

Chuvakin A.A. *Gnezdo rodstvennykh tekstov: interpretatsionnyy uroven'* [Family of Affined Texts: Interpretative Level of Study]. *Tekst: varianty interpretatsii* [Text: Variants of Interpretation]. Iss. 4. Biysk, 1999.

Chuvakin A.A. *K issledovaniyu «zhizni» teksta* [On Studying the “Life” of Text]. *Russkiy yazyk: istoricheskiye sud'by i sovremennost'* [Russian Language: Historical Destinies and Modernity]. M., 2007. URL: <http://www.asu.ru/files/documents/00001832.pdf> (accessed: 04.06.2018).

Chuvakin A.A., Brovkina Yu.Yu., Volkova N.A., Nikonova T.N. *K probleme derivatsionnoy tekstologii* [On the Problem of Derivational Textology]. *Chelovek – kommunikatsiya – tekst* [Man – Communication – Text]. Barnaul, 2000. Iss. 4.

Shishenkov P.L. *Slovosochetaniye v aspekte derivatsii* [Word Group in Terms of Derivation]. *Derivatsiya i semantika: slovo – predlozheniye – tekst* [Derivation and Semantics: Word – Sentence – Text]. Perm', 1986.

ДИСКУРСИВНЫЕ ПРАКТИКИ В. ШУКШИНА: К ВОПРОСУ О ПРИНЦИПАХ МОДЕЛИРОВАНИЯ ВТОРИЧНОГО ТЕКСТА

И.Ю. Качесова

Ключевые слова: дискурс, эпический текст, киносценарный текст, моделирование.

Keywords: discourse, epical text, screenplay text, modeling.

DOI 10.14258/filichel(2018)4-07

Данная статья предлагает посмотреть на внутритекстовые преобразования с точки зрения бытования текста в определенной дискурсивной среде. Сопряжение структурных и функциональных подходов вполне актуально. В последнее время современная лингвистика все более стремится уйти от узкоспециального описания к описанию интегральному, в котором сопрягаются самые разные исследовательские принципы. Такого рода погружение в межпарадигмальную сферу связано, прежде всего, с изменением фокуса лингвистического анализа. Антропологическая парадигма, пришедшая на смену системоцентрическому описанию, стремится дать объективированное описание речевой деятельности в самом широком смысле. Дискурсивность как порождение антропоцентризма диктует формирование новых интегральных механизмов описания всех филологических объектов. Такого рода метаморфозы нашли свое воплощение в филологической теории коммуникации (см. например,

определение Цуриковой Л.В.: «дискурс – это ограниченный вполне определенными временными и общими хронологическими рамками процесс использования языка (речевая деятельность), обусловленный и детерминированный особыми типами социальной активности людей, преследующих конкретные цели и задачи и протекающий в достаточно фиксированных условиях не только с точки зрения общих социально-культурных, но и конкретных индивидуальных параметров его реализации и инстанциации» [Цурикова, 2009, с. 76]; или концепцию А.А. Чувакина о коммуникативной сущности текста: «текст – это коммуникативно направленный и прагматически значимый сложный знак лингвистической природы, репрезентирующий участников коммуникативного акта в текстовой личности Homo Loquens, обладающий признаками эвокативности и ситуативности, механизм существования которого базируется на возможностях его коммуникативной трансформации» [Чувакин, 2010, с. 38]). Антропоцентрический подход к изучению текста предполагает рассмотрение человека говорящего в качестве творческого начала, формирующего и организующего коммуникативный процесс. В современной лингвистике коммуникативная теория текста включается в филологическую теорию коммуникации и формируется на основе теории речевой деятельности с учетом сопряжения системно-структурных, функциональных, когнитивных и дискурсивных подходов.

В данной статье исследуются дискурсивные практики В. Шукшина с точки зрения анализа его творчества в самом широком смысле: В. Шукшин – писатель, режиссер, актер (см., например, работы Г.В. Кукуевой, А.Н. Куляпина, и др.). В качестве исследуемого материала в статье используются киносценарные тексты В. Шукшина в сопоставлении с его же эпическими текстами. В качестве дискурсивных практик в статье понимаются способы преобразования В. Шукшиным эпического текста в киносценарный. В. Шукшин писал тексты своих киноповестей на основе текстов рассказов. При этом происходила авторская адаптация эпического текста в киносценарный. Данная адаптация касалась трансформации синтаксической композиции эпического текста в синтаксическую композицию кинотекста. Инструментами трансформации выступают введение или опущение фрагментов синтаксической композиции (появление новой абзацной структуры, ввод или опущение в структуре абзацного членения каких-либо компонентов и т.д.). Синтаксическая композиция становится динамической структурой (см., например, работы Н.В. Панченко: «Принцип динамичности способствует представлению

текста в движении, а не в статике, то есть данный принцип реализует состояние перманентного движения текста, ход его развития и изменения в процессе порождения и восприятия» [Панченко, 2009, с. 51]).

Киносценарная проза – новый род литературы XX века, сопрягающий черты эпической литературы и драматической (сценарной) литературы. Киносценарий характеризуется установкой на звуко-зрительное экранное воплощение текста. В киносценарной литературе воспроизведение предмета изображения происходит в словесной, линейно-цветовой и объемной фактуре: иными словами, взаимодействуют две письменные формы (речевые партии героев, которые должны быть услышаны, и словесное обозначение того, что должно быть увидено). В связи с этим правомерно выделить следующее основание для описания киносценариев в качестве нового литературного рода – способ речевого выражения мысли (обоснование выделения четвертого литературного рода, наряду с традиционно рассматриваемыми эпосом, лирикой и драмой, подробнее см.: [Мартьянова, 1994]). Важнейшими качествами, характеризующими литературный род, исследователи отмечают, во-первых, «принцип **ведения** художественной речи, точнее, акцентирование ее сообщающих (дескриптивных) или действенно-коммуникативных, или же собственно экспрессивных начал» [Хализев, 1986; с. 53], во-вторых, **воспроизведение** речи. В кинолитературе синтезируются прямое воспроизведение (изображение человеческой речи) и опосредованное воспроизведение (внесловесная, зрелищная изобразительность). Функционирование внесловесной изобразительности и речевой изобразительности в киносценарии равнозначно. Это объясняется тем, что киносценарий, равно как и драматическое произведение, не является антитезой эпосу. Киносценарий – результат «редуцирования одних свойств эпических (повествовательных) произведений и усиления, доведения до максимального предела других» [Хализев, 1986; с. 44]. Словесный текст, помимо того, что ему придается «интонационно-голосовая осязаемость» [Хализев, 1986; с. 230], в киносценарии сопрягается с пластическими рисунками исполняемых ролей, декорационной живописью, режиссерскими мизансценами.

Промежуточное положение киносценария (на стыке эпической литературы, драматургии и киноискусства) является причиной существования в кинолитературе определенной оппозиции между сущностью средств изображения видимой реальности, которыми владеет киносценарист, и восприятием читателя, ощущающего себя зрителем. Наличие подобной оппозиции обуславливается оппозицией

слова (речевая сущность средств изображения) и зрительного образа, возникающего у читателя в процессе зрительского восприятия.

Положение киносценария «на стыке» родов литературы, принципиально задаваемая оппозиция между словом как предметом изображения (речевыми партиями персонажей) и словом – средством изображения, требование экранного воплощения текста – все это позволяет определить материал, анализируемый в данном исследовании, как специфический и оправдать обращение в настоящей работе, помимо лингвистических категорий, к категориям теории литературы (теория родов), теории киноискусства, филологической теории коммуникации.

Межродовой трансформации подверглись следующие тексты В. Шукшина:

1) тексты киносценариев (вторичные тексты): «Живет такой парень» (первая публикация «Живет такой парень», М., 1964); «Ваш сын и брат» (первым изданием является сборник «Киноповести». М., 1988); «Странные люди» (первым изданием является сборник «Киноповести». М., 1988); «Позови меня в даль светлую» (первая публикация – в журнале «Звезда», 1975, № 6); «Брат мой» (впервые в журнале «Искусство кино», 1974, № 7);

2) тексты рассказов (первичные тексты), описание которых ведется с позиций текста-основы по отношению к киносценариям (текстам, написанным на основе рассказов).

Текст киносценария **«Живет такой парень»** соотносится с текстами рассказов «Гринька Малюгин» и «Классный водитель». Данные рассказы впервые были опубликованы в журнале «Новый мир», 1963, № 2. При жизни В. Шукшина не переиздавались.

Киносценарий **«Ваш сын и брат»** включает тексты рассказов «Степка», «Змеиный яд», «Игнаха приехал». Рассказ «Степка» впервые был опубликован в журнале «Новый мир», 1964, № 11, включался автором в сборники «Там, вдали...» (1968), «Земляки» (1970). Рассказ «Змеиный яд» впервые издан в журнале «Новый мир», 1964, № 11, включен автором в сборник «Там, вдали...» (1968). Первое издание рассказа «Игнаха приехал» осуществлено в журнале «Новый мир», 1963, № 2.

Киносценарий **«Странные люди»** включает рассказы «Чудик», «Миль пардон, мадам», «Думы», «Степан Разин». Рассказ «Чудик» впервые опубликован в журнале «Новый мир», 1967, № 9. Вошел в авторские сборники «Там, вдали...» (1968), «Земляки» (1970), «Беседы при ясной луне» (1974). Первое издание рассказа «Миль пардон, мадам» было в журнале «Новый мир», 1968, № 11, автором включен в

сборники «Земляки» (1970), «Беседы при ясной луне» (1974). Рассказ «Думы»: впервые в журнале «Новый мир», 1967, № 9. Вошел в авторские сборники «Там, вдали...» (1968), «Земляки» (1970). Первая публикация рассказа «Степан Разин» осуществилась в журнале «Москва», 1962, № 4.

Киносценарий **«Позови меня в даль светлую»** написан на основе рассказов «Племянник главбуха», «Вянет, пропадает», «Космос, нервная система и шмат сала», «Владимир Семенович из мягкой секции». Рассказ «Племянник главбуха» впервые опубликован в журнале «Москва», 1962, № 4. При жизни В.Шукшина не переиздавался. Первая публикация рассказа «Вянет, пропадает» осуществлена в журнале «Новый мир», 1967, № 1. Рассказ включался В. Шукшиным в сборники «Там, вдали...» (1968), «Земляки» (1970), «Беседы при ясной луне» (1974). Рассказ «Космос, нервная система и шмат сала» впервые был опубликован в газете «Литературная Россия», 1966, 29 июля, включен в авторские сборники «Там, вдали...» (1968), «Земляки» (1970). Первая публикация рассказа «Владимир Семенович из мягкой секции» осуществилась в газете «Литературная Россия», 1973, 30 марта, прижизненных изданий нет.

Киносценарий **«Брат мой»** включает рассказы «Коленчатые валы», «Степкина любовь». Рассказ «Коленчатые валы» впервые был опубликован в журнале «Октябрь», 1962, № 1. С этим рассказом связана первая попытка перевода В.Шукшиным текста эпического рассказа в иное функциональное состояние: мотивы рассказа были использованы автором в дипломной работе 1960-го года «Из Лебяжьего сообщают». Первое издание рассказа «Степкина любовь» относится к 1961 году (журнал «Октябрь», № 3). Рассказ переиздавался в сборнике «Знакомьтесь, Сибирь!», М., 1965.

«Основным признаком, характеризующим язык прозы Шукшина, исследователи считают кинематографичность (ср.: «проза В.Шукшина кинематографична по своей природе» [Мартьянова, 1992; с. 166]). Особенностью порождения текстов киносценариев В. Шукшина (вторичных текстов) является их создание на основе его же рассказов (первичных текстов). Отличительной чертой кинолитературы В. Шукшина выступает ее синтаксическая аутоцентричность. Кинопроза возникает как вторичный текст, своеобразная авторская самоинтерпретация первичных эпических текстов. Кинолитература – это особый, четвертый род литературы, формирующийся функционально-прагматическими языковыми признаками. Следовательно:

1. При анализе кинопрозы В. Шукшина необходимо определить отличие кинематографических свойств рассказов В. Шукшина от кинематографических свойств киносценария – рода литературы, соединяющего свойства киноискусства и литературы. Возможность такого определения следует из особенностей трансформации текста одной родовой принадлежности в текст другой родовой принадлежности.

2. Рассмотрение языка киносценариев В. Шукшина необходимо проводить с позиций сопряжения системно-деятельностного и коммуникативного подходов.

Процесс образования киносценарных текстов на основе рассказов можно описать как фрагмент речевой деятельности автора (В. Шукшина) с точки зрения системности (установления универсальных законов образования киносценарных текстов) и речевой реализации установленных законов текстообразования в произведениях В. Шукшина.

При рассмотрении языка киносценариев В. Шукшина с позиций системно-деятельностного подхода главным качеством описания нами выделяется «коммуникативность – интегральное совокупное качество текста, выводимое из системного взаимодействия текста с другими подсистемами акта речевой коммуникации» [Сидоров, 1987; с. 66].

Коммуникативная деятельность понимается как деятельность по «обмену информацией, осуществляемая не только языковыми средствами; речевая деятельность – как деятельность, осуществляемая только языковыми средствами» [Чувакин, 1995, с. 11]. Соответственно, художественный текст рассматривается как «эстетическое средство опосредованной коммуникации, цель которой есть образительно-выразительное раскрытие темы, представленное в единстве формы и содержания и состоящее из речевых единиц, выполняющих коммуникативную функцию» [Чернухина, 1993; с. 4; цит. по Качесова, 2017, с. 192].

Субъект деятельности имеет двуплановую характеристику: во-первых, субъект, которому принадлежит авторство первичных текстов (В. Шукшин – автор рассказов), во-вторых, субъект, интерпретирующий эпические тексты как тексты киносценарные (В. Шукшин – автор киносценарных текстов). Самоинтерпретация нами рассматривается как субъект-субъектная деятельность, вектор движения в которой направлен от субъекта – автора рассказов (С1) к субъекту – автору киносценариев (С2). Процесс самоинтерпретации как перевода ранее имевшихся смыслов на новый язык в настоящей работе заявляется в качестве движения информации (смыслов) от С1 к

С2. Тем самым субъект-субъектная деятельность вводится в «особый вид общения – коммуникацию субъектов» [Чувакин, 1995, с. 18].

Речевое действие нами рассматривается (вслед за Г.А. Чупиной) как действие комплексное, с взаимопроникновением в него речемыслительного и коммуникативного компонентов. «Такое единство носит не субстанциональный, но функциональный характер <...> в одних случаях ведущим оказывается речемыслительный компонент (например, для целей познания), в других – коммуникативный (для целей межличностного общения)» [Чупина, 1987; с. 114].

Определение функции речевой деятельности как передачи мыслей (по терминологии О. Есперсена [Есперсен, 1958]) позволяет рассмотреть данную деятельность в качестве коммуникативной. Рассмотрение автора эпических и киносценарных текстов как субъекта, передающего мысль (Говорящего), и читателя эпических и киносценарных текстов как субъекта, воспринимающего мысль (Слушающего); значительное отличие Говорящего и Слушающего в эпике и кинолитературе; разные условия проявления Говорящего в эпическом и киносценарном родах литературы – все это позволяет говорить о существовании двух форм коммуникативной деятельности: эпической и киносценарной коммуникации.

Необходимо уточнить, что онтологические черты данных форм коммуникативной деятельности являются основными для разграничения первичных и вторичных текстов. Описание жанровых различий (например, соотношение рассказа и повести, рассказа и киноновеллы, повести и киноповести) не так существенно, потому что «в отличие от родов литературы, жанры осуществляют, прежде всего, содержательную дифференциацию словесно-художественной деятельности и используют возможности литературы в конкретных, локальных идейно-познавательных целях» [Хализев, 1986; с. 38]. Поэтому понятие «киносценарный» употребляется как родовое понятие для всех жанров кинолитературы, а различие между рассказом и киносценарием выводится не из их жанровой отнесенности, а из различий в родовом функционировании.

Киносценарная коммуникация, рассматриваемая в ее соотношении с эпической, характеризуется следующим. Во-первых, в киносценарной коммуникации происходит изменение коммуникативного акта (КА) по сравнению с коммуникативным актом в эпической коммуникации. Изменение происходит и в условиях функционирования КА, и в компонентом составе КА. Так, КА киносценарной коммуникации протекает в условиях усложнения

коммуникативной ситуации. Говорящий аккумулирует черты автора эпических рассказов и зрителя, происходит замещение позиции Говорящего эпической коммуникации позицией Киноговорящего киносценарной коммуникации. Позиция Слушающего в киносценарной коммуникации замещается позицией Воспроизводящего. В текстах киносценарной коммуникации, главным образом, воспроизводятся те фрагменты организации эпического повествования, присутствие которых актуализирует кинематографический потенциал киносценарных текстов В. Шукшина. Такие фрагменты эпического текста удовлетворяют требованию звуко-зрительной формы будущего экранного воплощения.

Во-вторых, разное содержательное наполнение категории кинематографичности в эпических и киносценарных текстах В. Шукшина. Н. Аносова выделяет следующие принципы кинематографичности, присущие эпическим текстам: принцип изобразительной пластической достоверности, принцип «неполноты изображения», принцип введения нового вида объективности. Данные принципы интерпретируются следующим образом: под принципом изобразительной пластической достоверности понимается необходимость передачи видеоизображения (картинки) речевыми средствами. Принцип «неполноты изображения» связывается с требованием экономии экранного времени. Реализация категории кинематографичности имеет два следствия: лаконизм речевого представления кинематографических характеристик и необходимость ограниченного объема повествования (текста). Принцип введения нового вида объективности определяет объективность самой художественной формы как эстетическо-коммуникативную категорию: данный принцип предполагает усложнение КА, «взгляд» Говорящего передоверяется «взгляду» героя, герой имеет собственный голос в КА, является его полноправным участником.

В-третьих, специфика киносценарной коммуникации обуславливается доминирующей в данной форме коммуникативной деятельности категориями. Это категория экспрессивности, трактуемая, с одной стороны, как усиление кинематографических характеристик вторичного текста при воспроизведении его из первичного текста. Соответственно, область действия трансформационных отношений, возникающих при воспроизведении синтаксической композиции эпического текста в синтаксической композиции киносценарного текста, можно описать как поле проявления экспрессивной функции.

В результате преобразований единицы синтаксической композиции первичного текста изменяют собственный статус, из

единиц, составляющих синтаксическую композицию эпического текста, преобразуются в единицы синтаксической композиции киносценарного текста. В результате преобразований данные единицы становятся функционально-стилистически маркированными средствами киносценарной коммуникации.

С другой стороны, экспрессивность (в русле идеи Н.А. Лукьяновой о комплексном характере семантической категории экспрессивности) определяется как комплексная категория, включающая различные составляющие: эмотивность, оценочность, образность, поэтичность, символичность. В результате анализа установлено, что, во-первых, один и тот же компонент синтаксической композиции может выполнять разные функции, во-вторых, что разные композиционно-синтаксические средства могут выполнять одну и ту же функцию. Приведем пример выполнения абзацем при трансформации разных функций:

Первичный текст	Вторичный текст
<p>Настя отошла от окна. Пашка включил фонарик. Настя подошла к окну. Пашка выключил фонарик.</p> <p>– Не узнала. Иначе не разгуливала бы в одной рубахе. («Классный водитель»)</p>	<p>Настя отошла от окна. Пашка снова включил фонарик. Настя направилась к двери, прикрыла ее плотнее и вернулась к окну. Пашка включил фонарик.</p> <p>(«Живет такой парень»)</p>
<p>Пашка услышал запах ее волос. В голову ударил горячий туман. Он отстранил ее и полез в окно.</p> <p>– Додумался? – сказала Настя несколько потеплевшим голосом. <i>«Додумался, додумался, – думал Пашка. – Сейчас будет цирк».</i></p> <p>– Ноги-то вытри, – сказала Настя, когда Пашка влез в горницу и очутился рядом с ней. («Классный водитель»)</p>	<p>Настя склонилась над подоконником. Он отстранил ее и полез в горницу.</p> <p>– Додумался? – сказала Настя несколько потеплевшим голосом. – Ноги-то хоть вытри, Геннадий Николаевич.</p> <p>(«Живет такой парень»)</p>

В данном примере один из компонентов синтаксической композиции (абзац) при переразложении композиционно-синтаксической структуры выполняет разные функции: эмотивную функцию (выражение эмоции киносубъекта), оценочную функцию

(требование определенной лексики: «Цирк будет»), поэтическую функцию (сочетание лексем: «в голову ударил горячий туман» – словосочетание-штамп; или поэтический образ, создаваемый словосочетанием «услышать запах ее волос»), функцию характеристики (опущение компонентов абзацной структуры, выражающих внутреннюю речь героя).

Если кинематографичность – это категория, актуализирующая кинематографические характеристики в художественном тексте, то главным средством, обеспечивающим ее связь с категорией экспрессивности, выступает раскадровка (термин, введенный С. Эйзенштейном), то есть пок кадровый способ передачи информации во вторичном тексте. В категории раскадровки выражается сущность различий кинематографичности эпической литературы и кинематографичности кинолитературы. Категория кинематографичности служит основанием для выделения способов образования синтаксической композиции киносценарного текста. Степень приближенности композиционно-синтаксической структуры вторичного текста к композиционно-синтаксической структуре первичного определяет, в какой степени мизанкадр (соединение свойств мизансцены и кадра) в киносценарии соответствует единицам синтаксической композиции эпического текста. Это позволяет выделить три способа образования композиции вторичного текста: новеллистическое образование, мотивное образование и оригинальные киносценарии.

Все изменения в синтаксической композиции, происходящие в ходе преобразований, составляют три группы трансформаций. Основой выделения данных групп является характер структурных изменений компонентов синтаксической композиции и связанное с данными изменениями усиление кинематографического потенциала компонента СК первичного текста:

1. Трансформации, содержанием которых является ввод новых компонентов в синтаксическую композицию вторичного текста. Такими компонентами являются часть абзаца, целый абзац, часть диалогического единства (далее ДЕ), часть сложного синтаксического целого (далее ДЕ).

2. Трансформации, связанные с внутрикомпонентными структурными изменениями (как ввод, так и опущение какой-либо части фрагмента синтаксической композиции). Такие преобразования вызываются вводом или опущением части абзаца, сложного синтаксического целого или ДЕ.

3. Трансформации, имеющие межкомпонентный характер. Вводятся целые абзацы, ДЕ. Структура абзаца или ДЕ преобразуется в несколько абзацев и т.д.

В первом типе трансформаций раскадровки не происходит, так как в процессе преобразований не образуется мизанкадр. Трансформации актуализируют фрагмент СК первичного текста для организации единого сюжетного повествования. Например, введение в текст киносценария «Ваш сын и брат» реплик: «Пишут ребята», «Ребята-то как?», «Да редко пишут. Ничего вроде. Игнат хвалится. А Максим – на стройке» – уточняет количество героев, организует тексты рассказов, обладающие изолированными сюжетными линиями, в текст киносценария с одним сюжетом. Реплики появляются во вторичном тексте, их не было в текстах рассказов. Данные реплики не несут идею кинематографичности, но они нужны, чтобы из нескольких рассказов выстроить единый сюжет киноповести. Данный тип трансформаций, опосредованно связанный с кинематографичностью, в исследовании определяется как актуализационный.

Вторая группа трансформаций включает внутриккомпонентные преобразования синтаксической композиции и связана с необходимостью усилить, выделить какой-либо жест, позу, интонацию героя. Назовем данный тип трансформаций эмфатическими (от англ. *emphatic* – усиление, выражение) трансформациями. Данный тип связан с введением режиссерской правки, с необходимостью расстановки героев в мизанкадре. Например, введение в текст киносценария «Ваш сын и брат» эмфатического «А мне – хоть бы хны!» актуализирует эмоциональный настрой сцены, усиливает сему волнения.

Третья группа трансформаций – межкомпонентные трансформации, они связаны с требованием поккадровой передачи информации. Преобразования происходят вследствие необходимости будущего экранного воплощения текста. Имея в виду будущее звуко-зрительное, экранное воплощение текста, автор членит текст не на фрагменты текста, а на кадры, которые организует в мизанкадры – с расстановкой героев, выверенностью их жестов, поз. Возникает необходимость «изобразить картинку». Изменения в композиционно-синтаксической организации – это, прежде всего, те изменения, при помощи которых либо свертывается ненужный, излишний, «некинематографический» (то есть не работающий на изображение и звучание) компонент структуры текста, либо текст развертывается за счет ввода

кинематографических компонентов. Функция данной группы трансформацией – быть своеобразным «руководством к действию» для режиссера. Например, В. Шукшин вводит в текст киносценария «Странные люди» прямое режиссерское указание: «Домой Чудик пришел часу в шестом. Шел и ясно себе представил, как он сейчас весело расскажет, как он чуть было не стал киноартистом. Как все будут от души смеяться (немое изображение: Чудик рассказывает брату, его жене, детям, показывает, как они репетировали с режиссером; все покатываются со смеху, даже маленький в разрисованной колясочке)».

При описании функционального аспекта образования вторичного текста необходимо рассмотреть глубинный уровень коммуникативного акта, где происходит усиление кинематографичности компонентов синтаксической композиции первичного текста. Наличие глубинного уровня коммуникации связывается с категорией раскадровки, которая становится средством усиления. Таким образом происходит усиление визуальной составляющей первичного текста и формируется кинематографический дискурс существования вторичного текста.

Итак, сущностью дискурсивных практик В. Шукшина является наличие связи категории кинематографичности с категорией экспрессивности, что проявляется в делении синтаксической композиции первичного текста на мизанкадры и появлении синтаксической композиции вторичного текста.

Литература

- Есперсен О. Философия грамматики. М., 1958.
Чачесова И.Ю. Особенности синтаксиса кинопрозы В. Шукшина // Алтайский текст. Барнаул, 2017. № 7.
Кукуева Г.В. Процесс ассимиляции в текстах рассказов-очерков В.М. Шукшина // Филология и человек. Барнаул, 2009. № 2.
Куляпин А.И. Oral history: идейная структура рассказа // Филология и человек. Барнаул, 2009. № 2.
Лукьянова Н.А. Экспрессивность в системе, словаре и речи // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. М., 1991.
Мартьянова И.А. Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария: дис. ... док. филол. наук. СПб, 1994.
Панченко Н.В. Принцип динамичности композиционного построения текста // Филология и человек. Барнаул, 2009. № 4.
Сидоров Е.В. Проблемы речевой системности. М., 1987.
Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.

Цурикова Л.В. Когнитивно-искурсивная парадигма как новое направление описания и анализа речемыслительной деятельности // Горизонты современной лингвистики: традиции и новаторство. М., 2009.

Чернухина И.Я. Речевое мышление и текст. Воронеж, 1993.

Чувакин А.А. а) Смешанная коммуникация в художественном тексте. Основы эвокационного исследования. Барнаул, 1995.

Чувакин А.А. б) Текст как объект и предмет лингвистики // Теория текста. М., 2010.

Чупина Г.А. Принцип деятельности и язык. Красноярск, 1987.

References

Espersen O. *Filosofiya grammatiki* [Philosophy of Grammar]. М., 1958.

Kachesova I.Yu. *Osobennosti sintaksisa kinoprozy V. Shukshina* [Peculiarities of the Syntax of the Film Prose by V. Shukshin]. *Altayskiy tekst* [Altai Text]. Barnaul, 2017. No. 7.

Kukueva G.V. *Protsess assimilyatsii v tekstakh rasskazov-ocherkov V.M. Shukshina* [The Process of Assimilation in the Texts of Stories-Essays by V.M. Shukshin]. *Filologiya i chelovek* [Philology and Man] Barnaul, 2009. No. 2.

Kulyapin A.I. *Oral history: ideynaya struktura rasskaza* [Oral History: the Ideological Structure of the Story]. *Filologiya i chelovek* [Philology and Man]. Barnaul, 2009. No. 2

Luk'yanova N.A. *Ekspressivnost' v sisteme, slovare i rechi* [Expressivity in the System, Vocabulary and Speech]. *Chelovecheskiy faktor v yazyke. Yazykovye mekhanizmy ekspressivnosti* [The Human Factor in the Language. Language Mechanisms of Expressiveness]. М., 1991.

Mart'yanova I.A. *Kompozitsionno-sintaksicheskaya organizatsiya teksta kinostsenariya* [Compositional-Syntactic Organization of the Text of the Script]. Philol. Doc. Diss. SPb, 1994.

Panchenko N.V. *Printsip dinamichnosti kompozitsionnogo postroeniya teksta* [Principle of Dynamism of Compositional Text Construction]. *Filologiya i chelovek*. [Philology and Man]. Barnaul, 2009. No. 4.

Sidorov E.V. *Problemy rechevoy sistemnosti* [Problems of Speech System]. М., 1987.

Khalizev V.E. *Drama kak rod literatury* [Drama as a Kind of Literature]. М., 1986.

Tsurikova L.V. *Kognitivno-iskursivnaya paradihma kak novoe napravlenie opisaniya i analiza rechemyitel'noy deyatel'nosti* [Cognitive-Iskursivnaya Paradigm as a New Direction of Description and Analysis of Speech-Recitative Activity]. *Gorizonty sovremennoy lingvistiki: traditsii i novatorstvo* [Horizons of Modern Linguistics: Traditions and Innovation]. М., 2009.

Chernukhina I.Ya. *Rechevoe myshlenie i tekst* [Speech Thinking and Text.]. Voronezh, 1993.

Чувакин А.А. а) *Smeshannaya kommunikatsiya v khudozhestvennom tekste. Osnovy evokatsionnogo issledovaniya* [Mixed Communication in the Artistic Text. Fundamentals of the Evolutionary Study]. Barnaul, 1995.

Чувакин А.А. б) *Tekst kak ob"ekt i predmet lingvistiki* [The Text as an Object and Subject of Linguistics]. *Teoriya teksta* [The Theory of Text]. М., 2010.

Чупина Г.А. *Printsip deyatel'nosti i yazyk* [Principle of Operation and Language]. Красноярск, 1987.