах создания и снятия динамического напряжения. Исследователями напряженности [Выготский, 1987; Чернухина, 1983 и др.], понимаемой как содержательная категория художественного текста, возникающая в результате конфликта, изображенного в произведении, были выявлены в основном лексические средства ее выражения. Вне поля их зрения, как правило, оставались композиционно-синтаксические способы ее создания и снятия, однако диалектика динамико-статических свойств текста не поддается сколько-нибудь серьезному анализу без учета разномасштабности композиционных единиц (композитивов) в стилях разных авторов и в разных жанрах [Адмони, 1975, с. 5–12].

Композитив – это единица организации текста, выделяемая пунктуационно-графически в силу своей композиционной значимости, объем которой обусловлен участием в реализации различных композиционных функций: выражения точки зрения, изображения художественного времени, крупности плана и др.

Идея вариативной единицы организации текста востребована давно. Как термин, в несколько ином понимании, *композитив* присутствует в «Коммуникативной грамматике русского языка» [Золотова и др., 1998]. Еще ранее Б.М. Гаспаров, в другой связи предлагая определение коммуникативного фрагмента, подчеркивал, что «необходимо заняться поиском принципиально иных категорий описания языкового материала, лежащих принципиально в иной плоскости, по сравнению с категориями языковой структуры. Это должны быть категории, которые были бы способны работать в условиях непрерывных и бесконечных изменений ситуаций и задач, возникающих перед говорящими; для которых такая вариабельность, пластичность и открытость была бы не пределом сложности, но напротив, естественным и простейшим условием их функционирования» [Гаспаров, 1996, с. 102].

Композитив вычленяется только в ряду, в соположенности, в соотношении с другими компонентами предложения-высказывания и текста. Это вариативная единица их организации, соединяющая в себе композиционное и синтаксическое начала. Последнее выражается не только в возможности совпадения объема композитива с объемом той или иной синтаксической единицы. Если бы дело заключалось только в этом, в самом введении понятия можно было бы усмотреть ошибку удвоения термина (композитив-синтаксема, композитив-предложение и т. п.). В идее композитива, однако, выражается представление о том, что язык одинаково предоставляет пишущим набор своих синтаксических единиц, но уже от них зависит характер их текстовой реализации и взаиморасположения.

Таким образом, синтаксическая композиция текста предстает как динамическая система его развертывания, компоненты которой переменны в синтаксическом отношении. В этом развертывании следует разграничивать докульминаци-

онную динамику роста текстовой напряженности и послекульминационную динамику ее разрядки [Бухбиндер, 1978, с. 34]:

(а)

*Зыбко бревна качаются под ногами. В пороховом дыму блестят штыки.
Вперед!.. Пройдем... Прошли!.. – звенит с противоположного берега ликующий
голос полководца. – Орлы русские римских орлов облетели!.. Вперед, вперед,
Россия!*

(б)

*По бревнам Чертова моста, сверкая штыками, проносится русская армия,
завершая единственный в истории подвиг горного штурма альпийских высот.*

(Г. Гребнер. Суворов)

В фрагменте (а) наблюдаемое представлено в двух абзацно выделенных композитивах, в фокусе которых оказываются *бревна моста* и *штыки, блестящие в пороховом дыму*. Их последовательность передает напряженный ритм и быстрый темп динамичного развертывания событий, которое получает свое прямое выражение в речи Суворова: «Вперед!.. Пройдем... Прошли!..».

Разрядка текстовой напряженности в фрагменте (б) связана со свертыванием информации в одном результирующем высказывании, расположение композитивов которого зеркально отражает композицию предшествующего фрагмента (*зыбко бревна качаются под ногами / по бревнам Чертова моста; в пороховом дыму блестят штыки / сверкая штыками*).

Как правило, торможение оформляется многоточием, абзацным отступом, отбивкой, связано со сменой вектора развертывания в результате ретроспекции. Нас в большей мере интересуют другие, собственно композиционно-синтаксические приемы торможения поступательного развертывания, сохраняющие его вектор, но при этом закладывающие замедленную программу восприятия. Очевидно, что без учета характера восприятия текста феномен роста динамической напряженности и ее разрядки не поддается сколько-нибудь серьезному анализу. «Динамизация инертности восприятия» [Эйзенштейн, 1991, с. 182] текста не возникает спонтанно, а является одной из задач, стоящих перед автором. Ощущение торможения возникает у читателя-зрителя в результате контраста динамики и статики, создаваемого соположенностью статических и динамических композитивов:

Верецагин зажег фитиль – огонек побежал по бикфордову шнуру... шнур стремительно укорачивался.

– Держи, – крикнул Верецагин 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 Верецагина, не оглянувшись на взрыв.

(В. Ежов, Р. Ибрагимбеков. Белое солнце пустыни)

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*. Но, взятые сами по себе, высказывания не создают напряжения развертывания

текста и его восприятия, оно возникает как результат композиционно-синтаксической аранжировки фрагмента.

Эффект обманутого ожидания лишь актуализируется союзом *но* 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 трех-абзацное разноракурсное изображение нескольких событий, наблюдать которые сами участники диалога не могут, так как эти события присутствуют исключительно в текстовой зоне читателя-зрителя. Линейная последовательность изображения параллельных событий тормозит динамику развертывания текста, создавая дополнительную напряженность его восприятия.

Традиционным способом изображения роста текстовой напряженности и вместе с тем торможения развертывания текста является градационный ряд композитивов, каждый из которых по отношению к предыдущему представляет собой так называемый повтор с наращением:

Был теплый летний вечер. Вечер после душного дня. И он, этот вечер, был бы вполне ласков и тих, если бы на западе не ворочались тяжело черные тучи да не доносился бы из-за их горбатых спин ровный глухой гул – так обычно долгая и великая сушь сменяется обвальной грозой.

Но это была не гроза. Это было гораздо страшнее. Это было настолько страшно, что лица сотен людей, сбившихся в плотную массу на грузовой железнодорожной площадке, были отмечены крайней степенью ужаса – серой паутиной обреченности.

(Г. Бокарев. Перед рассветом)

Другим способом динамизации инертности восприятия является использование композитивов метатекстового характера, непосредственно апеллирующих к читателю-зрителю. Активизируя восприятие текста, они вместе с тем тормозят динамику его развертывания:

*И Володя уходит в нашу сторону.
Стихают его шаги.
Мантров некоторое время неподвижен. Ждет. И вдруг...
Настороженная музыка. Что случилось?
быстро идет
в пролом!
И мы за ним!*

(А.И. Солженицын. Знают истину танки!)

Таким образом, диалектика динамико-статических свойств художественного текста получает в киносценарии композиционно-синтаксическое выражение в результате функционального отбора композитивов и вариантов их расположения.

Литература

Адмони В.Г. Содержательные и композиционные аспекты предложения // Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков. Л., 1975. С. 5–12.

Акимов Г.Н. Новое в синтаксисе современного русского языка. М., 1990.

Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. М., 1988.

Бодуэн де Куртенэ И.А. Избр. труды по общему языкознанию: В 2 т. М., 1963. Т. 1.

- Бухбиндер В.А. О некоторых теоретических и прикладных аспектах лингвистики текста // Лингвистика текста и обучение иностранным языкам. Киев. 1978. С. 30–38.
- Виноградов В.В. О художественной прозе. М., 1930.
- Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1987.
- Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.
- Золотова Г.А. и др. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998.
- Кубрякова Е.С. Динамическое представление синхронной системы языка // Гипотеза в современной лингвистике. М., 1980. С. 217–261.
- Леонтьев А.А. Восприятие текста как психологический процесс // Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. Киев, 1979. С. 18–29.
- Лотман Ю.М. Динамическая модель семиотической системы // Уч. записки Тарт. гос. ун-та. 1978. Т. 463. С. 18–33.
- Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.
- Мартыанова И.А. Текст киносценария и киносценарий текста. СПб., 2003.
- Мышкина Н.Л. Динамикосистемное исследование смысла текста. Красноярск, 1991.
- Попов Ю.В. Язык в речи. Традиции и тенденции в общей грамматической теории: Автореф. дис. ... док. филол. наук. Минск, 1986.
- Реформатский А.А. Лингвистика и поэтика. М., 1987. С. 180–250.
- Ризель Э.Ф. К определению понятия и термина «стилевая черта» // Филологические науки. 1973. № 4. С. 76–87.
- Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Черемисина Н.В. О трех закономерных тенденциях в динамике языка и композиции текста // Композиционное членение и языковые особенности художественного произведения: Русский язык. М., 1987. С. 13–26.
- Чернухина И.Я. Принципы организации художественного прозаического текста: Автореф. дис. ... док-ра филол. наук. Л., 1983.
- Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2.
- Эйзенштейн С.М. Драматургия киноформы // Киноведческие записки. 1991. № 11. С. 180–199.
- Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987.