

Время и лицо в тексте киносценария (анализ сценария «Долгая счастливая жизнь» Г. Шпаликова)¹

Киносценарий – это такой литературный жанр, в котором переплетаются признаки художественной прозы и драмы. Его предназначенность быть литературной основой фильма предполагает преобладание в тексте репродуктивного регистра речи, т.е. такого способа организации нарратива, при котором дейктические слова и категории ориентированы на перцептивный модус (модус восприятия)². Субъектом этого модуса является зритель (рамочная, затекстовая фигура), чья точка зрения может в большей или меньшей степени (за счет операторской техники) сближаться с точками зрения героев. Из этого следует, что при лингвистическом анализе киносценария основное внимание должно уделяться дейктическим категориям времени и лица (в их морфологическом, синтаксическом и текстовом воплощении), эгоцентрической лексике (вводным словам) и эгоцентрическим конструкциям (конструкциям с предикатами состояния), а также средствам обнаружения монтажных швов (переходов от одного фрагмента к другому).

Репертуар грамматических средств в киносценарии зависит от степени присутствия в тексте рассказчика, который в фильме будет представлен либо как "голос за кадром", либо как особый сопричастующий автор (см., например, фильм "Театр" 1978 г., где роль автора-рассказчика, говорящего с главной героиней и комментирующего происходящее, сыграл режиссер картины Янис Стрейч). Если в авторский замысел входит «голос за кадром», то репертуар грамматических и лексических средств расширяется, при этом

¹ Исследование выполнено при поддержке РФФИ (проект №18-012-00263).

² О теории регистров подробнее см. [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004].

текст киносценария сближается с классическим литературным повествованием. Но если в фильме речевой модус представлен только прямой речью героев (как в спектакле), то значительная часть текста киносценария может остаться только "на бумаге".

Предметом анализа в настоящей статье является киносценарий «Долгая счастливая жизнь» – текст, который значительно отличается от его воплощения на киноплёнке. Этот киносценарий был написан Г. Шпаликовым в 1966 г., и в том же году Г. Шпаликов в качестве режиссера снял по нему одноименный фильм.

Киносценарий «Долгая счастливая жизнь» интересен тем, что он, с одной стороны, соединяет черты классического художественного повествования (формы прошедшего времени, присутствие рассказчика, наличие лирических отступлений) и, с другой стороны, фрагменты, непосредственно предназначенные для съёмки 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).

В предлагаемом анализе текста киносценария будут рассмотрены (1) функции временных форм; (2) синтаксические способы выражения одновременности событий и их восприятия зрителем, т.е. способы выражения перцептивного модуса; (3) средства включения фоновых знаний (информативного и генеритивного регистров); (4) функции местоимений, вводных слов и эгоцентрических конструкций.

Текст киносценария начинается в лучших традициях русской прозы: *«Сквозь осенний лес, который для каждого имеет свою привлекательность, светило вечернее солнце»*, – и далее идет пейзажное описание. Весь фрагмент написан с преобладанием форм прошедшего (актуального) времени; настоящее (как в приведенном примере) в составе придаточного маркирует выход за пределы времени актуального; аналогичное соединение найдем,

например, в начале «Мертвых душ» Н.В. Гоголя (*В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки...*) или в начале «Степи» А.П. Чехова (*...ранним июльским утром выехала ... одна из тех допотопных бричек, на которых ездят теперь на Руси только купеческие приказчики, гуртовщики и небогатые священники*). Так уже в первом предложении соединяется репродуктивный и информативный регистры речи, что возможно лишь при наличии наблюдателя-рассказчика. Его присутствие усиливается далее, в субъективном описании погоды (*Ото всего уже неуловимо веяло ноябрем, хотя до снега было еще далеко, но воздух к вечеру холодел и был свеж, как перед снегом. Уже во многих приметах проступало нетерпение зимы*) и окончательно утверждается введением авторского *наше* и вводного слова (*С первых же минут их (т.е. появления героев) появления, да и, пожалуй, с первых кадров **нашей** истории будет слышна мелодия*). Тем самым фигура рассказчика соединяется с фигурой режиссера.

Именно рассказчик будет вводить в текст героев: *Девушка, которая займет в этой истории основное число страниц, сидела спиной в сторону движения и пела всю дорогу*; комментировать (в скобках) собственную речевую тактику, например, связь происходящего на сцене театра с поведением его героев: (*Происходящее на сцене лишь косвенно связано с нашим повествованием. Выбор текста «Вишневого сада» поэтому ничем не ограничен. Он может быть любым.*); ставить вопросы и указывать на то, что эти вопросы принадлежат ему, а не героям: *Кто знает, каким образом люди находят друг друга? Кто знает, с чего начинается привязанность, влечение...? Все эти обыкновенные мысли ни на секунду не появились у Лены и ее соседа...: рассуждать, выдумывать мысли как бы за героя, но потом говорить, что эти мысли герою не принадлежат: *Все эти возвышенные мысли не появились сразу в голове нашего героя, но что-то все-таки появилось...**

Рассказчик-режиссер будет говорить о том, что должен увидеть зритель: (1) **На экране возникает не степь. Обычный среднерусский пейзаж;**

(2) Действие этой пьесы в момент, когда мы **обращаемся** к ней, **происходит** где-то в конце второго акта; (3) И тут с баржей **происходит** превращение, которое не увидят едущие в автобусе... Превращение это **обращено к читателям, к зрителю**. Из темной воды, из пасмурного ноябрьского дня баржа внезапно, без всякого перехода, **вплывает** в ослепительный летний день.

Там, где появляется рассказчик, формы прошедшего времени сменяются формами настоящего, но когда рассказчик уступает место своим героям, вновь происходит смена временных форм:

(1) *Итак, показывали «Вишневый сад».* ⇒ Действие этой пьесы в момент, когда мы **обращаемся** к ней, **происходит** где-то в конце второго акта. ... ⇒ *Актеры играли хорошо и серьезно... все это **встречало** понимание и сочувствие...*

(2) *Лена **была** в своем выходном платье – вот вам ее платье для театра, 7 ноября, 1 мая, Нового года дней рождения и других праздников: темное, с опрятным белым отложным воротничком.*

Таким образом, прошедшее актуальное принадлежит героям, которые действуют и говорят, а настоящее – рассказчику, читателям и зрителям. Настоящим временем оформляются фрагменты информативного регистра (размышления автора) и репродуктивного регистра, которые содержат изображения, возникающие в сознании автора и предназначенные для зрителя. Но есть два фрагмента из воспоминаний героев, которые возникают в сознании героев (один – в сознании Лены, второй – в сознании Виктора) и которые также содержат глаголы настоящего времени: (1) ... *Теперь на реке – лодка. В лодке – подростки. ... Лена **сидит** между двумя ребятами... ...на самой седине этой неширокой речки Лену **сталкивают** в воду. В чем сидела – в том и **летит**. ... Лена ...неистово **бьет** руками по воде и – странно! **Держится** на ней, не **тонет** ... и наконец **чувствует** ногами дно и **выходит** на берег...;* (2) *И вот один из подростков **сбрасывает** ватник, **передает** его товарищу. Гимнастерку **заправляет** в брюки... С бума – на*

*бочку! – прокатившись через каменный двор с грохотом, и на забор, высокий, чуть наклонный; он **идет** по нему с той же легкостью и видимой небрежностью... Упершись шестом в землю, он **перелетает** к пожарной лестнице...*

Настоящее актуальное в этих фрагментах выражается не только глагольными формами, но и безглагольными предложениями. После этих двух фрагментов нет резкого перехода на формы прошедшего времени, поскольку сохраняется репродуктивность, ориентированная на зрителя. И значит, в настоящем актуальном соединяется воспринимаемое зрителем событие в прошлом героя и его же (героя) действия сейчас (в момент повествования). Так, фрагмент воспоминания героини заканчивается следующим образом: *Лену зовут. Но она уходит. Лицо ее **сохраняет** выражение обиды, слезы беспомощно **текут** по щекам, хотя тут попробуй разберись – где слезы, а где вода!* Следующий абзац возвращает нас в настоящее героев: *... И сразу же – озаренное (слова этого не боюсь!) нежностью к тому, что было, что вспомнилось сейчас, счастливое лицо Лены в автобусе. Она **молчит**, задумавшись, и **молчит** незнакомый парень, ее сосед.* Следующий эпизод, содержащий действия персонажей в их настоящем, передается формами прошедшего времени.

Картины воспоминаний предстают перед глазами не только одного героя (и зрителей), но и в воображении второго героя. Остальные герои этого не видят. В последней главе (эпизод с баржей) сначала засыпанную баржу видят все участники действия и рассказчик, но потом баржа выплывает из поля зрения героев, но остается в восприятии рассказчика и зрителей:

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 вровень 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.

Эти наблюдения позволяют увидеть одну из особенностей наррации³ в тексте киносценария как литературно-художественного жанра – преобладание несовершенного вида (имперфективов процессуальных) и

³ При наличии рассказчика (как в традиционном художественном нарративе) временная организация художественного мира, порядок следования эпизодов зависят от субъекта речи. При другой технологии написания киносценария организующим центром становится режиссер, уже во время съемки фильма (см., например, текст киносценария фильма "Зеркало", который был написан примерно в то же время (1968 г.), что и анализируемый киносценарий Г. Шпаликова, но двумя авторами (А. Тарковским и А. Мишариным), и поэпизодно: 28 эпизодов писались как бы по одному (без общей наррации), в разном временном порядке; эпизод писался одним автором, потом написанный текст обсуждался обоими авторами; единое целое формировалось в конце. Окончательный вариант дописывался уже во время съемок. См. об этом: Мишарин А. "Работать было радостно и интересно" (журнал "Киносценарии", 1994, № 6).

чередование форм прошедшего и настоящего времени в зависимости от субъектной перспективы эпизода.

Субъектная перспектива обнаруживается употреблением словоформ (личных форм), эгоцентрических лексем (вводных слов, неопределенных местоимений) и конструкций (например, односоставных предложений).

Формы первого лица могут принадлежать героям (в их прямой речи) или автору: *Виктор на короткое время увидел эту девушку... всё же привлекательную своей юностью... и всем, что человеку постороннему кажется обыкновенным, но значит очень много для заинтересованного лица, то есть я хочу сказать, что Виктор очень хорошо понимал это, наблюдая за тем, как его собеседник разговаривал с ней в толпе...* Автор, говоря о том, что думает его герой и обнаруживая себя (местоимением 1-го лица), указывает на дистанцию, существующую между ним и героем. На сопresentствующего рассказчика указывают и вводные слова: *Подростки возбуждены предстоящим зрелищем, в благополучный исход которого они верят, кажется, не очень; Странен был переход от созерцания жизни конца XIX века, которая вызывала у многих, даже молодых зрителей определенное сопереживание, в эти совершенно иные заботы и интересы, которые, казалось, стали главной целью и задачей вечера: танцевать, разговаривать, завязывать знакомства, искать кого-то в толпе, радоваться происходящему здесь.*

При переходе от рассказа о героях к описанию их внешности автор обнаруживает свое Я: *Но пел он негромко, понимая важность происходящего невдалеке, за дверью, да и громко, **наверное**, он петь бы и не стал. Вот, кончая это, я хочу написать, как они стояли вокруг рояля – локти на крышку, лица серьезные, славные, а что уж говорить о старательности, с которой они были одеты, о белых их рубашках, о воротничках, накрахмаленных туго, режущих, **должно быть**, их молодые шеи.*

Субъектная перспектива может усложняться за счет диалогического соединения точек зрения автора и героя: при ориентации модусных

компонентов (в том числе вводных слов) на героя последнее слово остается за рассказчиком. См., например, финал киносценария: *когда река опустела и пропала баржа, засыпанная снегом, он вдруг с отчетливостью представил себе, как через несколько часов в этот же день она войдет в город, через который протекает река, и поплывет мимо домов, где ему не жить, мимо всего, что он оставил там, в этом городе, как уже не раз оставлял в других местах, думая, что всё еще впереди, что всё самое лучшее еще предстоит где-то там, в других местах и городах, где он еще не был, но еще побывает, наверное, и с ним произойдет, случится то самое главное и важное, что должно случиться в жизни каждого человека, и он был убежден в этом, хотя терял он каждый раз гораздо больше, чем находил.* Г. Шпаликов в этом отрывке использует чеховский прием "двуголосого" открытого финала: герой мечтает, надеется, а автор возвращает своего героя на грешную землю.

Чеховские тексты и чеховский стиль заметно присутствуют в нарративе Шпаликова. Это и текст "Вишневого сада", и сцена на лестнице в театре, повторяющая соответствующую сцену в "Даме с собачкой": *Но лестница кончилась. Оставаясь теперь вдвоем на площадке, освещенной едва-едва, они обнялись с поспешностью и простотой, которая исключала слова и объяснения.* (Шпаликов) – *На узкой, мрачной лестнице, где было написано "ход в амфитеатр", она остановилась.* (Чехов). Это и чеховские приемы в начале и конце текста (см. рассмотренные выше примеры), это и показатели неопределенности, неуверенности, субъективирующие повествование и сближающие рассказчика и героя:

(1) *Этот случайный здесь человек, начавший петь несерьезно, как бы продолжая диалог с Леной, оказался тоже захваченным песней и еще чем-то, что возникало на это короткое время между ним и незнакомой девушкой, и хотя, **может быть**, ничего между ними и не возникло, но ему показалось что-то, чему соответствовал припев;* (2) *Все эти возвышенные мысли не появились сразу в голове нашего героя, но **что-то** все-таки появилось, **что-то** растрогало его и смутило ...*

Другим средством сближения точки зрения рассказчика и героя оказываются эгоцентрические конструкции (односоставные предложения, предложения с предикатами состояния): *Трава уже высохла местами. Прелесть воздуха, шум в голове, облака. Хорошо стоять у теплой кирпичной стены, спиной к ней, без шапки, лицом к солнцу и наблюдать, как оно разноцветно вспыхивает сквозь приподнятые на мгновение ресницы. Много весною хороших занятий.* Лена "видит" картины из юности Виктора, но эгоцентрические конструкции (номинативные и предложения с инфинитивом) сообщают о том, что знают герои, но и знает рассказчик, знает зритель – это общий жизненный опыт.

Подводя итоги лингвистического анализа отметим, что в тексте киносценария четко видны монтажные швы – границы между частями эпизодов в структуре композиции текста, переходы от одного коммуникативного регистра к другому. Рассказчик организует не только сюжетное развитие событий, но последовательность эпизодов в фильме, композицию кинокадров, оговаривает музыкальное сопровождение, указывает на соединение разных временных планов, то есть выполняет роль не только собственно рассказчика, но и режиссера. При этом автор соединяет разные коммуникативные регистры речи, чередует разные временные и личные формы глагола.

Текст киносценария показателен при описании функциональных различий между настоящим актуальным и прошедшим актуальным. Если в традиционном третьеличном нарративе преобладает прошедшее актуальное, а настоящее актуальное характеризует ремарки в пьесах, то в киносценарии эти формы соединяются в одном повествовании. Переход от форм прошедшего к формам настоящего у Г. Шпаликова оказывается, во-первых, маркером интериоризации – перемещения в мир мыслей и воспоминаний героя, во-вторых, знаком отнесенности к субъектной сфере рассказчика и способом соединения точки зрения рассказчика и зрителя.

Литература

Виноградов В.В. Стиль «Пиковой дамы» // В.В. Виноградов. Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1981 – С. 176-239.

Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Ин-т русского языка, 2004. – 541 с.

Мартьянова И.А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности. СПб.: Сага, 2001. — 224 с.

Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970 – 390 с.