

*На правах рукописи*

**Пронин Александр Алексеевич**

**Документальный фильм как публицистический нарратив:  
структура, функции, смысл**

Специальность 10.01.10 – журналистика

Диссертация на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Научный консультант Мисонжников Б.Я.  
доктор филологических наук, профессор

Санкт-Петербург

2016

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение .....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Публицистический кинонарратив как способ репрезентации реальности .....</b>	<b>29</b>
1.1. Нарративность фильма: возможности и пределы интерпретации ...	33
1.2. Репрезентация исторического времени в публицистическом кинонарративе .....	50
1.3. Пространство как «нарративный» документ .....	64
1.4. Оппозиция присутствия и отсутствия как фундирующий фактор нарративности документального фильма .....	72
1.5. Когнитивный потенциал документального фильма и особенности наррации эмоций в публицистическом кинонарративе .....	88
1.6. Эстетика нарративной репрезентации: парадоксы телесности .....	97
1.7. Прошлое как объект наррации: прагматическая конвенция и этический компромисс .....	110
<b>Глава 2. Нарративная структура документального фильма .....</b>	<b>125</b>
2.1. Принципы наррации в документальном фильме	
2.1.1. Монофоническая наррация .....	128
2.1.2. Полифоническая наррация .....	139
2.2. Нарративные инстанции и «точки зрения» в документальном фильме	
2.2.1. Автор и его нарративная компетенция .....	149
2.2.2. Статус и функции нарратора .....	162
2.2.3. «Точка зрения» как базовый элемент динамики публицистического кинонарратива .....	173
2.3. Нарративные стратегии автора в документалистике .....	189

<b>Глава 3. Нарративизация «чужого текста» в документальном фильме .....</b>	<b>207</b>
3.1. Игровая киноцитата в биографическом фильме .....	210
3.2. Цитата, палимсест, «перепост» – использование хроникально-документального материала в биографическом фильме .....	223
3. 3. Интертекстуальные «игры» документалистов: от цитаты к центону...236	
<b>Глава 4. Нарративные практики в современной документалистике ...</b>	<b>246</b>
4.1. Автор и герой в документальном фильме О.Дормана «Подстрочник»..250	
4.2. Наррация и нарраторы в документальном фильме Е.Якович и А. Шишова «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» .....	260
4.3. Автор-нарратор в исторических фильмах «Война в Крыму. Все в дыму» Л. Парфенова и «Севастопольские рассказы» А. Бруньковского и Е.Поляковой: сравнительный анализ .....	270
4.4. Авторские нарративные стратегии Р.Либерова в фильмах «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем» и «Написано Сергеем Довлатовым»: сравнительный анализ .....	285
4.5. «Переключки текстов» как сюжет экранной документалистики: романы и судьба М. Булгакова .....	299
<b>Заключение .....</b>	<b>316</b>
<b>Список литературы .....</b>	<b>320</b>
<b>Список фильмов .....</b>	<b>347</b>
<b>Приложение .....</b>	<b>351</b>

## Введение

**Актуальность исследования.** Еще в 1920-х годах Владимир Маяковский требовал, чтобы «не отражающим зеркалом, а увеличивающим стеклом» реальности стал театр. Фактически эту публицистическую функцию уже целый век выполняют экранные медиа: документальное кино и телевидение соответствуют императиву великого поэта и в буквально техническом (возможности объектива камеры), и в функционально-творческом смысле.

Отечественная кинодокументалистика, основы которой в эпоху «великого немого» заложили Д. Вертов, Э.Шуб, И. Копалин и другие, прошла в своем становлении сложный и плодотворный путь, а уже в середине 60-х годов стало понятно, какие исключительные возможности открывает для документального кино другой экран - «малый», превратившийся из диковины в предмет повседневного быта миллионов семей<sup>1</sup>.

В XXI веке экранная культура стала доминирующей, и «сегодня мы живем в мире экранных образов в большей степени, чем в самой жизни»<sup>2</sup>. Современная технократическая цивилизация обеспечивает теле- и сетевидению не только первенство среди всех масс-медиа, но и статус главного «рассказчика историй» для многомиллионной аудитории. Масштабы данного явления таковы, что интерес к нему со стороны специалистов различных областей гуманитарного знания постепенно активизируется.

Традиция осмысления сущностных аспектов функционирования «малых» экранов берет свое начало в середине XX века: в Европе - с работ некоторых представителей «франкуфуртской школы», а в отечественной

---

<sup>1</sup> См.: Сергеева О.В. Домашний телевизор: экранная культура в пространстве повседневности. СПб., 2009.

<sup>2</sup> Разлогов К. Экран как мясорубка культурного дискурса / Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей. СПб., 2012. С. 37.

практике точкой отсчета стал 1963 год, когда вышла в свет знаменитая книга Владимира Саппака «Телевидение и мы».

Современные исследования феномена экранных медиа (кинематографа, телевидения и видео в Интернете) носят преимущественно междисциплинарный характер, в результате чего образуется многоаспектный и многоуровневый комплекс знаний, постоянно пополняемый работами, осуществляемыми «на стыке» различных гуманитарных наук. «Television studies» сегодня - это открытая для любых научных инноваций область, в которой, по мнению Г. Грибера, все же можно выделить четыре основных направления: *текстуальный анализ, исследования восприятия зрительской аудитории, институциональный анализ, исторические исследования*<sup>3</sup>. Наиболее востребованными являются первые два, точнее, различные их комбинации, позволяющие осуществлять анализ медиатекста «сквозь призму» проблем коммуникативистики.

В процессе «нарративного поворота», происходящего в гуманитарных науках XXI века, актуальным для исследований документального фильма становится понимание его как *нарративного публицистического кинотекста* – в соответствии с современными представлениями о когнитивно-прагматических функциях и эстетике экранных медиа. Такой подход позволяет вывести на передний план исследования процессуальность аудиовизуальной коммуникации автор-текст-зритель, взаимообусловленность структуры публицистического кинонарратива и его восприятия самой природой постижения опыта человеком.

### **Степень разработанности проблемы.**

Осмысление фильма как текста берет начало еще в трудах русских формалистов 1920-х годов: В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова.

---

<sup>3</sup> Greeber G. Analysing Television: Issues and Methods in Textual Analysis// Tele-visions: An Introduction to Studying Television/ edited by Glen Greeber. Palgrave Macmillan, 2004. P. 26 - 37.

Так, Виктор Шкловский писал: «Люди, движущиеся на экране – своеобразные иероглифы. Это не кинообразы, а кинопонятия»<sup>4</sup>.

Базирующаяся на идеях формальной школы киносемиотика в 1970-80 годах обрела черты стройной научной системы благодаря трудам зарубежных и отечественных исследователей: К. Метца, Р. Барта, П. Пазолини, У. Эко, Ю. М. Лотмана, Ю. Г. Цивьяна и других. В одной из работ Жана Эпштейна семиотическая «формула кино» выглядит категорично: «Кино - это язык, и, как все языки, <...> придает видимость жизни всему тем объектам, на которые указывает»<sup>5</sup>.

Спустя десятилетия изучение фильма как *кинотекста* (или «фильмического» текста, по известной формулировке К. Метца) остается актуальным направлением исследований в различных гуманитарных дисциплинах<sup>6</sup>. Аудиовизуальный текст адресованной массовой аудитории документального фильма – кинотекст *публицистический*, во всем комплексе значений, который придается данному понятию как в классических работах теоретиков журналистики: Здоровеги В.И., Прохорова Е.П., Стюфляевой М.И, Ученовой В.В., Черепанова М.С. и др.<sup>7</sup>, так и в современных его интерпретациях<sup>8</sup>. Сложное единство таких категорий, как *общественная*

---

<sup>4</sup> Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. М., 1985. С. 34.

<sup>5</sup> Epstein J. Ecrits sur le cinema 1921-1953. T.1. Paris, 1974. P.140.

<sup>6</sup> *Кинотекст* предлагается понимать как «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) или невербальных (иконических и/или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» - см.: Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М., 2004 С.37.

<sup>7</sup> См.: Здоровега В.И. Слово тоже есть дело. М, 1979; Прохоров Е.П. Искусство публицистики. Размышления и разборы. М., 1984; Стюфляева М.И. Образные ресурсы публицистики. М.,1982; Ученкова В.В. Гносеологические проблемы публицистики/ Три грани журналистики [сборник]. М., 2009; Черепанов М.С. Проблемы теории публицистики. М., 1973.

<sup>8</sup> См.: Каминский П.П. Принципы исследования публицистики на современном этапе// Вестник Томского государственного университета. 2007. №1; Клущина Н.И. Интенциональные категории публицистического текста (на материале периодических изданий 2000-2008 г.г.): автореф. дис. ... д.филол. н. М., 2009; Лабин А.В. К определению понятия «публицистика»: дискуссионные проблемы// Вестник Тамбовского государственного университета. 2010. Т.89. №9; Магай И.П. Эссеистика против публицистики: новая тенденция российской прессы // Вестник МГУ. Серия 10. Журналистика. 2013. №6.; Мисонжников Б.Я. Исторический компонент публицистики: в поиске утраченного императива // Вестник Тверск. гос. ун-та. Сер. Филология. 2013. № 10. Вып. 3; Публицистика в современном обществе: Материалы научно-практического семинара / отв. ред. Б.Я. Мисонжников. СПб., 2014. Шевцова Л.Д. От публицистического

значимость, образность, авторская позиция, диалогичность, определяющих специфику публицистики, отражено в целом комплексе работ по различным аспектам теории журналистики: социально-коммуникативным, жанрово-типологическим, психологическим<sup>9</sup>, и закреплено в популярных учебниках<sup>10</sup>. На рубеже XX- XXI веков в ряде специальных работ по лингвистике текстов СМИ сформировалась теория *медиатекста*<sup>11</sup>, а само это понятие в настоящее время вышло за пределы лингвистических исследований и активно используется в междисциплинарном пространстве для обозначения текстов *масс-медиа* как явления современной культуры<sup>12</sup>. Соответственно, в данной парадигме документальный фильм можно квалифицировать как *аудиовизуальный медиатекст*. Но поскольку данный термин не обладает «бесспорным научным статусом»<sup>13</sup> мы будем пользоваться в диссертации термином *публицистический кинотекст* как более устоявшимся,

---

образа к медиаобразу: движение научной мысли // Современные проблемы науки и образования. 2015. №2-3.

<sup>9</sup> См.: Бережная М.А. Проблемы социальной сферы в алгоритмах телевизионной журналистики. СПб., 2009; Ильченко С.Н. Отечественное телевидение на рубеже столетий. СПб., 2009; Журналистика, общество, ценности: коллективная монография / ред.-сост. В. А. Сидоров. СПб., 2012; Коммуникативные технологии в процессах политической мобилизации: коллективная монография / науч. ред. В. А. Ачкасова, Г. С. Мельник. М., 2016. Массмедиа российского мегаполиса: типология печатных СМИ / под общ. ред. М. А. Шишкиной; науч. ред. Б. Я. Мисонжников. СПб., 2009; Мельник Г. С. Mass Media: Психологические процессы и эффекты. СПб., 1996; Осинский В.Г. Телевизионная публицистика. СПб., 1992; Прохоров Е.П. Искусство публицистики. М., 1984; Современный российский медиаполис / под ред. С. Г. Корконосенко. СПб., 2012; Социальная практика и журналистский текст / под ред. Я.Н. Засурского, Е.И. Пронина; М., 1990; Теория журналистики: статус научных и учебных дисциплин / ред.-сост. М. Н. Ким. СПб., 2010; Тепляшина А.Н. Сатирические жанры современной публицистики. СПб., 2000.

<sup>10</sup> См.: Лазутина Г.В. Жанры журналистского творчества. М., 2011; Ким М.Н. Жанры современной журналистики. СПб., 2004; Основы журналистики / под. ред. С.Г. Корконосенко. М., 2004; Тертычный А.А. Жанры периодической печати. М., 2000.

<sup>11</sup> См.: Добросклонская Т.Г. Вопросы изучения медиатекстов: Опыт исследования современной английской медиаречи. Изд. 3-е. М., 2010; Казак М.Ю. Медиатекст: сущностные и типологические свойства // Global Media Journal. 2011. №2; Каминская Т.Л. Образ адресата в текстах массовой коммуникации: семантико-прагматическое исследование: дисс. ... д. филол. н. СПб., 2009; Коньков В.И. Речевая структура газетных жанров. СПб., 2005; Коньков В.И. Функциональные типы речи: уч. пос. М., 2011; Майданова Л.А. Структура и композиция газетного текста. Красноярск, 1987; Мартыанова И.А. Текст киносценария и киносценарий текста. М., 2003; Матвеева Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий: синхронно-сопоставительный анализ. Свердловск, 1990; Солганик Г.Я. К определению понятия «текст» и «медиатекст» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. 2005 №2; Чернявская В.Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М., 2009.

<sup>12</sup> См.: Сметанина С.И. Медиатекст в системе культуры. СПб., 2002; Мисонжников Б.Я. Герменевтика медиатекста ad incunabulis // Вестник Тверского гос. ун-та. 2016. №3.

<sup>13</sup> См.: Мартыанова И.А. Противоречия лингвистической интерпретации медиатекста // Век информации. 2016. №2 С. 84-85.

типологически точным и обладающим отчетливой коннотацией с понятием «фильм» как зафиксированного на каком-либо носителе экранного произведения, в то время, как к аудиовизуальным медиатекстам можно отнести и тексты телепередач в прямом эфире. При этом, следуя постструктуралистической тенденции рассматривать всякий текст как открытую систему, анализ публицистического кинотекста мы будем строить, исходя из того, что у нет однозначно зафиксированного значения, оно всегда ситуативно и вариативно, поскольку зависит от восприятия конкретного зрителя. Еще одно уточняющее условие состоит в допущении того, что фильм может и *не быть* текстом, воспринимаясь зрителем на феноменологическом уровне, как «объект созерцания»<sup>14</sup>.

Исходя из означенных посылок, как расширяющих, так и ограничивающих возможности интерпретации документального фильма, наиболее актуальными сегодня следует признать исследования, в которых изучение публицистического кинотекста актуализирует его коммуникативную сущность и производится в соответствии с современным пониманием его эстетических особенностей и когнитивного потенциала. Неразрывность столь сложного единства текста и его восприятия была, в общих чертах, намечена еще в трудах одного из основоположников современного гуманитарного знания М.М. Бахтина и развита в работах Р. Барта, Ж. Женетта, А.Ж. Греймаса, Ю.М. Лотмана, Ц. Тодорова, Р. Якобсона и других отечественных и зарубежных авторов. В современной практике отечественных гуманитарных исследований означенный подход к тексту прочно укоренился, он глубоко осмыслен в категориях философии (О.А. Аронсон, В.А. Подорога, И.П. Смирнов, Ю.Г. Цивьян, М. В. Ямпольский<sup>15</sup>),

---

<sup>14</sup> Ямпольский М. Язык-тело-случай: кинематограф в поисках смысла. М., 2004. С. 13.

<sup>15</sup> Аронсон О. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. М., 2007; Подорога В.А. Культура и реальность. Заметки на полях. М., 2005; Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.2001, Смирнов И.П.



филологии (Арутюнова Н.Д., Гаспаров Б.М., Руднев В.П., Солганик Г.Я., Эпштейн М.Н.<sup>16</sup> и др.), киноведения (Мариевская Н.Е., Разлогов К.Э., Прожико Г.С., Шергова К.А.<sup>17</sup>) и других научных дисциплин.

Реализация данной научной парадигмы в сфере гуманитарной мысли повлекла за собой формирование в последние десятилетия нескольких универсальных научных концепций. Одной из таких концепций, способных придать исследованиям публицистического кинотекста столь необходимую научную актуальность, является *теория нарратива*. Выросшая из практики анализа текстов художественной литературы, она основана на идеях немецких (в частности, К. Фридеман<sup>18</sup>) и отечественных филологов (М.М. Бахтина, Б.О. Кормана, В.Я. Проппа, Б.В. Томашевского, А.И. Веселовского, Б.А. Успенского, О.М. Фрайденберг и др.<sup>19</sup>). Понятие «нарратив», введенное в научный оборот Ц. Тодоровым в 1968 году, стало общеупотребительным в работах европейских исследователей: М. Бала, Р. Барта, В. Беньямина, А.Ж. Греймаса, Ж.Женнета, П. Рикера<sup>20</sup> и др. Французские структуралисты определяли нарратив как особый «*тип дискурса*» (Ж. Женнет), и данная формулировка, основанная на признании взаимодействия двух событий: «события, о котором рассказывается, и события самого рассказывания» (М. Бахтин), остается актуальной и в

---

Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб., 2009; Цивьян Ю. Г. На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010; Ямпольский М. Указ. соч.

<sup>16</sup> Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1998; Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996; Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века (3-е издание, исправленное и дополненное). М.2009; Солганик Г.Я. Прикладная стилистика русского языка (4-е издание). М., 2010; Эпштейн М.Н. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М., 2004.

<sup>17</sup> Мариевская Н.Е. Время и смысл. Опыт темпорального анализа кинопроизведения // Вестник ВГИК. 2014. №4; Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синемаатографа до Интернета. М., 2010; Прожико Г.С. Концепции реальности в экранном документе. М., 2004; Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2010.

<sup>18</sup> Friedemann K. Die Rolle des Erzahlers in der Epik. Berlin, 1910.

<sup>19</sup> См.: Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012.

<sup>20</sup> Bal M. Narratologie: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto, 1985; Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989; Беньямин В. Рассказчик / Озарения. М., 2000; Greimas Algirdas J. Sémiotique et sciences sociales. Paris, 1976; Женнет Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. Т.2. М., 1998; Рикер П. Время и рассказ. Т 1-2. М.-СПб., 1998-2002.

настоящее время. В частности, В.И. Тюпа дает аналогичное, по сути, определение: «Нарратив представляет собой обширный и разнородный по составу класс двоякособытийных дискурсивных практик, связывающих в нераздельное единство высказывания два качественно разнородных события – референтное и коммуникативное»<sup>21</sup>.

Уже в 1970-80 годах научное сообщество пришло к пониманию нарратива в качестве «междисциплинарного объекта исследования» (Р.Барт). Последовавший затем «нарративный поворот» стал для науки о человеке и обществе важнейшей тенденцией, проявившейся на рубеже XX-XXI веков во многих науках: от литературоведения до социологии и психологии<sup>22</sup>. Расширение предметно-объектной сферы привело к тому, что если на начальных этапах объектом нарратологии был исключительно литературный художественный текст, то уже в 1990-е годы в проблемное поле нарративных исследований вошли самые разнообразные по своей природе тексты, в том числе, публицистические, а далее в сферу внимания исследователей оказались вовлечены и очевидно «нетекстуальные» объекты<sup>23</sup>.

В начале «нулевых» в нарратологии проявилась еще одна тенденция: благодаря трудам Д. Германа, М. Флудерник, М. Яна и их единомышленников началось ее сближение с когнитивистикой<sup>24</sup>, что обеспечило нарративному повороту еще больший радиус и новые

---

<sup>21</sup> Тюпа В.И. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium. 2011. №1-2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584>.

<sup>22</sup> См., например: Карабаева А.Г. Нарратив в науке и образовании // Инновации и образование: Сб. материалов конференции. СПб., 2003; Троцук И.В. Нарратив как междисциплинарный методологический конструкт // Вестник РУДН. Серия Социология, 2004. №6-7; Лехциер В.Л. Нарративный поворот и актуальность нарративного разума // Международный журнал исследований культуры. №1(10). 2013. URL: <http://www.culturalresearch.ru/archives/89-narrturne>.

<sup>23</sup> Об опасности расширения предметно-объектной сферы нарратологии см.: Борисенкова А. Нарративный поворот и его проблемы // Новое литературное обозрение. № 103. М., 2010. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/bo31.html>

<sup>24</sup> См.: Herman D. Logic Story: Problem and Possibilities of Narrative. University of Nebraska Press, 2002. Herman D. Description, Narrative and Explanation: Text-type Categories and the Cognitive Foundations of Discourse Competens // Poetics Today. 2008. №29; Fludernik M. Towards a «Natural» Narratology. L.; N.Y.: Routledge, 1996; Jahn. M. Frames, Preferences and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology // Poetics Today. 1997. №18 (4).

возможности. В соответствии с принципами постклассической нарратологии право именоваться нарративами признается теперь за текстами различной *степени нарративности*, и в когнитивном смысле под нарративом понимается сама «ментальная репрезентация» событий и фактов, возникающая в процессе коммуникации. На передний план нарративного анализа выходит реконструкция самого процесса постижения смысла истории ее адресатом, усвоение пережитого участниками событий и передаваемого в повествуемой истории опыта. И хотя на данный момент когнитивная нарратология это «скорее набор свободно сочетаемых эвристических схем, нежели жесткая парадигма исследования»<sup>25</sup>, ее перспективы и продуктивность, на наш взгляд, очевидны – в особенности, для анализа публицистического кинонарратива, ввиду его аудиовизуальной природы.

В России, несмотря на определенную инерцию «литературоцентричности»<sup>26</sup>, поворот к новым сферам внимания также заметен, о чем свидетельствуют, в частности, материалы международной конференции «Русский след в нарратологии»<sup>27</sup>. Публикация исследований *интермедиальных нарративов* ведется, в частности, появившимися за последние годы сетевыми научными изданиями: «Международным журналом исследователей культуры»<sup>28</sup>, объединяющем культурологов,

---

<sup>25</sup> Барышникова Д. Когнитивный поворот в постклассической нарратологии (обзор новых англоязычных книг)// Новое литературное обозрение, 2013. № (1)119. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/119/b32.html>

<sup>26</sup> Большинство «нарратологических» диссертаций защищаются лингвистами и литературоведами. См., например: Андреева К.А. Грамматика и поэтика нарратива в русском и английском языках: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 1998; Антоничева М.Ю. Границы реальности в прозе В.Набокова: авторские повествовательные стратегии: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2006; Бугаева ЛД. Художественный нарратив и структуры опыта: сюжет перехода в русской литературе Новейшего времени: автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2012; Губернская Т.В. Языковое воплощение категории повествователя в раннем русском романе (на мат. прозы М.Ю. Лермонтова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002; Ласточкина А.С. Нарративные стратегии в трилогии У. Голдинга «На край земли»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2011 и др.

<sup>27</sup> См.: Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012.

<sup>28</sup> <http://www.culturalresearch.ru>

социологов, психологов, электронным журналом «Narratorium»<sup>29</sup>, который издает совместно с В. Шмидом создатель целой школы «литературоведческой» нарратологии при Российском государственном гуманитарном университете (РГГУ) В.И. Тюпа, новым интернет-ресурсом «Открытая нарратология»<sup>30</sup>, уже в своем названии ориентированном на междисциплинарность.

Произведения экранных искусств относятся, как уже было сказано выше, к объектам текстуальным, но в поле зрения нарратологии в отличие от литературных текстов они попали уже в процессе «поворота», главным образом, в зарубежной практике – благодаря трудам Д. Бордуэлла и К. Томсон, Э. Бреннигана, С. Делейто, М. Куна и Дж. Шмидта, Д. Принса, С. Чэтмена и многих других авторов<sup>31</sup>. Одним из наиболее активных центров кинонарратологии сегодня является Гамбургский университет, и труды его сотрудников, в том числе, публикуемые в сетевом «Живом справочнике по нарратологии»<sup>32</sup>, несомненно, окажутся в сфере нашего внимания. В отечественной литературе можно отметить отдельные статьи М. В. Ямпольского, О.А. Аронсона, монографию Е.А. Добренко<sup>33</sup>, а также активное обращение к нарратологической проблематике участников постоянно

---

<sup>29</sup> <http://narratorium.rggu.ru/>

<sup>30</sup> <http://www.opennar.com/>

<sup>31</sup> См.: Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. NY., 1979-2008; Branigan E. R. Narrative Comprehension and Film. London, 1992; Deleyto C. Focalisation in Film Narrative/ S. Onega & J. Á. García Landa (eds.). Narratology. London, 1996; Kuhn M., Schmidt J. Narration in Film. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-film-revised-version-uploaded-22-april-2014>; Prince G. A Dictionary of Narratology. Lincoln, 1987; Chatman S.B. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, NY, 1978.

<sup>32</sup> <http://www.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrativity/>

<sup>33</sup> См.: Ямпольский М. Дискурс и повествование // Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М., 2004; Аронсон О. Повествование общности // Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М., 2007; Добренко Е. Советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008..

действующего в Санкт-Петербургском университете семинара «Кино/текст», руководимом Л.Д. Бугаевой<sup>34</sup>.

Впрочем, объектом внимания большинства исследователей, как отечественных, так и зарубежных, остаются произведения игрового кинематографа и телевидения<sup>35</sup>. В известном смысле, это несправедливо, поскольку, по верному утверждению М. Куна и Й. Шмидта, «практически любой фильм, за исключением определенных типов экспериментальных и документальных фильмов, включает в себя хотя бы несколько основных повествовательных структур»<sup>36</sup>. И, очевидно, появившиеся вначале в зарубежной практике медиаисследований и уже закрепившееся в отечественной науке понятие «трансмедиаальная» (или «интермедиаальная») нарратология<sup>37</sup> является результатом постепенного преодоления означенной выше несправедливости – в русле продолжающегося «нарративного поворота».

То же самое можно сказать и о термине «*нарративная публицистика*» (narrative journalism), который уже давно используется в зарубежной исследовательской практике для обозначения медиатекстов, представляющих «фактуально достоверную – и, как правило, социально значимую информацию в форме увлекательной истории, рассказываемую в художественном стиле автором – героем событий или непосредственным

---

<sup>34</sup> См., например: Маслова Н.Н. Виды кинопересказа литературного текста // Кино/текст: Материалы секции. СПб., 2010; Перельштейн Р.М. Проблема вербального и визуального в кинотворчестве // Кино/текст: Материалы секции. СПб., 2012; Тульчинский Г.Л. Кинонарратив как понимание: метафора сна // Кино/текст: Материалы секции. СПб., 2015; и др.

<sup>35</sup> См., например: Абрамовских Е.В. Словесный нарратив в кинематографе (на материале экранизации повести Ю. Визбора «Завтрак с видом на Эльбрус») // Narratorium. 2013. №1-2 (56). <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2631079>; Бойко М.Е. Типологические и структурные особенности фабулы кинопроизведений второй половины XX – начала XXI века: автореф. дисс.... канд. искусств. М., 2014; Кушнарера И. Как нас приучили к сериалам // Логос. 2013. №3 (93); Петрова Е.А. Трансформации исторических событий в телевизионной экранизации романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина» // Narratorium. 2011. №1-2. <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027588>.

<sup>36</sup> Kuhn M., Schmidt J., Указ. Соч.

<sup>37</sup> См., в частности: Current Trends in Narratology/ Ed. G. Olson. Berlin, 2011.

наблюдателем»<sup>38</sup>. Соответственно, отвечающий данным критериям текст можно квалифицировать как «публицистический нарратив», что, на наш взгляд, шире и точнее, чем «журналистский нарратив» - во всяком случае, применительно к экранной документалистике, тексты которой, отвечая критериям публицистичности, бытуют и вне сферы журналистики («фестивальное кино», сетевые проекты). В отечественной науке данное направление нарратологии только развивается - причем, объектом исследований нарративно-когнитивной проблематики публицистического текста становятся, преимущественно, тексты печатных СМИ<sup>39</sup>. И хотя проблемы документалистики, особенно, телевизионной, в самых разнообразных ракурсах изучаются теоретиками и практиками уже более полувека<sup>40</sup>, «повествовательность» фильма оказывалась на периферии внимания. Некоторые исследователи справедливо выделяют в общей массе

---

<sup>38</sup> Бозрикова С.А., Комуцци Л.В. Нарративная публицистика в США и России: учеб.-методич. пособие. Балашов, 2014. С. 4.

<sup>39</sup> См.: Автохутдинова О.Ф. Сюжетные функции персонажа-помощника в медиадискурсе // Профессиональная культура журналиста: проблема межкультурной коммуникации. Екатеринбург, 2016; Бозрикова С.А. Нарративная журналистика как явление // Вестник. Наука и практика. 2011. URL: <http://конференция.com.ua/pages/view/247>; Каверина О.Н. Зарисовка как нарративный жанр в современной русской журналистике // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012; Кириллов А.Г. Политический нарратив: структура и прагматика: на материале англоязычной прессы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2007; Кройчик Л.Е. Публицистический текст как нарратив // Акценты. Вып. 7-8 (78-79). Воронеж, 2008; Мисонжников Б.Я. Текст в системе образования журналиста: Материалы круглого стола (10 декабря 2009 г.). СПб., 2010; Татару Л.В. Формализм, деконструкция и постклассическая нарратология // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012; Удлер Э.М. Становление и эволюция документально-публицистического жанра «невольничьего повествования» в американской журналистике: автореф. дис. ... д. филол. н. Екатеринбург, 2013; Шейгал Е.И. Многоликий нарратив // URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/sheigal1-07.htm>; Цынарева Н.А. «Прокремлевские» нарративы в медийном пространстве (по материалам русскоязычного сайта Европейской службы внешних связей) // Вестник Тверского университета. 2016. №3.; Чепкина Э.В. Русский журналистский дискурс: текстопорождающие практики и коды (1995-2000). Екатеринбург, 2000.

<sup>40</sup> См., например: Багиров Э.Г. Очерки теории телевидения. М., 1978; Барышников К.Б. Советская экранная публицистика конца 80-х - начала 90-х гг. XX века (тематическая направленность, сценарий, стилистика, жанры): автореф. дис. ... каед. филол. н. М., 2015; Колосов С. Документальность легенды. М., 1977; Копылова Р. Д. Кинематограф плюс телевидение. Факты и суждения. М., 1977; Луньков Д. А. Наедине с современником. М., 1978; Муратов С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. М., 2009; Мясникова М.А. Морфологический анализ современного телевидения: автореф. дис. ... д. филол. н. Екатеринбург, 2010; Осинский В.Г. Документальный телефильм: Поиски специфики. СПб., 1994; Петров Г.Н. Драматургия телевидения: Проблемы журналистского мастерства и особенности творчества. СПб., 1999; Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма: автореф. дисс. ... канд. филол. н. М., 2010; Уразова С.Л. Телевидение как институциональная система отражения социокультурных потребностей: автореф. дис. ... д. филол. н. М., 2012; Юровский А.Я. Телевидение – поиски и решения. М., 1982. и др.

теледокументалистики отдельную и весьма многочисленную группу фильмов – *историческую*, к которой относятся фильмы о прошлом, в широком смысле этого слова - от биографии до расследования событий истории<sup>41</sup>. Однако специальные нарративные исследования экранной публицистики до сих пор единичны<sup>42</sup>, следовательно, можно констатировать, что *проблема нарративности публицистического кинотекста* находится лишь в стадии постановки. Предпринятое нами исследование является, по существу, первой попыткой ввести экранную документалистику в сферу внимания современной нарратологии.

**Рабочая гипотеза** нашего исследования основана на предположении, что *документальный фильм, адресованный массовой аудитории, является публицистическим кинонарративом и, соответственно, может быть проанализирован в категориях нарратологии*. Подробно гипотеза развернута в основной части диссертации.

Исходя из данной посылки, основным **объектом исследования** становится современный документальный фильм, предназначенный для массовой аудитории (преимущественно, телевизионной). **Предметом исследования** является нарративность документального фильма как публицистического кинотекста, сформулированная в категориях поэтики и киноэстетики с учетом когнитивно-прагматических факторов создания и восприятия публицистического кинонарратива.

Логика столь сложной проекции определяется, с одной стороны, интермедиальной природой и «многосоставной» семантикой фильма как объекта исследования, а, с другой, - коммуникативной и идеологической

---

<sup>41</sup> Другая группа – «актуальные» фильмы о современности (см.: Манскова Е.А. Жанровая иерархия современной телевизионной документалистики // Вестник НГУ, 2010. Серия: История, журналистика. Том 9, вып. 6. С. 52.

<sup>42</sup> См.: Дерябин А. Телевизионные новости как коммуникативное событие // Дискурс. №7. 1998. С. 60-63. URL: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/tvnews.htm>; Почепцов Г.Г. Нарративный инструментарий воздействия // Верхневолжский филологический вестник. 2015. №3. С. 69-74.

обусловленностью самого существования документального фильма как продукта масс-медиа.

**Целью** предпринятого нами исследования является выработка релевантной для публицистического кинотекста *концепции нарративности*, позволяющей осмыслить наиболее значимые и специфические свойства нарративной кинопублицистики, определяющие желание авторов создавать все новые и новые документальные фильмы, а зрителей - их смотреть. Такая концепция может стать основой для формирования в дальнейшем *теории публицистического кинонарратива*.

Исходя из данного целеполагания, можно сформулировать следующие исследовательские **задачи**:

1. Проанализировать существующие исследовательские подходы к проблеме нарративности текста, определить теоретические положения, которые послужат основанием для построения концепции публицистического кинонарратива.
2. Обосновать нарративность публицистического кинотекста, обозначить возможности и пределы интерпретации публицистического кинотекста в категориях нарратологии.
3. Найти фундирующий фактор нарративности в категориях философии, обосновать его применение в предметной сфере исследования.
4. Определить актуальную специфику пространственно-временных аспектов репрезентации реальности в публицистическом кинонарративе.
5. Обосновать правомочность применения когнитивного подхода в изучении публицистического кинонарратива, оценить когнитивный потенциал публицистического кинотекста в коммуникативном аспекте.



6. Выявить прагматические аспекты коммуникации автор-зритель применительно к публицистическому кинонарративу, а также возникающие в процессе ее реализации этические проблемы.

7. Охарактеризовать нарративную структуру фильма: принципы наррации, категориальный статус автора, систему нарративных инстанций, «точку зрения», нарративные стратегии автора.

8. Определить параметры нарративной компетенции автора как нарративной инстанции в структурном и функционально-смысловом аспектах.

9. Обосновать необходимость анализа средств выражения в процессе нарративного анализа публицистического кинотекста, показать их роль в нарративизации анарративных элементов текста на примере «чужого текста».

10. На основе полученных выводов проанализировать нарративные практики современных авторов.

Решение комплекса поставленных задач, ранее не осуществлявшееся в исследовательской практике, а также применение для этого междисциплинарного подхода обеспечит, на наш взгляд, научную *новизну исследования*.

Для достижения цели исследования, несомненно, необходима устойчивая **теоретическая база**. Ее фундаментальную основу составляют труды отечественных и зарубежных авторов, в которых сформировалась понятийно-терминологическая база и методологический аппарат *нарративной поэтики* (М.М. Бахтин, Р. Барт, Ж. Женетт, Б.А. Успенский, В. Шмид, В.И. Тюпа и др.); теоретические положения лингвистов, занимавшихся *нарративной семантикой* (Е.В. Падучевой,

Н.Д. Арутюновой, И.В. Арнольд<sup>43</sup> и др.); а также работы теоретиков **когнитивной нарратологии** (Д. Герман, М. Флудерник, М. Ян, М-Л. Райан и др.). Кроме того, современный подход к исследованиям нарратива, то есть, «постклассическая» нарратология, в силу своего стремления к универсальности позволяет привлекать для анализа публицистического кинотекста актуальные положения, сделанные в вышеуказанных искусствоведческих и культурологических работах по исследованию **нарративного кинематографа** (Чэтмен С., Принс Д., Кун М., Шмидт Дж., М. Ямпольский и др.), а также обращаться к работам в области сформировавшегося за последние двадцать лет направления по изучению **нарративной публицистики** (Н. Симс, М. Крамер, Л.В.Татару, С.А. Бозрикова, Каверина О.Н., Удлер Э.М. и др.), поскольку к этой сфере можно, без всяких сомнений, отнести и документалистику.

Последнее утверждение нуждается в пояснении, поскольку концепция нарративной публицистики (или журналистики) разрабатывалась и применяется преимущественно к письменным текстам, и там «пограничность» текстов – между литературой и публицистикой - заложена в первоначальной англоязычной версии термина *«literary journalism»* ее основателями. Так, Н. Симс и М. Крамер считают журналистским нарративом письменный текст, который содержит следующие элементы: 1) место действия (scene); 2) персонажей; 3) действие, разворачивающееся во времени; 4) личностный голос; 5) взаимодействие с аудиторией и 6) тему, цель и причину<sup>44</sup>. В целом, все это характерно и для документального телефильма, с его собственной «пограничностью» (документальное/игровое), однако ввиду аудиовизуальной природы фильма более зримой, но, в то же

---

<sup>43</sup> Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива). М., 1996; Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1998; Арнольд И. В. Семантика, стилистика, интертекстуальность. СПб., 1999.

<sup>44</sup> См.: Sims N., Kramer M. *Literary Journalism*. New York, 1995.

время, и менее очевидной оказывается взаимосвязь процесса рассказывания и собственно истории. Тем не менее, мы считаем перспективным изучение теледокументалистики в контексте проблем, выдвигаемых исследователями нарративной журналистики, в частности, ее когнитивных аспектов.

Вместе с тем нарратологическим исследованиям свойственна способность вовлекать в круг анализируемых проблем факты и явления из смежных областей. Это позволяет нам рассмотреть в нарратологическом плане, безусловно, связанные с повествованием, композиционно-сюжетными его аспектами вопросы *цитирования* в документальном кинотексте, которые приведут нас к актуализации в данном контексте проблемы *интертекстуальности* документального телефильма. Эта категория, предложенная еще в 1967 году Ю. Кристевой и разработанная в трудах Р. Барта, Ж. Женетта, М. Фуко, А. К. Жолковского, И.П. Смирнова, М. Ямпольского и др., к сожалению, не разработана в отношении к публицистическому кинотексту, хотя, на наш взгляд, изучение фильма в данном аспекте является продуктивной.

### **Методология исследования.**

В работе применены как общенаучные методы: описание, сравнение, анализ, синтез, интерпретация, так и методы, актуальные для междисциплинарных исследований медиатекста: функционально-смысловой, структурный. Методика анализа документального фильма как публицистического кинотекста строится на основе сочетания методологии общей поэтики и киноэстетики с принципами нарративного анализа. Функционально-смысловой и структурный методы позволяют определить специфику публицистического кинонарратива. Интерпретация когнитивно-прагматических аспектов нарратива производится путем гипотетической экстраполяции. Актуализация отдельных теоретических положений осуществляется методом экспертных оценок.

### **Эмпирическая база исследования.**

В работе проанализирован материал 75 документальных фильмов (см. Список фильмов), из которых треть анализируется подробно и в разных теоретических ракурсах. При их отборе мы руководствовались, как «качественными», так и «количественными» критериями: все фильмы демонстрировались в эфире федеральных каналов, где существует редакционный «фильтр», их авторы известны, как минимум, в профессиональной среде; материала фильмов достаточно для анализа, в том числе, для сравнения в «парах», в тематических и персональных «линейках», а также для выявления соответствующего контекста (исторического, содержательного, стилистического).

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Документальный фильм как публицистический кинотекст является виртуальным со-бытием репрезентуемой реальности, фундируемым действием оппозиции *присутствие/отсутствие*; для современной ситуации в документалистике характерна *кайротическая* модель референции времени и *фрагментарность* создаваемого экранного пространства.

2. Адресованный массовой аудитории документальный фильм являются публицистическим кинонарративом, то есть, представляет собой аудиовизуальный текст, в котором устная речь и видеоряд образуют цельное, связанное интермедиальное авторское повествование о каких-либо значимых событиях: биографических, социальных, политических и др; он обладает выраженной нарративной структурой, создан с помощью специфических средств наррации (вербальных и невербальных), осуществляется в коммуникации *автор-нарратор-зритель*.

3. Публицистический кинонарратив как результат познавательной творческой деятельности реализует «когнитивную программу» автора, обладает когнитивно-прагматическим потенциалом для зрителя; он является одной из форм «освоения» мира, эмоционального усвоения чужого опыта, способствует выработке параметров идентичности (этнокультурной, социальной, политической) и системы ценностей для зрителя как представителя той или иной социальной группы, сообщества.

4. Механизм создания и восприятия публицистического кинонарратива может быть представлен с помощью *поэтико-когнитивной модели*, описывающей и объясняющей многоступенчатый, основанный на эффекте «квалиа», путь освоения и передачи информации о происшедших в прошлом событиях (фабуле) посредством определенным образом структурированной и оформленной в средствах экранной выразительности «истории».

5. Деятельность автора по созданию публицистического кинонарратива – это особая *дискурсивная практика*; автор является «транслятором» нарративного дискурса в экранной его форме, причем, кроме направления трансляции вовне, на зрителя, действует и внутренняя трансляция – на членов *дискурсивного сообщества*, с которыми автор ведет постоянный диалог о способах производства данного дискурса.

6. Главным производителем и каналом трансляции нарративных фильмов является телевидение. Как наиболее значимый агрегатор потока актуальной информации оно обеспечивает устойчивое функционирование дискурсивной практики создания публицистических кинонарративов, «фильтрует» контент, следуя прагматике, диктуемой властью масс-медиа, удовлетворяя, с одной

стороны, претензии и компетенции «дискурсивного сообщества» авторов, а, с другой, когнитивные потребности массовой аудитории, нуждающейся в приобретении опыта и постоянном подтверждении своей идентичности.

**Практическая значимость исследования.** Разработанная модель анализа фильма может быть использована в междисциплинарных проектах мониторинга и изучения экранных медиа, их роли в формировании мировосприятия аудитории, пониманию динамики современной массовой культуры, социально-психологических процессов «информационного общества». Изучение традиционных и новых форм публицистического кинонарратива имеет значение и для профессионального сообщества документалистов: как в оценочном плане, так и в выработке производственно-творческих ориентиров. Полученные результаты позволяют внедрять материалы исследования в учебный процесс, связанный с изучением художественно-публицистических жанров тележурналистики и приобретением опыта создания фильмов. Материалы диссертации применимы в преподавании дисциплин цикла теории и практики тележурналистики, а также спецкурсов и спецсеминаров по драматургии и сценарному мастерству.

#### **Апробация:**

Основные положения исследования были представлены в докладах автора на следующих международных научных конференциях:

«СМИ в современном мире. Петербургские чтения» (2012, 2013, 2014, 2015, 2016 гг. ), «Дни петербургской философии» (2013, 2015), «Международная филологическая конференция СПбГУ», секция Кино/текст (2010, 2011, 2012, 2016), «Профессиональные ценности журналиста» (Томск, 2013, 2016), «Проблемы массовой коммуникации» (Воронеж, 2014),

«Медиаисследования: XXI век. Традиции и новые парадигмы научного познания массовых коммуникаций» (Белгород, 2014); в рамках международной конференции «СМИ в современном мире. Петербургские чтения» автором диссертации была организована и проведена тематическая секция «Телевидение как рассказчик», в рамках которой были поставлены и обсуждены актуальные проблемы публицистического кинонарратива, намечены перспективные направления исследований нарративной тележурналистики; материалы диссертации использованы при подготовке ряда учебных дисциплин магистерской программы «Документальный фильм: технология и творчество», спецкурса и спецсеминара по экранной драматургии и сценарному мастерству тележурналиста; методика сравнительного нарративного анализа фильмов была применена в процессе выполнения НИР «Новые технологии как фактор изменения эстетики аудиовизуальной журналистики»; практически значимые выводы опробованы в процессе создания под руководством автора 7 документальных фильмов в рамках студенческих и магистерских ВКР, а также в последних фильмах самого автора диссертации как сценариста и режиссера («Леннаучфильм», телеканал «Культура») <sup>45</sup>; диссертация была представлена и обсуждена на открытом заседании кафедры телерадиожурналистики 28.09.2016.

### **Структура работы:**

Работа состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы, алфавитного списка использованных фильмов и приложения.

Основные положения диссертации отражены в публикациях автора общим объемом около 30 п.л.

### **Монографии:**

---

<sup>45</sup> Фильмографию автора см.: <http://www.alexanderpronin.net/>

1. Пронин А.А. Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. – СПб.: Петрополис, 2016. – 172 с. – 11 п.л.

**Статьи в изданиях, рецензируемых ВАК:**

1. Пронин А.А. «Точка зрения» как динамический элемент документального биографического кинонарратива // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. – 2016. – №3. – 0,4 п.л.

2. Пронин А.А. Авторские стратегии Р. Либерова в фильмах «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем» и «Написано Сергеем Довлатовым» // Вестник СПбГУ. Сер. 9. – 2016. – №2. – 0,7 п.л.

3. Пронин А.А. Хроникально-документальный материал в телефильме-портрете: методы и приемы освоения // Вестник ВГИК. – 2016. – №2 (28). – 0,7 п.л.

4. Пронин А.А. Документальный фильм как нарратив: пределы интерпретации // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. Филология. Журналистика. – 2016. – №2. – 0,6 п.л.

5. Пронин А.А. Интертекстуальность «как прием» и «переключкиа текстов» как сюжет в документальных фильмах о М. Булгакове // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2016. – № 2. – 0,5 п.л.

6. Пронин А.А. Нарративные стратегии автора биографического фильма-портрета // Научные ведомости БелГУ. Сер. 6. – 2016. – № 14 (235). – 0,4 п.л.

7. Пронин А.А. «Чужой текст» в нарративной структуре документального биографического фильма: от цитаты до центона // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. – 2016. – №1. – 0,4 п.л.



8. Пронин А.А. Полифония как принцип наррации в биографическом фильме-портрете // Вестник Томского государственного университета. Филология. - 2015. – № 4 (36). – 0, 5 п.л.
9. Пронин А.А. Статус нарратора в документальном фильме О. Дормана “Подстрочник” // Медиаскоп. – 2015. – №2. – 0,5 п.л.
10. Пронин А.А. Игровая киноцитата в документальном фильме-портрете: функционально-смысловой аспект // Вестник ВГИК. – 2015. – № 3 (25). – 0,6 п.л.
11. Пронин А.А. Диегетический нарратор в документальном фильме-портрете // Вестник СПбГУ. Сер. 9. – 2015. – №3. – 0, 5 п.л.
12. Пронин А.А. Время – назад: Маяковский цитирует Вертова // Вестник ВГИК. – 2014. – № 4(22). – 0,5 п.л.
13. Пронин А.А. Газета в киносценарии В.Маяковского “Как поживаете?”: образ и его функции // Медиаскоп. – 2013. – № 4. – 0, 5 п.л.
14. Пронин А.А. Маяковский в кинопублицистике: к вопросу об участии поэта в создании агиткартины «Евреи на земле» // Медиаскоп. – 2013. – № 2. – 0,4 п.л.
15. Пронин А.А. Авторская интенция в информационной тележурналистике: опыт практического анализа // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2014. – № 1 (27). – 0, 5 п.л.
16. Пронин А.А. Киносценарий Владимира Маяковского “Как поживаете?”: блестящее поражение // Вопросы литературы. – 2013. – № 4. – 0,6 п.л.
17. Пронин А.А. Студенческое телевидение за рубежом: из опыта Великобритании // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2013. – № 2 (22). – 0, 4 п.л.

**Статьи в других изданиях:**

1. Пронин А.А. Экранная документалистика как дискурсивная практика профессионального сообщества авторов // Век информации. 2016. – № 4. – 0,3 п.л.
2. Pronin A., Smetanina S. The tradition of cultural narrative in the Russian TV documentary films // PHILOLOGY. – 2016. – № 6. – 0, 5 п.л.
3. Пронин А.А. Телевизионные нарративы о знаменитостях: кому и зачем они нужны? // Журналистский ежегодник. – Томск: ТГУ. – 2016. – №4. – 0,4 п.л.
4. Пронин А.А. Нарративные стратегии автора в биографическом фильме // Век информации. Медиа в современном мире. Петербургские чтения: матер. 55 междунар. форума (21-22 апреля 2016 г.) – 2016. – №2. – 0,2 п.л.
5. Пронин А.А. Нарративный подход в изучении теледокументалистики: возможности и проблемы // Век информации. – 2016. – №1. – 0,2 п.л.
6. Пронин А.А. Наррация и нарраторы в фильме Е.Якович «Василий Гроссман. Я понял, что я умер». URL: <http://www.opennar.com>. – 2 п.л.
7. Пронин А.А. Прагматическая конвенция в биографической теледокументалистике // Журналистский ежегодник. – Томск: ТГУ. – 2015. – №4. – 0,4 п.л.
8. Пронин А.А. Виртуальная студия в современной телевизионной сатире // Акценты. Новое в массовой коммуникации. – Воронеж: ВГУ. – 2014. – Вып. 5-6. – 0, 4 п.л
9. Пронин А.А. Наррация желания в сценарии В.Маяковского “Как поживаете?” // XLII Международная филологическая конференция, Санкт-Петербург, 11-16 марта 2013 г: Избранные труды. – СПб.: Изд-во СПбГУ. – 2014. – 0,4 п.л.

10. Пронин А.А. От хроноса к кайросу: смена временной парадигмы в портретной тележурналистике // Век информации. Журналистика XXI века: к правде жизни. – СПб.: ВШЖиМК. – 2014. – 0,2 п.л.
11. Пронин А.А. Документальная телебиография: о некоторых этических аспектах работы сценариста // Журналистский ежегодник. – Томск: ТГУ. – 2013. – № 2 (часть 2). – 0,4 п.л.
12. Пронин А.А. Журналист как автор произведения для СМИ// Основы журналистской деятельности: учебник для бакалавров/ под ред. С.Г. Корконосенко. – М.: Юрайт. – 2013. – С. 123-162. – 3 п.л.
13. Пронин А.А. Этические аспекты работы сценариста документально-биографических фильмов // Тезисы Международного семинара в рамках программы повышения квалификации «Этика массовых коммуникаций: опыт и научные исследования в России и Германии» 3-4 октября 2013 года. – СПб.: ВШЖиМК. – 2013. – 0,1 п.л.
14. Пронин А.А. Киносценарий как текст для читателя // Кино/текст. Материалы секции XL и XLI Международной филологической конференции (14-19 марта 2011 г.; 26-27 марта 2012 г). – СПб.: Филологический факультет. – 2013. – 0, 3 п.л.
15. Пронин А.А. Книга И.А. Бунина «Освобождение Толстого» в контексте духовных исканий Русского Зарубежья 1930-х годов // Мастерская публициста: опыт прошлого и настоящего: сб. статей. Вып. 7 /под ред. проф. Г.В. Жиркова. – СПб.: Филологический факультет. – 2011. – 0,3 п.л.
16. Пронин А.А. Существует ли экранная антропология? // Средства массовой информации в современном мире: Петербургские чтения. – СПб.: Факультет журналистики СПбГУ. – 2010. – 0,1 п.л.
17. Пронин А.А. Авторские стратегии в тележурналистике // Говорит и показывает кафедра РТ: сб. статей. СПб.: Факультет журналистики СПбГУ. – 2009. – 0, 3 п.л.

18. Пронин А.А. «Журналистская» тема в романе И.А.Бунина «Жизнь Арсеньева» // Проблемы массовой коммуникации. – Воронеж: ВГУ. – 2009. – 0, 4 п.л.

19. Пронин А.А. Ираклий Адронников как телевизионный автор классического периода советского ТВ (60-70 годы) // Средства массовой информации в современном мире: Петербургские чтения. СПб.: Факультет журналистики СПбГУ. – 2009. – 0,1 п.л.

20. Пронин А.А. Язык телесценария и культура речи: к постановке проблемы // Средства массовой информации в современном мире: Петербургские чтения. – СПб.: Факультет журналистики СПбГУ. – 2008. – 0,1 п.л.

## Глава 1. Публицистический кинонарратив как метод репрезентации реальности

Реальность – категория историческая, и по утверждению известного философа и филолога А.Ф. Лосева, лишь в эпоху Ренессанса «человек впервые стал думать, что реально и субъективно-чувственная видимая им картина мира – и есть самая настоящая его картина, что это не выдумка, не иллюзия, не ошибка зрения и не умозрительные эмпирии, но то, что мы видим своими глазами – это и есть на самом деле»<sup>46</sup>.

И хотя вопрос о взаимоотношениях давно осознанной таким образом реальности и ее «экранного образа» возник вместе с рождением кинематографа, в качестве теоретической проблемы он стал восприниматься лишь во второй половине 1920-х годов, когда на страницах советских киноизданий развернулась полемика вокруг новых фильмов Дзиги Вертова: «Кино-глаз» (1924) и «Шестая часть мира» (1926). С критикой излишней поэтизации факта и вольного обращения с хроникой в этих картинах выступили теоретики ОПОЯЗа, в частности, В. Шкловский в одной из своих статей в «Советском экране» писал, что «хроникальный материал в обработке Вертова лишен своей души - документальности»<sup>47</sup>. Он требовал от автора предельной достоверности кинофакта: «Я хочу знать номер того паровоза, который лежит на боку в картине Вертова»<sup>48</sup>. В «Новом ЛЕФе», руководимом В. Маяковским, который считал Вертова своим соратником, также утверждавшим идеологические и эстетические принципы левого авангарда<sup>49</sup>, другой соратник поэта, О. Брик, также подверг жесткой критике вертовские методы обращения с «жизненным материалом». В присущем ему полемическом стиле Брик заявил: «На первом плане стоит материал, а

---

<sup>46</sup> Лосев А. Эстетика возрождения. М., 1978. С.55.

<sup>47</sup> Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. М., 1985. С. 79.

<sup>48</sup> Шкловский В. Куда шагает Дзига Вертов? // Советский экран. 1926. № 32. С.4.

<sup>49</sup> Пронин А.А. Время – назад: Маяковский цитирует Вертова // Вестник ВГИК, 2014. № 4(22). С. 26-32.

художественное произведение есть только один из возможных способов его конкретизации и, как оказалось, далеко не совершенный»<sup>50</sup>.

В эту дискуссию были вовлечены значительные силы, а вскоре после выхода на экраны фильма Эсфирь Шуб «Падение династии Романовых» (1927) четко обозначилось противопоставление двух направлений документализма: вертовского «поэтического», построенного на эстетизации документального материала, привнесении в него путем монтажа новых качеств («метр, темп, род движения»), и восходящему к методу Р. Флаэрти «хроникального», основанного на стремлении максимально сохранить облик события, с минимальным вмешательством автора. Не ставя перед собой задачи подробно анализировать ситуацию с развитием этого интереснейшего в историко-культурном плане сюжета, достаточно полно и разносторонне представленного в научной литературе (Абрамов Н.И., Аристарко Г., Дробашенко С.В., Прожико Г.С., Хренов Н.Н., Ямпольский М.В. и др.)<sup>51</sup>, отметим лишь важный для нас итог: авангардистские эксперименты под влиянием глобальных трансформаций советского общества вскоре, как известно, прекратились, а победа «линии Шуб» закрепились в общественном сознании как «победа кинематографии, оперирующей реальным материалом»<sup>52</sup>.

С тех пор прошел почти целый век, однако проблема презентации реальности на экране остается актуальной – как в парадигмах гуманитарных наук (Агафонова Н.А., Беляев И.К., Вартанов А.С., Вильчек В. М., Джулай Л.Н., Дробашенко С.В., Малькова Л.Ю., Муратов С.А., Прожико Г.С.,

---

<sup>50</sup> Брик О. Разложение сюжета // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 2000. С. 228.

<sup>51</sup> Абрамов Н.И. Дзига Вертов М., 1962; Аристарко Г. История теорий кино. М., 1966; Дробашенко С.В. Феномен достоверности. М., 1972; Прожико Г.С. Эволюция образа мира в экранном документе в «дотелевизионную» эру. М., 2004; Хренов Н.Н. Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006; Ямпольский М. Чужая реальность // Киноведческие записки 1991. №10.

<sup>52</sup> Кулешов Л. Экран сегодня // Новый Леф. 1927. №4. С.32.

Рошаль Л.М. и др.)<sup>53</sup>, так и в рефлексии общественного сознания. Как справедливо отмечал С.В. Дробашенко, «экранный документализм занимает ведущее место в ряду других видов художественного освоения жизни. И дело здесь, разумеется не в “табеле о рангах”. Сложная многогранная структура аудиовизуальных средств, присущих киноэкрану, новые возможности в ней, открытые телевидением, способность к эффективному, меняющему качественный “состав” произведения синтезу – все это создает необходимые предпосылки полноты, истинности отражения»<sup>54</sup>. Однако при всей очевидности данных предпосылок действительное «отражение» и «освоение» жизни в современном документальном фильме остается, по существу, столь же неоднозначным, как во времена «противостояния» Вертова и Шуб, несмотря на новый «состав» реальности.

Несомненно, «экранный модель реальности в каждый временной период – произведение динамики самого жизненного потока, способа видения и понимания его человеком с камерой и – непереносимое условие – психологической, идеологической установки зрителя»<sup>55</sup>. Результатом взаимодействия данных производных является динамическая модель *современного* документализма, образуемая под воздействием многих факторов: культурно-эстетических, технологических, социально-экономических и даже политических. Оценить совокупность всех этих факторов чрезвычайно сложно, однако, следуя примеру Г.С. Прожико, попробуем двигаться по предложенному Р. Бартом для литературного

---

<sup>53</sup> Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск, 2005; Кульчицкая Д.Ю. Отображение предметно-чувственного мира в журналистском произведении: от печати до мультимедиа: автореф. дис. ...канд. филол. н. М., 2013; Беляев И.К. Спектакль документов: откровения телевидения. М., 2005; Варганов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках: учеб. Пособие. М., 2003; Вильчек В.М. Под знаком ТВ. М., 1987; Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: отечественный документализм – опыт социального творчества. М., 2005; Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М., 1986; Малькова Л.Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М., 2006; Муратов С.А. Документальный телефильм: незаконченная биография. М., 2009; Рошаль Л.М. За кадрами правды: поэзия факта и авторская позиция. М., 1986; Рошаль Л.М. Эффект скрытого изображения: факт и автор в неигровом кино. М., 2001.

<sup>54</sup> Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М., 1986. С. 7.

<sup>55</sup> Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М., 2004. С. 12.

произведения *функциональному* направлению исследования, то есть рассмотрим документальный телефильм как «след» коллективной деятельности автора и зрителя в поисках смысла. Такая фокусировка позволит актуализировать и проанализировать с заявленной нами нарратологической позиции *когнитивно-прагматическую* функцию документального экрана - не только «в *особенностях* облика запечатленной картины реальности, но в специфике примененных *способов* фиксации, выражающих внутренние установки документалистов и их зрителей»<sup>56</sup>.

В сущности, на тот же путь указывает и С.А. Муратов, подчеркивая, что «образно-ассоциативное освоение жизни одновременно с публицистически-философским ее осмыслением придает особую емкость всему, что мы видим в кадре, и предполагают особую установку зрительского восприятия»<sup>57</sup>. При таком ракурсе мы обнаруживаем не «отражение реальности в фильме» как некий несубстантивированный и абстрактный процесс, но реализацию когнитивно-коммуникативной функции автора, а, следовательно, можем попытаться оценить ее в категориях поэтики и прагматики медиапроизведения. В принципе, такой подход имеет в виду и В.Ф. Познин, подчеркивая, что сегодня «гораздо продуктивней говорить о *степени трансформации* действительности, фиксируемой на том или ином носителе аудиовизуальной информации» в виртуальную реальность создаваемого автором экранного произведения, то есть «о приближении аудиовизуального произведения либо к натурализму, либо, наоборот, к доминированию в фильме <...> полета безграничной фантазии автора»<sup>58</sup>.

Существует ли «золотая середина»? На наш взгляд, существует – в практике массовой телевизионной коммуникации, поскольку благодаря ее устойчивости как «мейнстрима» реализуется главная, на наш взгляд, когнитивно-прагматическая функция современного документального экрана

---

<sup>56</sup> Прожико Г.С. Указ. соч. С.12. .

<sup>57</sup> Муратов С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биографич. М., 2009. С. 119.

<sup>58</sup> Познин В.Ф. Аудиовизуальный продукт: технология плюс творчество. СПб., 2006. С. 9.



– **быть и восприниматься рассказчиком.** Характеризуя причины этой устойчивости, американский исследователь масс-медиа В. Гатов справедливо утверждает: «Нарративное, или, лучше, мета-нарративное—телевидение никуда не денется, потому что люди любят истории, любят, когда им рассказывают их профессионально и красиво, любят знать, что другие тоже эти истории смотрят»<sup>59</sup>. Посредством производства/потребления нарративных фильмов, в том числе, и документальных, формируется действующий в общественном сознании экранный «образ реальности», воплощающий онтологические установки авторов и зрителей, готовых к восприятию «показанной через рассказ» реальности. Не случайно, сравнивая читателя романа и кинозрителя, В. Шмид отмечал, что для последнего важна «способность привести гетерогенные импульсы разных медиа-средств в сложное, но единое когнитивное, чувственное и эмоциональное впечатление, в котором осмысливается как можно бóльшее количество символов и индексов кинематографической наррации»<sup>60</sup>.

Происходит это благодаря использованию коренных свойств документального фильма как зрелища, доступности пониманию массовой аудитории его жанровых, композиционных, стилистических параметров. Жесткие *форматные требования*, действующие в условиях телевизионного производства, также определяются с учетом «зрительского» фактора, - в итоге и конкретная «формула» нарративного документального телефильма оказывается функционально обусловленной.

## **1.1. Нарративность фильма: возможности и пределы интерпретации**

---

<sup>59</sup> См.: Василий Гатов: «Что будет со СМИ через 15 лет?». URL: <http://www.michelino.ru/2015/08/15-2030.html> (дата обращения 07.09.2016).

<sup>60</sup> Шмид В. Отбор и конкретизация элементов в словесной и кинематографической наррациях // Narratorium. 2011. №1-2. URL: [www.http://narratorium.rgu.ru/article.html?id=2017636](http://narratorium.rgu.ru/article.html?id=2017636).

Интермедиаальная природа экранных медиа, кинематографа и телевидения, неизбежно усложняет анализ их творческой продукции, причем, в любой исследовательской парадигме. Несмотря на приведенную выше аргументацию, фильм остается спорным объектом для современной нарратологии. Тем не менее, «сходство структуры фильма со структурой литературного произведения позволило в последние десятилетия активно развиваться кинонарратологии — как правило, в прикладных аспектах»<sup>61</sup>. Однако даже в «прикладном» варианте речь, как уже подчеркивалось во Введении, идет исключительно об игровом кино, а документальный фильм остался за пределами внимания исследователей нарратива, что представляется нам большим упущением, поскольку нарративными являются многие — хотя и далеко не все — произведения экранной документалистики.

Для того, чтобы восполнить данный пробел, в первую очередь необходимо дать научно корректное и пригодное для дальнейшей работы обоснование «нарративности» документального фильма, которое, с одной стороны, будет отвечать современному состоянию нарратологии, а, с другой, позволит нам ограничить рамки исследования не вызывающими сомнения объектами.

Определений нарратива и нарративности дано немало, в разные периоды на передний план выдвигались различные категории: структуралисты таковыми считали события (фабулу), сюжет и точку зрения, с которой представляется история; постструктуралисты, придерживающиеся коммуникативного подхода, главным считают различие типов повествования и повествовательных инстанций: «кто говорит», «о чем говорит», «кому говорит»; последователи постклассической когнитивной нарратологии

---

<sup>61</sup> Поселягин Н.В. Кинофильм как объект и не-объект нарратологии // Narratorium. 2012. №2 (4). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628907>

концентрируют внимание на ментальной интерпретации мира истории адресатом. Нам представляется, что для определения нарративности документального фильма потребуется создать *двухуровневую модель*, в которой сочетается структурный (коммуникативный) и когнитивный подход, поскольку первый позволяет выяснить, «*кем и как рассказана история*», а второй – «*кем и каким образом она воспринята*».

Какие категории при этом окажутся ключевыми? В. Шмид, аргументируя в своей «Нарратологии» возможность отнесения к нарративам не только литературных текстов, но и кинофильма, балета и т.д., поясняет эту возможность: «*поскольку изображаемое в них обладает временной структурой и содержит некое изменение ситуации* (курсив мой – А.П.)»<sup>62</sup>. Разделяют позицию своего коллеги М. Кун и Дж. Шмидт: «Если принимать *смену состояний* за основное необходимое условие нарративности — следуя ее широкому определению — то для кино есть как минимум две принципиальные возможности презентации наррации: а) представлять движение (и, следовательно, изменения состояния) в одном кадре; б) противопоставлять два (или более) состояния через последовательную комбинацию кадров (т. е. в процессе монтажа, в терминах классической теории кино). Оба *режима презентации наррации* (курсив мой – А.П.) осуществляются во взаимодействии визуального и аудиального аспекта, зритель воспринимает их как целое»<sup>63</sup>.

Отличную от представленной точки зрения трактовку нарративности предлагает – хотя и не по отношению к кинотексту - известный российский филолог В.И. Тюпа, который выдвигает на первый план «не динамику состояний <...>, а соотнесение высказывания к некоторой *событийности*, актуализируемой повествованием в качестве референтной функции текста»<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Шмид В. Нарратология. М., 2008. С.15.

<sup>63</sup> Kuhn M., Schmidt J. Narration in Film. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-film-revised-version-uploaded-22-april-2014>.

<sup>64</sup> Тюпа В.И. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium. 2011. №1-2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584>.

Категория «события», но уже в более широком контексте, становится ключевой и в определении, данном еще одним гамбургским нарратологом, П. Хюном, подразумевающим под нарративом «коммуникативный акт, в котором представляются события, включающие в себя такие элементы, как герои, места, обстоятельства и т.д., существующие в создаваемом мире истории и передаваемые посредством вербальной, визуальной или аудиоизобразительной системы»<sup>65</sup>.

Данной формулировки, на наш взгляд, вполне достаточно на «входе» того или иного, в том числе, и аудиовизуального, текста в проблемное поле общей нарративности, и поэтому означенный набор свойств активно используется в смежных гуманитарных дисциплинах: истории, психологии и социологии<sup>66</sup>.

Что касается анализа интересующих нас медиапроизведений, то здесь *необходимо учитывать обе ключевые категории структуры нарратива: темпоральность и событийность*. Такое сочетание не только теоретически полнее описывает нарративность, но и позволяет – в контексте наших задач – ограничить круг актуальных текстов, исключив из него заведомо описательные аудиовизуальные тексты. Ведь очевидно, что не содержат структурных элементов нарратива основанные, главным образом, на комментированном показе, а не на рассказе, научно-популярные фильмы-

---

<sup>65</sup> Цит. по: Константинова А.А. Когнитивно-дискурсивные функции пословиц и поговорок в разных типах дискурса: автореф. ... дисс. докт. филол. н. М., 2012. <http://cheloveknauka.com/kognitivno-diskursivnye-funktsii-poslovits-i-pogovorok-v-raznyh-tipah-diskursa-na-angliyskom-yazyke#ixzz45X6WKJ9w>.

<sup>66</sup> В частности, социологи широко применяют в практике исследований анализ «частных историй» и под нарративом чаще всего понимают набор событий, расположенный внутри ограничивающих их структур и характеризующийся определенной процессуальностью. Один из основоположников нарративного анализа в социологии Э.Эббот выделяет три главных характеристики нарратива: первая - это сцепка, нарратив строится шаг за шагом; вторая - порядок, соответствие четкому порядку событий; третья - конвергенция, степень совпадения социального события со стабильным состоянием, к которому уже применимы ненарративные методы (см. : Abbot A. From causes to events. Notes on narrative positivism // Sociological methods & research. 1992. N 4.). Л. Гриффин определяет нарратив как аналитический конструкт, объединяющий ряд действий в единое целое. По мнению исследователя, нарративы должны иметь начало, серию последующих действий и конец. Процессный характер нарратива существенным образом соответствует социологическому объекту, и важной характеристикой нарративного описания становится встроенная в него *темпоральность*, которой нет в большинстве социологических объяснений (см.: Griffin L.J. Narrative, event-structure analysis and causal interpretation in historical sociology // American Journal of Sociology. 1993. N 5.).

эксперименты, фильмы-лекции, фильмы-путешествия, большинство фильмов-наблюдений и т.п. А вот биографические фильмы, а также исторические фильмы и отчасти фильмы-расследования, несомненно, обладают характерной темпоральностью, они априори событийны, в них в той или иной степени выражены и функционируют нарративные инстанции, «точки зрения», нарративные стратегии автора и другие составляющие «нарратологического минимума»<sup>67</sup>.

В жанрово-тематическом аспекте наиболее точно, на наш взгляд, вписывается в данную парадигму фильмы исторического и биографического содержания, именно они – в особенности, кинонарративы автобиографического типа - восходящего к устной традиции бытового «рассказывания» и максимально приближенного к реальным событиям и людям. В. Михалкович определил данное явление как «повторное рождение ”устности“», отмечая, что оно «произошло не потому, что телевидение сознательно стремилось реактуализировать дописьменную культуру, но потому, что культивировало те же формы <...>, которые были присущи фольклорной культуре»<sup>68</sup>.

В этом смысле, историю, рассказанную в «Подстрочнике» (2008) О. Дормана можно легко представить в варианте устного домашнего рассказа-воспоминания, сопровождаемого демонстрацией заранее отобранных фотографий и документов из семейных архивов. Тот же «близкий» нарратор, те же «повествуемые» события, то же «событие рассказывания» - только на камеру и аффилированных с ней нескольких слушателей. Собственно, само многочасовое интервью и была *преднарративом*<sup>69</sup>, в процессе которого участники съемочной группы, по

---

<sup>67</sup> Тюпа В.И. Нарратологический минимум // Русский след в нарратологии: матер. Международной нау.-практич. конф. Балашов, 2012. С. 69-74.

<sup>68</sup> Михалкович В. Время телевидения // Экранные искусства и литература. Ч. 4. М, 2000. С. 19.

<sup>69</sup> В исследованиях по нарративной психологии для обозначения предварительного собеседования используется схожее понятие «пред-нарратив» – см.: Почепцов Г.Г. Нарративный инструментарий воздействия // Верхневолжский филологический вестник. 2015. №3.

свидетельству режиссера, «были так захвачены ... даже перебивали, чтобы сказать: «Да, да, у меня было то же самое». Или спросить: «А вот вы помните?»<sup>70</sup>. Разумеется, в фильме этого нет, материал «живого рассказа» подвергся вмешательству автора, изменился сам «фокус наррации» (термин К. Брукса), осуществляемой с применением кинематографических средств выразительности: монтажа, музыки, спецэффектов. Тем не менее, эффект *естественного нарратива*, т.е. устного бытового рассказа, остается, и это отличительная черта не только «Подстрочника» и подобных ему биографических фильмов, но и «родовой» маркер документального кинонарратива вообще.

Парадоксально, но очевидное стремление авторов к безыскусной повествовательности является и причиной невнимания отечественных исследователей-нарратологов к документальному фильму. Дело в том, что «у нас объект нарратологии трактуется преимущественно в элитарном смысле (семиотические объекты и тексты высокого искусства)<sup>71</sup>, а, следовательно, статус «документалки», в особенности, сделанной для телевидения, не представляется достаточно привлекательным. Кроме того, нарративный анализ таких фильмов оказывается непростой задачей, поскольку помимо интересующего нас синтеза средств аудиовизуальной выразительности в таком кинонарративе обнаруживается еще один сплав, определяющий его как нарратив *публицистический* – сплав документального материала с художественными способами его экранной презентации. Несомненно, сочетание проблем интермедиальности с жанрово-родовой конвергенцией затрудняет аналитический процесс в любой исследовательской парадигме, в том числе, и нарратологической. Возникает неизбежный вопрос: ***что в документальном фильме может стать***

---

<sup>70</sup> «Подстрочник» в самиздате // Российская газета. № 124 (4948). 7 июля 2009.

<sup>71</sup> Татару Л.В. Формализм, деконструкция и постклассическая нарратология // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012. С. 60.

*объектом исследования в категориях нарратологии, а что - нет.*

Попробуем на него ответить.

В отношении «синтетичности» или интермедиальности кинотекста наиболее очевидной проблемой для нарратологического анализа является *необходимость определения в фильме конфигурации «показа/рассказа»*, а также выяснения механизма *«нарративизации показанного»*. Дело в том, что в случае с экранным произведением мы неизбежно сталкиваемся с тем, что З. Кракауэр назвал «регистрирующей функцией кино», Д. Уинстон - эффектом «тотальной видимости», а Сеймур Чэтман, сравнивая фильм с романом, определил емкой формулой: *«unbestimmt in verbal narrative, must be bestimmt in a film»*<sup>72</sup>. То есть, зрительный образ на экране (черты лица, одежда, движение тела, детали интерьера, пейзажа и т.д.) полностью определен, явлен воочию как точная копия физического объекта, что приводит нас к пониманию того, что фильм является не только аудиовизуальным текстом, но и «феноменологическим объектом, данным нам в созерцании»<sup>73</sup>. «Тотальная видимость» присуща изображению на экране изначально, сама по себе, и она не поддается полному контролю автора, «сопротивляется» свойственному рассказу отбору и упорядочиванию, а, значит, не все, что зритель видит на экране, подлежит толкованию в категориях нарратологии. В том же «Подстрочнике» какая-нибудь деталь интерьера комнаты, где находится нарратор, например, фотография на книжной полке за спиной Л. Лунгиной или цветовая гамма корешков книг (см. Приложение, рис. 5), может непроизвольно отвлечь внимание зрителя от рассказа, непредсказуемо прервать или «разорвать» его восприятие. Этот эффект, невозможный в литературном, письменном нарративе, нельзя объяснить и оценить в парадигме нарративности, поскольку будучи «событием созерцания» он не имеет отношения ни к темпоральности, ни к

<sup>72</sup> «неопределенное в вербальном нарративе должно быть определено в фильме» - см.: Chatman S. Story and Discourse: Narrative. Structure in Fiction and Film. Ithaca, NY, 1978. P. 30.

<sup>73</sup> Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинматограф и поиски смысла. М., 2004. С. 13.

событийности истории. Видимая на экране вещь, как мы уже отмечали, не обязательно является знаком кинотекста, хотя она может быть актуализирована наррацией и, соответственно, включена систему рассказа. Например, демонстрируемые нарратором-героиней «Подстрочника» игрушки ее детства оказываются вовлечены в повествование благодаря эффекту интермедальности: они визуализируют вербальную информацию о давнем событии, становятся частью единого аудиовизуального «нарративного высказывания».

Осознание данной проблемы – в ее проекции на предмет исследования – дают, на наш взгляд, единственно возможный вариант решения: признавая вероятность необъяснимого в категориях нарратологии (т.е. феноменологический уровень фильма), анализировать то, что поддается толкованию: *структуру и функции речевого (вербального) нарратива, методы и приемы «нарративизации» изображения; их взаимодействие и когнитивный потенциал; его проявления на уровне композиционно-сюжетной и смысловой организации фильма; прагматические аспекты коммуникации автор/зритель*. Прикладным такой уровень исследований можно считать лишь отчасти, поскольку для выхода на него потребуется обращение к важным вопросам, относящимся к теории нарратива, публицистики, кинематографа и т.д. В частности, всякое изображение - как конкретную «смысловую вещь» - необходимо, исходя из «двусобытийности нарратива»<sup>74</sup>, соотнести либо с событийным рядом рассказываемой истории, либо с событием самого рассказывания – то есть, определить его принадлежность к уровню диегезиса или экзегезиса. Установив эту принадлежность, мы можем истолковывать функциональное значение данного изображения или «монтажной фразы» для структуры нарратива, определить его место в сюжетосложении и когнитивно-прагматической системе фильма.

---

<sup>74</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.



Например, в фильме Р. Либерова «Написано Сергеем Довлатовым» (2012) статичные фотоизображения героя в различные периоды его жизни «вмонтированы» в оконные проемы зданий - ленинградских, таллиннских, нью-йоркских (см. Приложение, рис. 14-16). , что определенным образом вписывается в хронотоп автобиографического повествования, является визуальной репрезентацией героя (с легко читаемой временной дистанцией по отношению к нарратору), а кроме того, такой видеоряд «работает» на создание соответствующего моменту повествования эмоционального впечатления. Подобное применение *внутрикадрового монтажа* как режима презентации наррации обусловлено нарративной стратегией «текст в тексте», реализуемой автором<sup>75</sup>, и в данном случае «повествовательный слой как бы подчиняет себе дискурс», т.е., «план выражения»<sup>76</sup> (превращение данного приема в «сквозной прием» подтверждает сказанное). Показательно, что в более раннем фильме о писателе, «Сергей Довлатов. Уйти, чтобы вернуться» (2011), его автор С. Коковкин лишь однажды использует фотоизображение героя подобным образом, во всех остальных случаях они даны как отдельные кадры, во весь экран. Это не случайность, данный вариант – результат уже совсем другого «синтаксиса», в котором фотография становится самостоятельной частью «монтажной фразы», и объясняется такой выбор «плана выражения» применением автором другой нарративной стратегии: «системы персонажей-свидетелей». О Довлатове, сменяя друг друга, каждый со своей точки зрения, рассказывают другие люди, и такая нарративная ситуация, на наш взгляд, также «подчиняет дискурс», определяет выбор автором приема *монтажа кадров*, а не *внутрикадрового монтажа*, как у Либерова, в качестве другого режима аудиовизуальной наррации – и не только в случае с фотографиями, а в целом в фильме.

---

<sup>75</sup> Пронин А.А. Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. СПб., 2016. С. 88.

<sup>76</sup> Ямпольский М. Язык – тело - случай. М., 2004. С. 13.

Безусловно, это лишь частный случай проявления общего не только для документального фильма явления, которое мы предлагаем называть **«метонимической силой нарратива»**<sup>77</sup>. Если понимать нарратив как универсальный когнитивный акт, как свойственный всякому человеку и человечеству, в целом, способ «ментальной репрезентации» мира, то можно утверждать, что такая сила должна существовать, чтобы вовлекать в поле своего действия элементы «неповествовательных» дискурсов. Ее действие основано на «эффекте присутствия», способности зрителя «входить» в мир фильма, сопереживать событиям экранной истории. Именно она обеспечивает «нарративизацию»<sup>78</sup> не относящегося к миру истории составляющих видеоряда: деталей интерьера или пейзажа, представляющей современный вид той местности, где что-то когда-то происходило с героем, статичных или динамичных кадров, не связанных с конкретным событием, но близких по какому-либо признаку и т.д. Например, кадры предзимней уборки в Летнем саду, использованные в «Подстрочнике» в повествовании о петербургском периоде жизни матери Л. Лунгиной, в восприятии зрителя становятся элементом истории, о которой идет речь; хроникальные кадры блокадного Ленинграда, представляющие атмосферу военного детства в фильме о певице «Елена Оразцова. Люди. Опера. Жизнь» (2006) и т.п. В определенной степени эта сила преодолевает даже силу «тотальной видимости», придавая изображению новые референтные свойства, наделяя его контекстуальной темпоральностью и соотносительностью с событийным рядом рассказываемой истории. Вместе с тем, метонимическая сила нарратива способна ощутимо повлиять на все, что является компетенцией автора, и во многих случаях ей удается диктовать автору выбор кинематографических средств и способов высказывания, то есть, «плана выражения» или дискурса.

---

<sup>77</sup> Метонимическая – т.е., «основанная на уподоблении», по определению Д.С. Лихачева – см.: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.

<sup>78</sup> Термин предложен М. Флудерник, подробнее об этом явлении см. в главе 3.

Действие метонимической силы нарратива, на наш взгляд, следует распространить и на преодоление второй из означенных выше проблем документального фильма: проблеме жанрово-родовой конвергенции. Дело в том, что если рассматривать документальный фильм как нарратив, обладающий легко воспринимаемым зрителем когнитивным потенциалом, то сама по себе оппозиция публицистическое/художественное теряет смысл, поскольку неважно, в какой системе репрезентации реальности рассказана история, а важно лишь, воспринимается она таковой или нет.

Метонимическая сила нарратива, образно выражаясь, «запускает» механизм жанрово-родовой конвергенции согласно эстетическим и этическим требованиям современности, авторской позиции и квалификации, форматным требованиям и особенностям восприятия конкретной аудитории.

При таком подходе неактуальным становится и вопрос, который имел большое значение еще десятилетие назад, а для многих исследователей продолжает оставаться ключевым. Дело в том, что согласно общепринятой типологии журналистских жанров, и биографический фильм, и исторические документальные фильмы являются разновидностями жанра очерка, что, с точки зрения классической нарратологии, никакой наррации как раз и не предполагает. Вольф Шмид в своей «Нарратологии» формулирует данную коллизию так: публицистические тексты - очерк, портрет, путешествие - описательны, в них излагаются или изображаются «статические состояния» и поэтому они «противоположны нарративности в широком смысле слова»<sup>79</sup>. То есть, события - в данном случае, документальные - в произведении имеются, но они именно «описываются», а не о них «повествуется», и, значит, по Шмиду, такой текст, исходя из его функциональной и смысловой природы, характеризуется изначальным модусом описательности, дескриптивностью. Однако при этом допускается, что поскольку событие динамично, автор будет пользоваться динамическими нарративными

---

<sup>79</sup> Шмид В. Указ. соч. С.21.

структурами (в свою очередь, в любом рассказе тоже имеется «описательный материал»). В итоге, сам В. Шмид приходит к выводу, что в некоторых очерковых произведениях «появляются нарративные структуры, по крайней мере, в зачаточном виде, как только в текст вводится временное измерение и более раннее состояние сравнивается с более поздним», а также делает допущение, что «описательные тексты имеют тенденцию к нарративности по мере выявленности в них опосредующей инстанции»<sup>80</sup>.

Последнее утверждение особенно важно, поскольку в исторических и особенно в биографических документальных фильмах опосредующая инстанция, как правило, четко выявлена и даже предъявлена в реальном своем физическом облике: например, та же Лилиана Лунгина в «Подстрочнике». При этом понятна разница между таким автобиографическим повествователем и автором-ведущим фильма-путешествия (например, А.Панкратовым в цикле «Человек мира» телеканала «Моя планета»), поскольку там проявляется «нарративность, характеризующая не описываемое, а описывающего и акт его описания», и, следовательно, «повествуемая в этом случае история является историей не *диегетической* (т.е. относящейся к повествуемому миру), а *экзегетической* (т.е. к акту повествования или описания), *историей повествования*, излагающей изменения в сознании опосредующей инстанции»<sup>81</sup>. Напротив, в исторических и биографических фильмах, в особенности, с автобиографическим типом повествования, наличие диегетического нарратора или нарраторов – скорее, правило, чем исключение, а значит, и нарративность таких кинотекстов очевидна. С той или иной степенью определенности соотнесенность с миром истории можно выявить и в фильмах-расследованиях.

---

<sup>80</sup> Там же. С. 20.

<sup>81</sup> Шмид В. Указ. соч. С.20.

Другое теоретическое основание для утверждения нарративной природы фильма можно извлечь из вывода самого В. Шмида: «Решающим для описательного или нарративного характера текста является не количество содержащихся в нем статистических или динамических элементов, а их итоговая функция. Функциональность произведения может быть смешанной, но в большинстве случаев доминирует та или иная основная функция»<sup>82</sup>. Поскольку доминантной функцией значительной части документальных фильмов является *наррация как интермедialное действие*, т.е. процесс субъективного повествования об уникальных, единственных в своем роде событиях, а не сухое описание однотипных или известных и до того фактов и явлений, то в рамках данной научной парадигмы возникает «теоретическое право» говорить о таких фильмах как о *нарративных кинотекстах*.

Данный «исследовательский сюжет» представлен достаточно подробно еще и потому, что косвенно актуализирует важное в контексте нашего исследования соотношение «показа/рассказа». В публицистическом кинотексте функционирует особая «описательность», присущая ему в силу уже упомянутой «регистрающей функции» или «тотальной видимости» - то есть, «*описание камерой*». Это признает и В. Шмид, который спустя почти десятилетие после «Нарратологии» отмечает, что в фильме элементы изображаемого мира, в том числе, физический облик рассказчика и событийные локусы, в основном, «даны камерой», то есть уже с кинематографической точностью «описаны средствами визуального текста»<sup>83</sup>.

Несомненно, дескриптивные элементы совершенно естественны для фильма, особенно, биографического фильма, восходящего к «письму»

---

<sup>82</sup> Там же. С.19.

<sup>83</sup> Шмид В. Отбор и конкретизация элементов в словесной и кинематографической наррациях // Narratorium. 2011. №1-2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636>.

изобразительных искусств. Как уже отмечалось выше, элементы изображаемого мира в фильме, в том числе и экранный образ рассказчика, в основном, «даны камерой», а, следовательно, событийное развертывание, наррация как процесс получает в экранном произведении даже некоторое преимущество перед письменным: нет нужды тратить время и силы на очевидное - в прямом смысле этого слова. Например, когда Елена Образцова в фильме «Жизнь как коррида» (2009), смеясь и о чем-то говоря, просто входит в кадр вместе с ожидающей корриду публикой в зимнем Мадриде – она уже предстает перед нами как объект, физически явленный во всей своей аудиовизуальной полноте, т.е. описанный «киноглазом»: яркая, с достоинством держащая себя статная немолодая дама в черной куртке, свободная в движениях и эмоциях. Так же, и в целом, и в отдельных деталях, «даны камерой» герои портретных фильмов 70-80 годов прошлого века: токарь Евгений Моряков в фильме В. Виноградова «Токарь» (1974) – как невысокого роста, крепкий, темноволосый, кареглазый, улыбчивый мужчина лет тридцати шести-тридцати восьми; артистка цирка Раиса Немчинская в одноименной картине М. Голдовской - как миниатюрная, очень живая, неопределенного возраста. При всех изменениях технологий и творческих подходах сам факт описания объекта внимания средствами «визуального текста» остается априори заложенным в кинематографической природе фильма, о которой З. Кракауэр писал: «фильм – это, в сущности, развитие фотографии, и поэтому он разделяет свойственную ей отчетливую привязанность к видимому окружающему миру»<sup>84</sup>.

В отношении объекта нашего исследования, документального фильма, такая «привязанность» проявляется самым непосредственным образом. Например, в фильме Е. Якович и А. Шишова «Василий Гроссман. Я понял что я умер» (2014) повествование об аресте рукописи романа «Жизнь и

---

<sup>84</sup> Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 19.

судьба» ведут реальные свидетели этого события, и мы их видим в кадре, причем, все происходит в тех самых интерьерах, где разворачивалось действие полувековой давности. В частности, обстановка кабинета сохранилась такой же, какой была при жизни Гроссмана, и когда внука писателя Е. Губер-Коржичкина говорит о письменном столе, за которым в момент обыска сидел ее дед, зритель видит этот стол вначале на заднем плане в глубине кадра, затем крупно - то есть, «описанным средствами визуального текста». В восприятии зрителя «данный камерой» предмет получает *речевую нарративную маркировку* и становится столом Гроссмана, неотъемлемым фигурантом его истории. Взаимодействие с визуальным описанием камерой обеспечивает *конкретизацию* и дает устной линии событийного развертывания известное преимущество, поскольку благодаря эффекту экономии средств отпадает необходимость конструировать пространство события и представлять конкретные объекты вербально.

Другое существенное преимущество в презентации наррации обеспечивает документальному фильму еще один уровень синтеза. Как известно, В. Шмид все тексты делил не только на описательные и нарративные, но и подразделяет последние на две группы: «*повествовательные нарративные тексты*, излагающие историю посредством нарратора: роман, рассказ, повесть и т.д.» и «*миметические нарративные тексты*, без посредства нарратора излагающие историю: пьеса, кинофильм, балет и т.д.»<sup>85</sup>. На наш взгляд, это две **формы презентации наррации**: *эпическая* и *миметическая*, и объект нашего исследования (фильм, в котором есть нарратор или нарраторы, устно рассказывающие о своей или чьей-то жизни, об исторических событиях или процессах) в основном вписывается в рамки первой. В то же время, в нем может проявляться и миметическая форма, если нарратор в кадре воспроизводит

---

<sup>85</sup> Шмид В. Нарратология. М., 2008. С.20.

чью-то речь или действия (такое «подражание» практиковал в своих фильмах Ираклий Андроников), а в особенности, если какие-либо *события реконструированы*, то есть, презентованы с помощью игровых постановок или анимации. И если анимация используется с данной целью нечасто (о фильмах Р. Либерова см. 4.4.), то постановочные эпизоды с участием актеров – довольно распространенный способ *«показать событие»*. Его используют многие авторы: в 1999 году такого рода интермедии были включены в первый фильм Л Парфенова «Живой Пушкин», в 2010 году тем же способом визуализированы ключевые события из жизни героя в фильме «Зворыкин-Муромец», а в фильме И. Грицика «Удивительные миры Циолковского» (2011) весь событийный ряд показан миметическим способом (иногда с полноценной диалоговой драматургией, но чаще - во взаимодействии с закадровым текстом, т.е. эпической формой наррации).

Таким образом, документальный фильм может сочетать в себе обе формы презентации наррации: эпическую (рассказ) и миметическую (показ), а очевидное первенство «словесного текста» объяснил еще Р. Барт: «он позволяет идентифицировать как отдельные элементы изображения, так и все изображение в целом»<sup>86</sup>. Утверждение Барта о том, что зритель испытывает «ужас перед смысловой неопределенностью иконических знаков», и языковое сообщение является «одним из приемов преодоления этого ужаса», вполне убедительно по отношению к восприятию публицистического кинонарратива: *показ события требует эпического «сопровождения», чтобы обрести фактуальную определенность в контексте рассказанной истории.*

В то же время в фильме, как в произведении публицистическом, сохраняющем глубинную связь с жанром очерка, присутствуют элементы дескриптивности и аналитики. Такой фильм как *«связный текст»* является

---

<sup>86</sup> Барт Р. Нулевая степень письма. М., 2008. С. 260.



«структурно организованной совокупностью речевых актов»<sup>87</sup>, и эта связность обеспечивается «на уровне модусов» текстопорождения: описания, повествования, рассуждения. Доминирование одного из них и определяет «итоговую функцию» текста, о которой говорил В. Шмид, а, следовательно, связность документального кинонарратива зависит от намерений и умения автора организовать материал фильма таким образом, чтобы анарративные речевые акты и «сопротивляющийся» нарративизации видеоряд попадали под воздействие метонимической силы нарратива.

Таким образом, целью нарративного анализа документального фильма становится не только традиционное определение в нем *структур нарратива* (нарративных инстанций, авторских стратегий, фокализации, интриги и т.д.), их функционирования, но и выявление специфических **фигур экранной наррации**, таких, как *транспозиция* (переход от одной формы презентации наррации к другой), *наложение* (одновременное использование обеих форм в одном кадре, например, закадровый рассказ на планах реконструкции), *совмещение* (одновременное использование обеих форм в режиме полиэкрана). Фигуры определяют характер взаимодействия семантизированного видеоряда с вербальным повествованием, методы и приемы синтеза эпической и миметической наррации, способы нарративизации «фонового» изображения, а также анарративных речевых актов. Кроме того, задачей исследователя становится и оценка эффективности работы избранных автором структур и фигур в плане восприятия экранной истории зрителем – в параметрах достоверности, когнитивной и эстетической значимости. В сущности, речь идет об *интерпретации фильма как цельного интермедиального кинонарратива, обладающего определенным когнитивно-прагматическим потенциалом.*

---

<sup>87</sup>Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива). М., 1996. С. 409.

Несомненно, такой подход потребует выработки принципов самой герменевтической процедуры, но главный из них очевиден – это междисциплинарность. Признание «текстовой» природы документального фильма, очевидно, обеспечивает преимущество аналитического аппарата и методов нарратологии, разработанных в литературоведении и лингвистике, однако это ни в коей мере не исключает актуализацию постклассических подходов, в частности, применения для анализа текста категорий искусствоведения или когнитивно-прагматического подхода. Итоговая конфигурация может быть достаточно вариативной, если предпринятая исследователем интерпретация документального фильма представляет его как экранную историю и при этом не выходит за устоявшиеся рамки нарратологической парадигмы, вторгаясь в чуждые ей пределы феноменологии. В ходе наших изысканий мы старались придерживаться данной установки.

## **1.2. Репрезентация исторического времени в публицистическом кинонарративе**

Время – одна из важнейших категорий, определяющих мир документального фильма как публицистического кинотекста, и здесь важно не только соотношение реального и экранного времени, но и характер отражения одного в другом, вольное или невольное формирование *образа* исторического и социального времени, представленного зрителю на экране<sup>88</sup>. Для исторического документального фильма это может быть одной из главных задач, для биографического или фильма-расследования — имплицитно проявляемым эффектом. Несомненно, сама фактологическая основа документалистики подразумевает наличие в картине темпоральных

---

<sup>88</sup> См.: Байдина В.С. Образ социального времени в телевизионном пространстве: автореф. дис... канд. филол. н. СПб., 2010; Мансурова В.Д. Время в журналистской картине мира: темпоральность становления медиа-событий // Социально-гуманитарные знания. 2002. № 4; Чередниченко В.И. Пространственно-временной континуум: объективная реальность, конвенция умов или научный миф? // New Paradigms. 2000. №4. С. 32–47.

маркеров (архитектура, транспорт, предметы обихода, мода и т.д.), обеспечивающих непосредственную связь содержания фильма с тем или иным историческим контекстом. Вместе с тем, само наличие и свойства данной коннотации в значительной мере определяются «временным характером человеческого опыта»<sup>89</sup>, ракурсом, заданным временем восприятия и создания публицистического кинотекста – во всей многозначности этого понятия.

А поскольку, по афористичному выражению М.Хайдеггера, «времени нет без человека»<sup>90</sup>, то применительно к документальному фильму, особенно, к биографическому и историческому, следует говорить не только о том, как герой или героини отражают или, вернее, представляют собой референтную современность, но и о том, какой видит ее автор фильма.

Хайдеггеровское понимание времени, дополненное природным интересом человека к себе подобным, определяет прежде всего развитие *портретных форм* искусства. По справедливому утверждению М.И. Андрониковой, портрет - «это одна из самых высоких форм искусства, зреющая в недрах его, прежде, чем сложиться, обособиться и завоевать в нем свои самостоятельные и уникальные права»<sup>91</sup>. В искусном изображении конкретного человека, безусловно, есть нечто сакральное, и портрет, как отмечал Ю.М. Лотман «постоянно колеблется на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности»<sup>92</sup>.

Появление фотографии, а затем кинематографа и телевидения, в известной мере, низвергли «портретирование» с Парнаса, поскольку «репродукционная техника - как писал В. Беньямин - вывела репродуцируемый предмет из сферы традиции, заменила его уникальное

---

<sup>89</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т 1. Интрига и исторический рассказ. М.-СПб., 1998. С. 13.

<sup>90</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С.401.

<sup>91</sup> Андроникова М. Об искусстве портрета. М., 1975.С. 294

<sup>92</sup> Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 375

существование массовым — на место индивидуального потребления и наслаждения современная культура предлагает все более разнообразные и изощренные формы массового потребления»<sup>93</sup>. Конечно, остаются изобразительное искусство и «серьезная» литература, но если даже традиционный кинематограф, по строгому суждению З. Кракауэра, формируется на основе «шлака искусств», «отходов культуры», то что говорить о кино телевизионном... И даже если считать мнение известного немецкого теоретика слишком категоричным, все-таки приходится признать, что основанный на техническом репродуцировании и тиражировании современный документальный телефильм, в том числе, и фильм-портрет неизбежно попадает в категорию масс-культы. И тем интереснее, на наш взгляд, приглядеться к нему внимательнее — чтобы понять суть воздействия этого, образно говоря, «оружия массового поражения».

Своеобразие телевизионного портрета еще в начале 1960-х годов, когда отечественное телевидение только завоевывало массы, прозорливо отмечал В. Саппак: «Телевизионный портрет — вот, пожалуй, самое драгоценное, что я извлек из почти двухлетней дружбы с телевидением ... Портрет — как характер. Как биография. Как синтез индивидуального и типического. Наконец, как яркое выраженное отношение к предмету изображения. Как «жанр»<sup>94</sup>. Конечно, наш первый «телевед» имел в виду не только фильмы, а вообще «человека на малом экране», однако к документальному фильму-портрету, который тогда, по сути, только рождался, эти номинации применимы в полной мере. Популярность экранного портретирования стремительно росла, и уже на Всесоюзном телефестивале 1975 года в Тбилиси, по свидетельству С.А. Муратова, «в числе фильмов-портретов оказалась почти каждая третья из представленных

---

<sup>93</sup> Беньямин.В. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избр. эссе. М., 1996. С. 36.

<sup>94</sup> Саппак В. Телевидение и мы. М., 1963. С. 162.

работ, а если включить в этот перечень «групповые портреты» - школьного класса, шахтерской бригады, сельского хора, - то едва ли не каждая вторая»<sup>95</sup>. Для современного телевидения эти пропорции, в целом, сохраняются и экранное портретирование по-прежнему востребовано, хотя и с существенным смещением акцентов.

Для того, чтобы оценить особенности отражения времени в отечественной портретной теледокументалистике начала XXI века, необходимо не только показательное сравнение – например, с фильмами 70-80 годов прошлого столетия, что уже неоднократно осуществлялось в указанных выше работах С.А.Муратова, И.Н.Беляева, А.С.Вартанова и других авторов. В целом разделяя критическое мнение признанных авторитетов о снижении эстетических и этических качеств большинства портретных фильмов, мы полагаем, что причины данного явления следует искать не только на поверхности, в видимых сдвигах общественно-политической жизни. Следует «копнуть глубже», и весьма показательной в этом смысле может стать особая проекция результатов данного сравнения – в свете философского содержания категории времени. Для этого мы предлагаем обратиться к понятиям глубокой древности, которые, очевидно, не утратили своей актуальности благодаря их образно-символической природе, отражающей глубинные свойства сознания человека, в том числе, и нашего современника.

Как известно, в древнегреческом пантеоне существовали два божества времени: Хронос и Кайрос. И если первый являлся одним из трех первоначал (ВРЕМЯ, которое породило огонь, воздух и воду), то второй был просто богом счастливого МИГА, мгновения наивысшей удачи (он изображался с чубом на голове, за который нужно было ухватиться). В античной философии этими же именами обозначались два состояния

---

<sup>95</sup> Муратов С.А. Пристрастная камера. М., 1976. С. 102.

времени: его количественная протяженность, непрерывная последовательность (хронос) и качественная характеристика судьбы, в которой есть отдельные благоприятные случайности, моменты (кайрос). О соотношении двух этих состояний времени применительно к экранной культуре вообще и к фильмам А.Сокурова, в частности, довольно подробно и убедительно писал М.Ямпольский в статье 2002 года «Кинематограф несоответствия (кайрос и история у Сокурова)»<sup>96</sup>. Кайрос как «остановка времени» (цезура, провал), кайрос как «смыслообразующий элемент фильма» и т.д. – глубокие рассуждения Ямпольского, безусловно, актуализируют обращение к проблемам темпоральности в художественном творчестве. Что касается теледокументалистики, то здесь категории кайроса и хроноса также применимы, поскольку с их помощью можно четко обозначить конфликт между двумя концепциями времени, которые давно уже борются в экранной документалистике. Суть различий можно определить простым вопросом: «Что нужно показывать - исторИЮ или исторИИ?». Флексии указывают, в одном случае, на время в его протяженности (хронос), а в другом – на отдельные «высокие» моменты, связанные чаще всего с известными личностями (кайрос).

Приверженность к первой модели продекларировал в свое время еще Дзига Вертов: «Да здравствуют обыкновенные смертные люди, заснятые в жизни за своим обычным делом»<sup>97</sup>. И в истории отечественной - преимущественно, советского периода - портретной теледокументалистики найдется немало выдающихся фильмов, авторы которых по-вертовски изображали «обыкновенного» современника: от «Катюши» В.Лисаковича (1965) и «Шинова» С.Зеликина (1967) до «Архангельского мужика» М.Голдовской (1986) и «Высшего суда» Г.Франка (1987). История – пусть и

---

<sup>96</sup> Ямпольский М. Кинематограф несоответствия (Кайрос и история у Сокурова)// Киноведческие записки. 2003. №63.

<sup>97</sup> Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966. С.96.

идеологически выстроенная – изображалась преимущественно через «простого человека», он был в фокусе внимания документалистов как многоликий герой единого эпоса.

Например, в известном фильме «Токарь» В.Виноградова (1974) центральный персонаж рабочий Евгений Моряков впервые появляется в кадре с елкой на плече – он несет ее домой и размышляет о том, что мало уделяет внимания семье, потому что много времени занимает работа, общественная деятельность, наставничество над молодыми и т.д. Герой рассказывает о себе сам, откровенно и доверительно рассуждая о своей судьбе, которая многим, а порой и ему самому, кажется незавидной, хотя Моряков – Герой соцтруда, депутат и проч. Зритель наблюдает его за «обычным делом»: за станком, на обеде, на собрании, дома, и даже кадры из заграничной поездки или на партийном съезде не делают токаря счастливым, поймавшим свой волшебный миг и вознесшимся ввысь. Это портрет Евгения Морякова, человека своего времени, и автор фильма точно, живо, как будто и вовсе без идеологической заданности вписывает его индивидуальную судьбу в контекст истории (как хроноса).

Но такова была советская традиция, включая перестроечный ее период, а в 1990-е годы постепенно произошла своеобразная *временная перефокусировка* документальной телекамеры, переход к созданию «звездных» историй. Разумеется, портреты в традиционном для киноэстетики ключе снимались и даже демонстрировались в эфире: например, уникальный многосерийный «Лешкин луг» А.Погребного (1990-2000), рассказывающий о повседневной жизни фермеров, однако даже фильмы-портреты вполне привычных для телевидения форматов и стандартного хронометража, в центре которых «обыкновенные смертные люди», за последнее десятилетие практически исчезли с телеэкрана. Чтобы в этом убедиться, достаточно просмотреть список документальных телефильмов, доступных для просмотра

на сайте телеканала «Россия1»: политик Геннадий Зюганов, космонавт Алексей Леонов, писатели Даниил Гранин и Евгений Евтушенко, футболисты сборной России – вот герои некоторых работ в жанре «портрет современника»<sup>98</sup> за 2013-2014 годы. Из «простых» людей внимания теледокументалистов удостоились лишь русские учителя из дагестанских сел, коллективный портрет которых представлен в фильме «Салам, учитель» (2014), и цыгане в картине «Фараоново племя. Ромалы» (2014). Причем, в обоих случаях речь идет о все-таки нетипичных для современности, выделяющихся на общем фоне явлениях социальной жизни: в «Салам, учитель» героини приехали в Дагестан в 50-60 годы (их молодые коллеги все местные, дагестанцы); во втором фильме, по сути, рассказывается об истории цыган как этноса – с вплетением нескольких портретных зарисовок (гадалка, цыган-священник, артист, предприниматель, барон). То есть, здесь очевиден не только синтез жанров: историко-этнографического очерка и портретной зарисовки, но и выбор так или иначе экзотических персонажей.

Можно предположить, что в условиях сегментации рынка («много телевидения»), произведения традиционной портретной документалистики с типичным героем из потока жизни, современником переключались на другие каналы – например, на «Культуру». И действительно, такие проекты, как «Документальная камера», «Смотрим и обсуждаем», «Дороги старых мастеров», «Письма из провинции» ориентированы на изображение времени в его протяженности, то есть на представление истории. В частности, в одном из выпусков «Смотрим и обсуждаем» В.Хотиненко представлял фильм А.Вахрушева «Книга тундры. Повесть о Вуквукае маленьком камне» (2011) - о жизни чукотского оленевода, который в свои 72 года продолжает пасти огромное стадо и глубоко верит в силу традиций своего племени<sup>99</sup>. Безусловно, портрет Вуквукая дан с помощью полного погружения в

---

<sup>98</sup>См.: [http://russia.tv/video/index/menu\\_id/266](http://russia.tv/video/index/menu_id/266)

<sup>99</sup>См.: [http://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/20934](http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20934)



настоящее, через цепь определяющих его жизнь событий: переход по 30-градусному морозу на новое пастбище с многотысячным стадом оленей, чадами и домочадцами, устройство стоянки и установку жилищ, обед и отдых в юрте, попытки наладить связь по рации и т.д. Сюжетом становится несколько дней из жизни героя, он изображается в привычной ему повседневности, простой и трудной, в непрерывном потоке «его» времени - как частицы истории чукотского народа и, в известном смысле, всеобщей хронологии существования человечества.

Но эта картина, как и большинство других в передаче, - полнометражный неигровой кинофильм, а не сделанная для телевидения работа (поэтому и обсуждается на ТВ как объект извне, произведение киноискусства). Напротив, «Письма из провинции» - классический телевизионный цикл, который повествует о российской глубинке посредством небольших портретных зарисовок. Так, например, карельский поселок Кестеньга показан не только в историческом аспекте (эту линию ведет местный историк Галина Шеина), но и через восприятие местного рабочего-поэта Леонида Карпова, зоотехника Елизаветы Шороховой и других<sup>100</sup>. Причем мы видим героев не только размышляющими перед камерой о своем поселке, о судьбе своей родины, но и занятыми повседневными делами – на ферме, на берегу озера, у сарая с дровами. Здесь нет непрерывной сюжетной линии повседневности, она дана фрагментарно, переплетаясь с линией «экскурсии в прошлое» (допетровские времена, революция и гражданская война, годы репрессий, финская война и т.д.). Временные переброски разрывают картину современности, усложняя темпоральность фильма, однако поток настоящего времени все же виден, и люди действуют в нем так же, как и оленевод Вуквукай - органично. В целом, телевизионные «письма из провинции» как бы написаны ими, нашими

---

<sup>100</sup> См.: [http://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/20920/episode\\_id/194711](http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20920/episode_id/194711)

современниками, и авторы 26-минутных очерков совершенно очевидно придерживаются традиционной хронологической парадигмы понимания истории. Весь многолетний труд авторского коллектива в совокупности создает не лишенный некоторого идеализма, но все же вполне достоверный образ времени, с помощью портретных зарисовок «простых людей» показывает современную провинциальную историю.

Но все же большая часть портретных фильмов и передач на «Культуре» посвящена знаменитостям: «Острова», «Больше, чем любовь», «Линия жизни» и другие. Безусловно, названные проекты – телевидение высокой пробы, и вполне справедливо утверждение С.А.Муратова, что на данном канале «люди еще не разучились смотреть на человеческие драмы с позиций искусства»<sup>101</sup>. Это действительно так, но все это драмы людей исключительно выдающихся, и на телеканале «Культура» они представлены в серьезном объеме, а упомянутые выше проекты, по данным агентства Media SM, стабильно входят в десятку наиболее рейтинговых для аудитории канала проектов<sup>102</sup>. Сам по себе факт подобного лидерства, на наш взгляд, только подтверждает упомянутый выше тезис о «перефокусировке» в выборе героев, поскольку речь идет о телеканале, аудитория которого не только обладает наиболее высоким образовательным потенциалом (43% с высшим образованием), но и, по преимуществу, выросла в советское время (средний возраст 45-64 года), а значит, еще помнит установку: «В объективе – человек труда». На наш взгляд, аудитория «Культуры» свой выбор уже сделала: «Письма из провинции» в десятку практически не попадают, зато зрители канала с интересом смотрят как студийные встречи с известными людьми искусства («Линия жизни»), так и фильмы о них («Острова»).

---

<sup>101</sup> Муратов С.А. Документальный телефильм Незаконченная биография. М., 2009. С.318.

<sup>102</sup> См.: <http://www.startmarketing.ru/media/tv/channel/kultura>.

Последний проект существует на канале с 2000 года, его основатели Виталий Трояновский и Ирина Изволова изначально заявляли, что хотят показать людей неординарных, а их творчество как «драму идей, тесно переплетенную с драмами человеческими»<sup>103</sup>. 180 фильмов цикла, называемых по-телевизионному «выпусками», в целом, последовательно реализуют эту вполне «кайротическую» концепцию: сложные жизненные ситуации, тяжелые конфликты, серьезные неудачи героев все равно затмеваются мгновениями триумфа, успехов - главным образом, сценических или экранных, поскольку большая часть фильмов об актерах и режиссерах. Отметим, что такой авторский взгляд определяет и композиционно-сюжетную структуру большинства работ, представляющих собой «нарезку» из фрагментов автобиографического интервью и отрывков из спектаклей и кинокартин. Ярким примером такого «мозаичного» сюжета является, например, сюжет фильма о Донатасе Банионисе (2004): рассказ героя о непростой своей судьбе задуман как экскурсия по его, Баниониса, Паневежису, но «биографически-путевой» хронотоп разрывается многочисленными вставками, которые, по-существу, являются киноцитатами и имплицитно фиксируют сценический или экранный успех, - даже если речь идет о тяжелом или проблемном отрезке времени реальной жизни героя. Подобным образом сделаны многие портреты цикла «Острова» об актерах и режиссерах, и характерно, что из данного ряда выбивается фильм о выдающемся математике Людвиге Фаддееве (2009). Парадоксально, но именно портрет ученого с мировым именем, лауреата множества престижных премий авторам пришлось «писать» в старом стиле – как портрет «простого человека» в потоке его времени. Отсутствие зримых доказательств успеха и видеоматериала для цитирования в данном случае понятно, и эти обстоятельства сыграли свою положительную роль: мы видим героя дома, он работает за письменным столом, пьет чай с женой в столовой, растапливает

---

<sup>103</sup> См.: [http://tvkultura.ru/brand/show/brand\\_id/20882](http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/20882).

печь, чистит снег во дворе, кормит птиц, гуляет с внуком по берегу обледенелого Финского залива, участвует в защите диссертации своего ученика и т.д. Конечно, мы узнаем о его успехах и регалиях, но в процессе его размышлений о математике, судьбе ленинградско-петербургской математической школы; фотографии и видео из архива – тоже его собственные, результат многолетнего увлечения, и, в целом, судьба Людвиг Фаддеева оказывается судьбой «человека труда», героя своего времени, а его телевизионный портрет не мозаичным, а вполне монолитным.

Но данный пример – редкое и, повторимся, парадоксальное исключение; и, безусловно, прав С.А.Муратов, отмечавший, что в наше время состав персонажей фильмов «ограничивается кругом публичных людей (известных зрителям еще до того, как они появлялись в фильме)»<sup>104</sup>. Справедливости ради стоит заметить, что за последние годы этот круг расширяется – за счет включения в него ближайшего «окружения»: жен или спутниц, детей и изредка друзей (проекты «Больше, чем любовь», «Спутницы великих», «Кремлевские жены» и т.д.).

Те же принципы отбора работают и в редакционной политике других каналов, и особенно хорошо – что вполне естественно – это проявляется в отношении портретов исторических персонажей. Так, в эфире телеканала Россия1 в минувшем сезоне один за другим демонстрировались фильмы о Никите Хрущеве и Юрии Андропове, полководце Иване Черняховском, актере Илье Олейникове, ученом Николае Вавилове, конструкторе оружия Михаиле Калашникове и т.д. Портреты неизвестных широкой публике людей тоже появляются, но и эти герои – из числа «непростых»: разведчики Владимир Барковский и Вячеслав Кеворков, авиаконструктор из ГУЛАГа Роберто Бартини и т.п.

---

<sup>104</sup> Муратов С.А. Документальный телефильм Незаконченная биография. М., 2009. С.297-298.

Истории прошедших отбор героев нередко представляется в особом драматическом свете: мгновения удачи подаются в непременном контрапункте с провалами, неприглядными тайнами или скандальной подоплекой тех или иных событий. Например, большой общественный резонанс приобрела демонстрация в 2008 году в «Закрытом показе» на Первом канале игрового байопика (игрового фильма на документальной основе) «Мой муж - гений» об известном физике, академике Л.Ландау. Сценарий основывался на неизвестных широкой публике мемуарах жены ученого, и, как отмечает К.С. Шергова, этот фильм «совершенно очевидно задумывался именно как докудрама: недаром автором идеи и продюсером является Олег Вольнов, отвечающий на канале за документалистику, а продюсер-производитель Ефим Любинский и режиссер Татьяна Архипцева прежде успешно работали в документальном кино. Но как только возникли обвинения (прежде всего со стороны лично знавших Ландау людей) в искажении образа ученого, авторы поспешили откреститься от документальности, упирая на игровую природу фильма»<sup>105</sup>. По выражению академика Е.Велихова, Л. Ландау оказался показан в фильме как «страдающий сексуальной озабоченностью неврастеник», а другой участник дискуссии в «Закрытом показе» добавлял, что «если бы фильм о Льве Толстом строился бы только на дневниках его жены Софьи Андреевны, тот бы выглядел монстром»<sup>106</sup>.

И это лишь наиболее резонансный пример, один из длинного ряда; подобная драматизация документального телефильма или «спектакля документов», по известному выражению И.Беляева, - явление отнюдь не новое, но в XXI веке оно приобрело характер эстетической доминанты. Конечно, яркие герои и необыкновенные ситуации всегда привлекали и

---

<sup>105</sup> Шергова К.С. Докудрама – новый жанр? //Вестник электронных и печатных СМИ., вып.№13., – 2012. URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102>. Дата обращения: 19.04.2016.

<sup>106</sup>См.: <http://my.mail.ru/video/mail/a125.52/6855/33991.html#video=/mail/a125.52/6855/33991>.

будут привлекать зрителя, и, вероятно, вырванные из течения обыденной жизни мгновения взлетов и падений известных людей больше соответствуют сознанию человека «мозаичной культуры» (А.Моль), в особенности, нашему соотечественнику, всегда тоскующему по празднику («какая это старая русская болезнь – писал в Бунин в 1919 году, - это томление, эта скука ...»<sup>107</sup>).

В чем причины столь быстрой трансформации? На наш взгляд, изменения выбора «героя нашего времени» и способ его изображения в теледокументалистике - не только результат отказа от коммунистической идеологии, опиравшейся на интересы «человека труда», выдвигающего на авансцену рабочего и колхозницу, не только продиктованное ускорением динамики коммуникации вытеснение из практики создания документального телефильма традиционной киноэстетики, основанной на наблюдении, фиксации «жизни врасплох», но и следствие постепенной утраты теледокументалистикой своих первоначальной задачи: отражать *ход времени* и фиксировать *современность как историю*<sup>108</sup>. Если с задачей формировать и представлять «повестку дня» на современном отечественном ТВ по-прежнему справляется информационная журналистика, а «расшифровкой мира» пытается заниматься аналитика, то писать «хронику времен» в человеческом их измерении отечественная теледокументалистика оказалась не в состоянии - поскольку уже привыкла мыслить, на наш взгляд, исключительно *кайротически*<sup>109</sup>. Как признавался один влиятельный теледеятель, «чтобы мы предоставили эфир простому человеку, мы должны сначала сделать из него звезду, а потом уже рассказывать о хитросплетениях его биографии»<sup>110</sup>. Таким образом, кайротическое мышление определяет

---

<sup>107</sup> Бунин И.А. Окаянные дни. М., 2005. С. 43.

<sup>108</sup> См.: Малькова Л.Ю. Современность как история: реализация мифа в документальном кино. М., 2002.

<sup>109</sup> Справдливости ради нужно отметить, что в последние годы появились признаки возвращения «хроники времен», о чем, в частности, свидетельствуют высокие рейтинги фильма «Крым. Путь на родину» (2015).

<sup>110</sup> Муратов С.А. Документальный теефильм. Незаконченная биография. М., 2009. С.298.

коллективное сознание создателей телевизионной продукции, ориентированной на массовую аудиторию, - отсюда и перефокусировка внимания на известных персонажей, а, следовательно, утрата интереса ко всем иным современникам. Поэтому, мы полагаем, что в этом смысле вполне можно говорить о *смене временной парадигмы* в портретной теледокументалистике, и данный процесс определяет многое. Даже в историях о людях известных референтное время фильма моделируется не хронологически, а *драматургически* – как художественное время. Протяженность биографии героя, логика повествования о его жизни разрывается включениями моментов кайроса, перемонтируется в соответствии с законами игровой драматургии, стремящейся удерживать внимание зрителя, контролировать его от начала до конца. Таким образом, возникают те самые цезуры или провалы исторического времени, о которых говорил М.Ямпольский и которые так необходимы для создания экранной истории – как документальной «звездной» драмы.

Таким образом можно утверждать, что в отличие от исторического фильма, в котором больше исторического и социального времени, маркированного визуальными и звуковыми средствами (хроника, фото- и фоноархивы), в портретном индивидуальное, субъективное время формируется по кайротической модели, которая обусловлена современным автору представлением об успехе.

### **1.3. Пространство как «нарративный» документ**

Три десятилетия назад, в 1986 году вышла книга С.В. Дробашенко «Пространство экранного документа», в которой впервые были системно осмыслены и представлены эстетические и коммуникативные свойства документального кинофильма, заданы стратегические направления его

изучения, актуальные и в наше время. Автор доказывал, что «потребность в точной передаче предметного мира, в воссоздании реальных форм является потребностью выразить не только видимость, но и значение мира»<sup>111</sup>.

Потребность, о которой говорил Дробашенко, удовлетворялась за счет «кинематографического удвоения реальности», реализуемого в документальном фильме. Этот не вполне понятный сегодня термин, базирующийся на марксистской теории отражения, может, на наш взгляд, послужить отправной точкой для размышлений именно «нарративного» порядка. Если поменять точку зрения и развернуть проекцию в обратную сторону (от «пространства экранного документа»), то актуальной представляется возможность увидеть и оценить представленное в фильме *пространство как документ*, свидетельствующий о реальности, в частности, о жизни реального человека, его истории. Причем, оценить их важно в рамках ключевых для документалистики, хотя и «зыбких», по формулировке Галины Семеновны Прожико, понятий «достоверность» и «убедительность»<sup>112</sup>.

Безусловно, в рамках осмысления самого феномена *документальности* этот ракурс в той или иной мере актуализировался (у Г.С. Прожико, Л.В. Джулай, А.А. Новиковой и других отечественных и зарубежных авторов), однако не акцентировано, в общем контексте проблемы соотношения объективной реальности и мира фильма. В контексте нашего исследования интересным представляется анализ функционально-смысловой роли пространства как «нарративного документа», то есть, анализ его *включенности в «мир истории», способов и приемов такого включения, а также определение эстетических и когнитивных параметров нарративизации пространства реальности в фильмическом тексте.*

---

<sup>111</sup> Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М., 1986. С. 57.

<sup>112</sup> Прожико Г.С. Концепции реальности в экранном документе. М., 2004.



Для эффективного решения поставленных задач лучше всего, на наш взгляд, подходит непосредственный разбор фильмов. Из обширного списка картин мы выбрали семь, все они – «писательские»: три фильма о Булгакове («Михаил Булгаков. Романы и судьба» 2000 года, «Загадки «Мастера и Маргариты» 2006 года и «Мистическая сила мастера» 2011 года), фильм Леонида Парфенова и Сергея Нурмамеда «Птица-Гоголь» (2009), два фильма Романа Либерова («Иосиф Бродский. Разговор с небожителем» 2010 года и «Написано Сергеем Довлатовым» 2012 года) и, наконец, фильм Елены Якович и Алексея Шишова «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» (2014). Основным критерием отбора для анализа перечисленных фильмов является диктуемая темой пространственная однородность представленных в фильме объектов реального мира (интерьеры квартир, кабинетов), а также «мемориальное» пространство городов, улиц и т.д. Локации при этом достаточно разнообразны: от маленьких населенных пунктов до мегаполисов, а география – планетарного масштаба (от российского Севера до Средиземноморья и Америки).

В качестве предварительного замечания еще раз отметим, что современные документальные биографические фильмы (в том числе, и названные) делаются преимущественно для телевидения и сетевидения, а, следовательно, рассчитаны на восприятие человека, по А. Молю, «мозаичной культуры», привыкшему к фрагментарности получаемой информации. Поэтому и пространство фильма фрагментарно, мозаично, и итоговая его цельность обеспечена только единством нарратива, т.е., четкостью его структуры, когнитивной и эмоциональной динамикой рассказанной истории. Это - *пространство нарратива* (в рассматриваемом случае биографического нарратива), поскольку реализуется пространственная репрезентация событий прошлого, а зачастую и самого процесса наррации. Пространственные рамки диегезиса, безусловно,

обозначены, однако внутри оно раздроблено, многомерно, подвержено трансформациям даже в пределах одного эпизода.

Тем не менее, конструирование пространства в документально-биографическом фильме мыслится автором - и воспринимается зрителем - как репрезентация документа, точнее, одного из целого комплекса документов, убеждающих или не убеждающих аудиторию в достоверности представленной истории.

Несомненно, априори действующим фактором является проявление «регистрирующей функции» кино, которая независимо от воли автора, обеспечивает репрезентацию реального пространства на экране. В этом смысле вид, открывающийся камере с Воробьевых гор, сам по себе регистрирует некое пространство Москвы. Но «документ» предполагает или даже требует от автора обязательного своего «предъявления», которое будет именно так прочитано зрителем – как бы «в развернутом виде».

Документальный экран выработал собственные способы маркировки или, в музейной терминологии, «паспортизации» пространства. Так, в фильме «Михаил Булгаков. Романы и судьба» его автор, писатель Игорь Золотусский, снабжает пространство пейзажа своего рода словесной «этикеткой» – в кадре он представляет открывающуюся за его спиной картину Москвы: *«Вся московская жизнь Булгакова вмещается в этот вид <...>. На этом пространстве, которое мы видим сейчас, завязываются основные сюжетные линии двух главных романов Булгакова»* .

Далее автор разворачивает пространство-документ более подробными номинациями, с конкретными московскими адресами, и, в целом, так реализуется один из принципов актуализации пространства как биографического экранного документа – **демонстрация**. В теледокументалистике он, несомненно, самый распространенный и любимый авторами, поскольку предполагает его появление в кадре (сюжетный прием «включенного автора»). Так, например, Леонид Парфенов демонстрирует

петербургское пространство жизни Пушкина в фильме «Живой Пушкин» (1999) или «римское пространство» жизни Гоголя в фильме «Птица-Гоголь» (2009) и т.д. Убедительность нарратива в данном случае достигается за счет конструирования ситуации «виртуальной экскурсии», в котором визуальная достоверность зафиксированного локуса сочетается с авторитетом гида - экзегетического нарратора. Срабатывает эффект присутствия, симультанности.

Впрочем, демонстрировать и маркировать документ-пространство может не только автор, но и любой другой нарратор. Например, в фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» повествование об аресте рукописи романа «Жизнь и судьба» происходит в квартире Гроссмана на Беговой улице, причем только теми, кто был свидетелями события, т.е. диегетическими нарраторами. И внучка писателя, Е. Губер-Коржичкина демонстрирует пространство действия: *«Дедушка в своем рабочем кабинете сидел, за этим письменным столом...»*, и видимый на заднем плане «просто стол» становится «столом Гроссмана». Или в том же фильме место расстрела бердичевских евреев, в числе которых была и мать писателя, демонстрирует Мойша Вайншельбойм: *«<...>гнали на аэродром. Тут была заранее подготовлена яма, выкопана, и они из пулемета расстреливали, кто живой, кто не живой, все туда падали. Говорят, что два дня там еще земля ворошилась. И мать Гроссмана была расстреляна здесь»*.

Отметим, что часто пространством, предъявляемым как документ, становится музейная экспозиция – например, во всех трех названных выше фильмах о Булгакове фигурирует пространство московского музея-квартиры писателя («нехорошей квартиры») на Садовой, 10, а в «Мистической силе Мастера» еще и пространство киевского музея. Убедительность такой демонстрации, очевидно, возрастает благодаря фактору «научности», подсознательному доверию зрителя официальным мемориалам. При этом возникает любопытное противоречие, поскольку собственно музейные

этикетки, которыми снабжены предметы в музейном пространстве, как правило, не показываются, а порой и специально маскируются (при съемке с помощью освещения, точных ракурсов или – цифровыми спецэффектами – на монтаже). Тем самым автор фильма осуществляет своеобразную деконструкцию музейности ради реконструкции «реальности», несомненно, более значимой для него, поскольку так пространство перестает быть иллюстрацией и становится включенным в повествуемую историю, то есть, нарративным.

**Реконструкция** может выступать и в качестве самостоятельного принципа актуализации пространства как биографического документа. Буквальное его применение – в сочетании с демонстрацией - мы обнаружим, например, в фильме «Птица-Гоголь». Автор-нарратор, рассказывая о контактах Н.В. Гоголя с другим знаменитым «русским итальянцем», художником Александром Ивановым, входит в помещение, которое служило мастерской живописцу со словами: *«Бывшая римская мастерская Иванова сейчас тоже художественная студия – ни под что другое это помещение и использовать нельзя. На рисунке самого Иванова – печка в середине зала, на полу и сейчас от нее след. Дополнительное отопление требовалось, поскольку для библейской картины натурщики позировали полуголыми...»*. В этот момент в кадре появляется печка, а автор сопровождает реконструкцию пространства демонстрирующим комментарием: *«Если здесь печка, то тогда здесь – подиум, на котором позировали натурщики ... значит, тут Иванов, работающий над картиной... Явление Христа народу занимает всю эту стену... а из той двери в декабре 1845 года в мастерскую Александра Иванова входит царь Николай I»* (см. Приложение, рис. 19).

В итоге, реконструировано не только пространство мастерской на момент визита царя, но и «точка зрения» на это пространство, причем, со сменой темпоральных ее характеристик: автор смотрит на открывающееся

пространство мастерской из настоящего времени фильма – как смотрел бы на него царь из времени повествуемой истории.

Оригинальным примером реализации принципа реконструкции по отношению к пространству истории является даже не эпизод, а практически весь фильм Романа Либерова «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем». Основной сюжетной линией фильма стало интервью поэта, которое он дал Соломону Волкову в 1993 году (с включением фрагментов из других интервью). Видеозаписи самого интервью не существовало, поэтому в самом начале фильме реконструируется зафиксированное на подлинной фотографии пространство – интерьер комнаты (фото предъявлено на экране как документ-первоисточник). Причем это не полностью «ожившая фотография» - методом «субъективной камеры» показан только сам интерьер, а на действующих лиц указывают предметы: диктофон, чашки и бокалы, пепельница, дымящаяся сигарета (она становится далее «сигаретой Бродского»). За кадром возникают голоса: *«Пожалуйста, садитесь. – Спасибо. – Если вам удобно, можете сесть в кресло. – Так... Курите? – Да. – Пожалуйста, вот ... – Ну, что ж, пожалуй, начнем»*. Так, во взаимодействии с речью (диалог за кадром разыгрывают актеры) и зрительными образами (на подлинных фотографиях) возникает экранное пространство биографического события – интервью, которое становится полноценной историей, в которую включены и в ней разворачиваются отдельные микроистории из биографии Бродского. Реконструированное пространство, актуализированное в качестве места действия, возникает в развитии сюжета фильма несколько раз и образует пространственное обрамление диегезиса (см. Приложение. Рис. 11-13).

Не сквозные, а «точечные» варианты реконструкции пространства Р. Либеров создавал и в других своих фильмах (например, «Ильфипетров»). Они вообще нередко встречаются в телепроизводстве, хотя гораздо чаще в фильмах реконструируется событие целиком – путем акцентирования

пространства действия, использования декораций, актерской игры, иногда и с диалогами действующих лиц («Звoryкин-Муромец» Парфенова, «Удивительные миры Циолковского» И. Грицика и др.) Рискнем предположить, что в таких случаях условность воссозданного пространства все-таки мешает его восприятию как пространства достоверного, но не в прямой, а в обратной пропорции к экранному времени реконструкции: чем она длиннее, тем глубже зритель вовлекается в иллюзию реальности. Так, видеоряд указанного фильма Грицика полностью «постановочный», однако созданное автором пространство жизни героя – сплошное, и за неимением другого оно вскоре воспринимается как реальное биографическое пространство.

Третий принцип – **трансформация**, когда пространство биографической реальности изменяется за счет включения в кадр, запечатлевший реальность, объектов другой реальности, напрямую не относящейся к ней (по этому признаку разобранный выше эпизод из фильма «Птица-Гоголь» является не трансформацией, а все-таки реконструкцией). Очевидным примером трансформации могут служить многие эпизоды из фильма Р. Либерова «Написано Сергеем Довлатовым». Основным экранным пространством в нем является городская среда: Ленинграда-Петербурга, Таллина, Нью-Йорка, которое трансформировано с помощью фотографий героя и других персонажей истории в документ биографии Довлатова. Например, вмонтированные (об этом приеме уже шла речь в 1.1.) в обшарпанные оконные проемы или спроецированные на глухую типично питерскую стену фотографии родителей и маленького Сережи начинают формирование «ленинградского пространства» героя, его сложного детства: *«Вообще-то мать у меня армянка. Отец – еврей. Когда я родился, они решили, что жизнь моя будет более безоблачной, если я стану армянином. И я был записан как армянин. Мои родители часто ссорились, потом они*

*развелись. Причём развод был чуть ли не единственным миролюбивым актом их совместной жизни».*

Далее реальное пространство трансформируется в пространство нарратива и с помощью других элементов: рисунков, рукописного текста, анимации. Так, пространство «улиц-ущелий» дополняется текстами отрицательных отзывов и отказов на фоне неба, а вместе со смещенными с правильных осей стенами, образующими дворы-колодцы они образуют замкнутое *пространство страны-тюрьмы*, в которой Довлатову-писателю «ничего не светит». Полный горечи закадровый текст соответствует ему: *«Рассказы, естественно, не печатали. Маска непризнанного гения как-то облегчала существование. Я стал больше пить. Увы, я оказался чрезвычайно к этому делу предрасположен. Алкоголь на время примирял меня с действительностью. Литературные дела - главное в моей жизни и единственное, пожалуй. Я не знаю, зачем я пишу. Уж если так стоит вопрос, то ради денег. “Чем ты не доволен, если так разобраться? Тебя не печатают? А Христа печатали?!...”»* (см. Приложение. Рис. 14).

Такое трансформированное автором пространство предъявлено зрителю уже не как обычный экранный документ, являющийся частью зримого хронотопа истории, и даже не как специально изготовленный экранный документ, предъявленный «в развернутом виде», а как «эмоциональный экранный документ». Таковым он становится, поскольку эмоциональное состояние – несомненный факт биографии героя, и благодаря когнитивному эффекту сопереживания «зритель оказывается “перенесенным” (transported, в терминологии Р. Геринга) в пространство происходящего на экране»<sup>113</sup>.

Вопрос в том, убедит ли зрителя такой документ, дойдет ли до его сознания заложенная автором эмоциональность? Конечно, использование демонстрации и реконструкции также не исключает определенного

---

<sup>113</sup> Бугаева Л.Д. Эмоциональный документ: структура нарратива // Век информации. 2016. №2. С. 136.

эмоционального эффекта, но все же потенциально трансформация пространства наиболее субъективна, а, следовательно, результат здесь во многом зависит не только от автора, но и от зрителя, его жизненного и нарративного опыта. Соответственно, если «достоверность» пространства нарратива оценить в процессе симультанной экранной коммуникации трудно (как и всякую другую достоверность), и она, на наш взгляд, по-прежнему остается «зыбкой» проблемой профессиональной этики, то адекватно оценить «убедительность» пространства как нарративного документа вполне возможно – как в классическом понимании, признающем пространство частью хронотопа повествуемой истории, очевидно включенного в общую структуру сюжета, так и в категориях когнитивной нарратологии, предполагающей для зрителя возможность «освоения» пространственных образов фильма в контексте погружения в мир истории – за счет прежнего опыта, воображения или благодаря нарративным маркерам, предусмотренным автором.

#### **1.4. Оппозиция присутствия/отсутствия как фундирующий фактор нарративности документального фильма**

Обоснование нарративности документального фильма не будет полноценным, если не выявить философского «кода» нарративности вообще – как феномена «ментальной репрезентации мира» или «способа познания реальности». На наш взгляд, для документального фильма, в той или иной мере соотносимого с событиями и героями объективной реальности, оперирующего относящимися к ней фактами и идеями, таким фундирующим фактором является общефилософская оппозиция *присутствия/отсутствия*. Осмысление данной оппозиции имеет многовековую традицию и восходит к идеализму Платону, а в философии XX века наиболее глубокое и полное обоснование она получила в трудах М. Хайдеггера, который в своей работе «Время и бытие» говорит о «бытии как



присутствии» и далее утверждает, что *«мы найдем в отсутствии способ присутствия», но не в форме «настоящего времени»*<sup>114</sup>. Это универсальное для всякого объекта онтологическое толкование, безусловно, справедливо в самом широком смысле, а как яркая и лаконичная формула - в прикладном значении, разумеется - применима в сфере нарративного творчества, в особенности, для экранной документалистики.

Во-первых, она конституирует процесс создания автором фильма аудиовизуальных конструкций, предъявляемых на экране в качестве документа, но не являющихся таковым объективно; во-вторых, объясняет характерную апелляцию к «не-настоящему времени», в основном, прошлому, но иногда и будущему (фильмы-прогнозы и фильмы-апокалипсисы), в-третьих, оправдывает изобилие всевозможных аудиовизуальных реконструкций реальных событий или героев. На наш взгляд, ситуация отсутствия/присутствия возникает перманентно и актуализируется как для автора, так и для зрителя – хотя и в разных смысловых конфигурациях.

У. Эко утверждал: «Оппозиционное отсутствие становится значимым только в присутствии какого-то присутствия его выявляющего. Субстанция плана выражения как раз и обеспечивает очевидность присутствия»<sup>115</sup>. В случае с документальным фильмом справедливость данного утверждения также проявляется очевидно и постоянно: например, присутствие в том или ином эпизоде тех или иных предметов, принадлежащих историческому герою, прямых свидетельств его деятельности (стихов, картин, формул, зданий и т.п.) обнаруживают его отсутствие в мире живых. А как в данном контексте квалифицировать эпизоды из жизни героя, разыгранные актерами, или картины исторических сражений, представленные в виде массовой

---

<sup>114</sup> Хайдеггер М. *Время и бытие* М., 1994. С. 199.

<sup>115</sup> Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. СПб., 2004. С. 19.

реконструкции с участием десятков, а иногда и сотен активистов военно-исторических клубов?

В общефилософском плане, это не оппозиционное отсутствие, и то, что представлено «субстанцией плана выражения» - реконструкция – может выявлять лишь отсутствие чего-то по отношению к самой себе: например, отсутствие в кадре снега в ситуации, когда герой в этом кадре одет по-зимнему. Тем не менее, зритель в своем восприятии всегда соотносит реконструируемую картину с той, которая сложилась в его сознании (по книгам, рассказам, музейным экспозициям и т.д.), поэтому присутствие чего-либо или кого-либо на экране в реконструкции актуализирует и отсутствующее, имплицитно «означает» его. Зритель видит несхожесть или, напротив, удивительное сходство актера с исторической личностью, недостаток аутентичной амуниции у солдат в батальной сцене или чрезмерную ее чистоту и бутафорскую легковесность – все это «работает» на уровне функционирования в сознании оппозиции присутствия/отсутствия, которая, очевидно, влияет на оценку зрителем *достоверности* предлагаемой автором фильма реконструкции. Безусловно, всякий документальный фильм исторического или биографического содержания, по большому счету, сам по себе - попытка экранной реконструкции событий общественного бытия или жизни человека, но ***оппозиция присутствие/отсутствие актуализируется до очевидных для зрителя эффектов прежде всего при использовании постановочных (игровых) форм репрезентации реальности.***

Для современного документального телефильма такие формы (как и сам метод реконструкции) давно стали обыденным явлением - особенно если относить к документалистике произведения в жанрах ***докудрама*** или ***докуфикшн***. В одной из своих работ К.А. Шергова констатирует: «Возникшая на BBC в начале 60-х годов как реконструкция исторических и сложных социальных событий докудрама вошла в систему жанров западных

СМИ. Российская документалистика наследует эти традиции, активно развивая биографическую тематику. Но существуют серьезные опасения, что докудрама заменит собой истинную документалистику»<sup>116</sup>.

Высказанное опасение не напрасно, и сами создатели докудрам не скрывают, что данному процессу есть логическое объяснение. Так, Александр Волин, продюсер вышеупомянутого фильма «Мой муж - гений», а также документальных «Заговор маршала», «В одном шаге от Третьей мировой» и других, в одном из своих интервью говорит следующее: «Все возможные кадры, которые были сняты в период от 20-х до 60-х годов, уже были показаны. Сегодняшние «новинки» – это лишь известный видеоряд, снабженный другим монтажом и дикторским текстом. Слушать рассказ очередного эксперта или историка несколько скучновато. Уже не говоря о том, что, глядя телевизор, хочется видеть новую картинку и действие. Более того, практика показывает, что чем больше вы привлекаете к участию в вашем проекте историков и профессионалов, тем более запутанной становится картина для зрителя. Потому что нет двух историков, которые бы одинаково трактовали одно и то же событие, равно как и нет двух очевидцев, которые про то, что наблюдали, сказали бы одну и ту же вещь. У каждого появляется свое видение. Поэтому мы решили, что можно показать зрителю нашу версию реконструкции исторических событий»<sup>117</sup>.

И таких «решений», позволяющих дать зрителю не только «новую картинку», но и полнее представить именно авторскую, а не экспертную, позицию, показать историю со своей точки зрения, принимается - если позволяет бюджет проекта - все больше. Поэтому в нашей диссертации мы неизбежно будем включать в поле анализируемых произведений теледокументалистики фильмы, относящиеся в той или иной степени к категории докудрамы (или включающих в себя ее элементы). Что касается

---

<sup>116</sup> Шергова К.А. Докудрама – новый жанр? //Вестник электронных и печатных СМИ. Вып.№13. 2012. URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102>. Дата обращения: 19.04.2016.

<sup>117</sup> Луи, Шепилов, Михоэлс... // Российская газета. 2009, 18 июня.

фильмов, относящихся к *псевдодокументалистике*, в частности, к зыбкому в научном плане понятию докуфикшн, соединяющему специфику научно-популярного и фантастического фильмов, то их мы рассматривать не будем. Во-первых, потому, что там используется даже не реконструкция, а аудиовизуальное *прогнозирование* будущего; во-вторых, по причине того, что этот жанр, как считает искусствовед Я.Ю. Кемниц, появился исключительно благодаря развитию и активному применению визуальных эффектов, изменяющих обычную натуру: например, цвет неба или воды, а также позволяющих добавить в видеоряд дополнительных героев (так в «Форест Гамп» героя «включили» в кадры кинохроники) или фантастических существ, как в фильмах «Монстро» или «Репортаж»; и, в-третьих, ничем не ограниченное «использование визуальных эффектов - подчеркивает Кемниц, - не только влияет на атмосферу произведения, но и затрагивает другие – этические проблемы, связанные с намеренным введением зрителя в заблуждение»<sup>118</sup>.

Что касается постановочных (игровых) элементов фильма, не вводящих в заблуждение, а призванных восполнить именно отсутствие (или недостаток) конкретного или соотносимого с темой фильма материала, то их анализ для реализации целей нашего исследования необходим. В своей знаменитой книге «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» Зигфрид Кракауэр в качестве аргумента к тому, что ничто игровое не сможет повторить самых искренних эмоций и проявлений человека, приводит слова Жана Эпштейна: «Никакая декорация, никакой костюм не могут создать ни видимости, ни подобия правды. Никакой профессиональный актер не способен воспроизвести своеобразные и неповторимые движения пыльщика или рыбака. Добрую улыбку, крик ярости так же трудно подделать, как и радуугу в небе над бурным

---

<sup>118</sup> Кемниц Я.Ю. Визуальные эффекты и атмосфера аудиовизуального произведения. // Вестник электронных и печатных СМИ. Вып. 19. 2014. URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2551>. Дата обращения: 19.04.2016.

океаном...»<sup>119</sup>. Вслед за Кракауэром трудно не согласиться с данным высказыванием, однако следует признать, что жизнь преодолевает и эту максиму, а практика документального производства, в особенности, телевизионного, доказывает значительное расширение области применения художественной реконструкции – главным образом, в рассматриваемых нами биографических и исторических фильмах. Наиболее свежий пример тому – двухсерийный фильм «Кронштадт. 1921», продемонстрированный в эфире «Первого канала» 17 и 18 апреля 2016 года, в котором визуальная реконструкция составляет более 50% видеоряда. При этом постановка никак не скрывается, не выдается за хронику, но вместе с тем остается в соответствии с исторической правдой «немой» - под закадровый текст, что свидетельствует о желании авторов максимально точно следовать фактам. Очевидно, именно такой подход имел в виду В.А. Давыдов, подчеркивая, что для точности любой реконструкции необходимо сохранять ценности, на которых строятся многие научные знания (в качестве подтверждения он приводит слова Г. Риккерта: «...это ценности, которые в качестве принципов исторически существенного материала конституируют саму историю»<sup>120</sup>). Немота кадров реконструкции в данном фильме не только технологична, поскольку на них озвучивается авторский текст, но и соответствует, на наш взгляд, на сохранении ценности «отсутствия явно отсутствующего»: звука в кинематографе того времени, о событиях которого повествуется, не было. В то же время присутствие соответствующих эпохе элементов костюма, предметов обихода (чай в серебряном подстаканнике на подноске и т.п.), безусловно, базируется на признании ценности принципа «истина в деталях», который реализуется в демонстрации «явно присутствующего».

---

<sup>119</sup> Цит. по: Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 140.

<sup>120</sup> Давыдов В.А. Ценности и оценочные суждения в исторических реконструкциях. СПб, 2010. С.132.

Характерной чертой многих подобных фильмов военной тематики является, как уже было отмечено выше, привлечение для создания художественных реконструкций непрофессиональных актеров из числа участников военно-исторических клубов. Их используют чаще всего для репрезентации отсутствующей хроники сражений или армейского быта, что не предполагает какого-то особого «вживания в роль», и обычно задача заключается в том, чтобы произвести в момент съемки какие-либо действия, которые они уже привыкли делать в процессе своей обычной реконструкторской деятельности. Подтверждением тому являются слова руководителя одного из таких клубов Дмитрия Петухова: «Нас приглашают сыграть самих себя в своих костюмах <...>. Мы считаемся актёрами массовки. Иногда - каскадёрами боевых сцен. Обычно для нас заранее прописывают ту или иную роль, и мы работаем так же, как и любая другая массовка. <...> Наша поляна – это 10 век, 13 век, 15 век, то есть все рыцарские бои, все Наполеоновские войны, Первая Мировая и, конечно же, Великая Отечественная»<sup>121</sup>.

Возможности сообщества реконструкторов использованы в качестве массовки в десятках фильмов, в частности, в 18-серийном документальном цикле «Великая война» (2010), повествующем о наиболее важных этапах и ключевых моментах Великой отечественной войны, а также второй мировой войны, в целом. Несомненно, главную роль авторы цикла отводят цифровой графической реконструкции, которая сочетается и с «живой» реконструкцией, а в совокупности они занимают до 60-70 процентов в общем хронометраже каждого фильма. Данный метод воссоздания аудиовизуальной картины события, несмотря на наличие в киноархивах значительного массива хроникальных военных кадров (хроника Сталинградской битвы, на Курской дуге, при взятии Рейхстага и т.д.), использован, по всей видимости, исходя из

---

<sup>121</sup> Цит. по: Зыков А.А. Метод исторической реконструкции в документальном кино: этический и эстетический аспекты. Дис. магистра журналистики. СПб., 2016.

той же логики, которую обозначил процитированный выше А. Волин: заменить многократно использованный и уже «примелькавшийся» материал хроники и утвердить собственную авторскую точку зрения на повествуемые события.

Например, в серии, рассказывающей о Сталинградской битве, действие начинается в воздухе: советские зенитчики сбивают немецкий самолет-разведчик, и на словах: *«Ранним утром 19 июня 1942 года беззвучно падал немецкий связной самолет “Шторх”»* на экране разворачивается графическая реконструкция падения самолета на землю. При этом, каждое новое действие представлено подробно, покадрово: сначала крупным планом показан остановившийся винт, далее следует выход на общий план, благодаря чему становится видно, как резко самолет начинает терять высоту, и в заключительном кадре на среднем плане – посадку с поломкой крыла (все это до мельчайших подробностей сделано при помощи цветной анимации, причем, каждая тень, блики солнца на плоскостях и движения людей проработаны четко и детально). Обращает на себя внимание момент, когда катастрофическое отсутствие необходимого для полета движения (крутящегося пропеллера) передано через присутствие – кадра с остановившимся винтом, и этот динамический акцент выполняет драматургическую функцию, своего рода кульминации всего эпизода. Затем следует развязка – падение самолета, а далее развитие данного микросюжета, микроистории реализуется в интермедийными средствами: в кадре соединяются компьютерная графика и натурная съемка: рисованный персонаж – немецкий летчик - пытается отстреливаться от советских солдат, роль которых исполняют реконструкторы.

Переход от анимации к игре актеров выполнен максимально незаметно, и это можно сказать обо всем фильме, в котором немало моментов, когда в пространстве кадра одновременно находятся

анимационные объекты (рисованные персонажи, инфографика) и живые люди. В плане оппозиции присутствия/отсутствия данный случай чрезвычайно интересен, поскольку на глазах зрителя происходит «удвоение» отсутствующей экранной реальности, в свою очередь, репрезентующей историческую реальность. И, на наш взгляд, такая постмодернистская игра симулякрами, пользуясь термином Ж. Бодрийера, не разрушает целостность восприятия истории зрителем только потому, что он к ней телевидением уже приучен (а если не приучен, как большинство людей старшего поколения, то и воспринимает не нарративный уровень фильма, а чисто информационный).

Любопытный прием использования компьютерной анимации обнаруживается в фильме В. Кондакова «Знамя Победы» (2015). На закадровом тексте о том, как руководство советской армии решали, в какой момент водружать флаг над поверженным Берлином, зритель видит нарисованных маршалов, которые стоят у карты и размышляют. Далее в кадре возникает рисованный Сталин и безмянный солдат в бою за рейхстаг. Комбинируя графические компьютерные образы, автор создает обобщенную картину развития событий, в одном кадре при этом могут сочетаться разные символические образы: Бранденбургские ворота, советский солдат, красное знамя. И поскольку все дано в динамике, возникает ощущение *анимированного комикса*, что является, по существу, новым стилистическим приемом реконструкции события в отечественной документалистике.

Однако, в целом, графическая реконструкция пока еще уступает «живой», с участием актеров и массовки. Возвращаясь в этой связи к циклу «Великая война», следует отметить костюмерно-бутафорскую базу данного фильма: вся военная форма советских воинов выполнена с соблюдением мельчайших подробностей, у некоторых персонажей, видны не только плащ-палатки, перекинутые через плечо, но и вещевые сумки, лопатки, медали; то же самое у «немцев» – соответствующие роду войск мундиры, головные



уборы, точные копии автоматов системы «Шмайсер» и т.д. Воссоздаются и поведенческие детали – завернутые рукава немецких мундиров соответствуют принятой норме солдатского поведения в жаркое летнее время.

В масштабном сериале Виктора Правдюка «Великая и забытая» также есть моменты, воссозданные с филигранной точностью. Например, рассказывая о предшествующих Первой мировой войны событиях, автор вводит в сюжет историю фотографа, который снял в Сараево недовольных действующим режимом бунтарей. На словах о том, что в момент съемки герой даже не предполагал, что снимает события, за которыми последуют крупнейшая в истории Европы катастрофа, на экране появляется реконструкция: в правом углу кадра зритель видит актера в образе фотографа, снимающего бунтовщиков, в левом углу – результат съемки, ту самую хроникальную фотографию. При этом «герой» движется, а снимок остается статичным, но поскольку группа людей на фото была «схвачена» объективом в движении, то возникает общий для всего поликадра ритм, узнаваемая динамика «события фотографирования». Отметим, что костюм актера, его фотокамера полностью соответствует реалиям 1910-х годов.

Примером другого подхода к созданию «живой» реконструкции, основанного на воссоздании общего эмоционально-динамического «образа события», не предполагающего детализации, может служить документальный фильм Ф. Бондарчука и А. Денисова «Севастополь. Русская троя» (2015). В начальном эпизоде, где повествуется о вывозе эсминцем «Ташкент» 86 фрагментов панорамы Рубо «Оборона Севастополя», реконструируется событие атаки на судно. На закадровых словах об авиаударах, которые обернулись пробоиной в трюме, зрители видят, как в полутемном помещении, постепенно наполняющемся водой, в панике работает команда – матросы пытаются заделать пробоину всеми

сподручными средствами, в том числе, железными листами и различными досками. По выражению лиц актеров массовки, исполнявших роли членов экипажа, видно, что они действительно терпят бедствие – в некоторых микропаузах между закадровым текстом слышны их отчаянные крики. Однако детализации действий нет, реквизиты также достаточно условны – на экране видны лишь короткие стрижки и тельняшки, это «матросы вообще», и в данном случае автору для реконструкции драматического события этого вполне достаточно.

Однако в потоке истории, воспринимаемой зрителем с экрана, детализация более уместна, поскольку точные зримые детали имплицитно считываются как определенные визуальные *маркеры* той реальности, которая репрезентуется в диегезисе документального фильма. Безусловно, их распознавание зависит от личного опыта и компетенций каждого зрителя, но само присутствие в кадре тех или визуальных маркеров, их соответствие научным данным, а также правильная «работа в кадре», во многом является заслугой приглашенных автором реконструкторов. В определенном смысле, они являются добровольными и заинтересованными носителями «опыта», который, в отличие от артефактов, отсутствует как реальность, но может быть воссоздан как новая *квазиреальность* – в том числе, и для фильма. Отметим, что приобретается такой опыт в реальной жизни членов сообщества: на тренировках, в процессе изготовления амуниции, оружия и других предметов, в ходе фан-коммуникации, и автор фильма лишь использует его в творческих целях для создания экранной иллюзии исторического «бытия». Как верно отметил Д. Петухов, «приглашая реконструктора, режиссёр получает не только актёра массовки, но и готовый комплект снаряжения, с большой долей вероятности заранее подогнанный и исторически обоснованный; плюс к этому, через реконструкторов и у

реконструкторов можно достать дополнительный антураж - мебель, шатры, посуду и т.д.»<sup>122</sup>.

Последнее обстоятельство особенно важно при создании фильмов о событиях далекой истории, предполагающих воссоздание в той или иной степени аутентичных интерьеров и костюмов определенной эпохи. В частности, в фильме «Дмитрий Донской. Спасти мир» (2015) с помощью масштабных реконструкций представлена история князя, победившего в Куликовской битве войско Золотой Орды в 1380 году. Это высокобюджетное, по меркам документалистики, произведение в самом начале предваряется словами за кадром: *«Ни одна дата допетровской Руси не описана в таких подробностях, так красочно и буквально по часам, как восьмой день сентября 1380 года»*. И таким образом, автор заявляет своеобразную колористическую доминанту для своей истории Дмитрия Донского, а далее вся реконструкция строится на ассоциации с определенной цветовой гаммой, когда разные исторические периоды представляются зрителю в связке не только с определенными костюмами, стилистикой речи, образами человека, но и с «цветом эпохи» в ретроспекции: от черно-белого (в стиле киноавангарда) первой половины XX века к черно-белому с желтоватым «старинным» отливом рубежа XIX-XX столетий, а «дофотографические» периоды даны уже в полноцветном варианте и построены на цветовой ассоциации с соответствующими картинами из Русского музея, убранством Зимнего дворца и т.д. В этом смысле, красочность реконструируемой эпохи воспринимается вполне логично, и костюмы реконструкторов соответствуют тому, как изображались воины Донского на миниатюрах в исторических источниках: шлем в форме луковки, кольчуга поверх рубахи, металлические нарукавники, меч, копья – все серебристого цвета (очевидно, поэтому так выбиваются из этого ряда черные

---

<sup>122</sup> Зыков А.А. Указ соч. Приложение 1.

кирзовые сапоги на ногах одного из реконструкторов, промелькнувшие в одном из кадров).

С учетом исторических деталей, изображено и противоборствующее Дмитрию Донскому войско Мамай. Актеры, исполняющие в реконструкциях роль печенегов, подобраны соответствующие, с ярко выраженной монголоидной внешностью (раскосые глаза, длинные черные усы и т.д.). Их одежда соответствует описываемому периоду: бархатные кафтаны, черные жилеты, а также национальные шапки с кисточками и т.д. Здесь доминируют золотистые – в сочетании с черным - тона, что, очевидно, соответствует замыслу автора противопоставить не просто две армии, а два противоборствующих во всем мире.

И в этой связи, необходимо отметить, что «костюмная» кинореконструкция событий позволяет ввести предметы в сферу их использования, позволяет осуществить, по еще одной формулировке М. Хайдеггера, «*впускание присутствия*»<sup>123</sup> того, что забыто. Демонстрация на экране меча, головного убора или другого музейного экспоната, хоть и подлинного, но статичного, все равно остается, по выражению М. Ямпольского, «фотографическим призраком предмета»<sup>124</sup>, который ничем себя не проявляет. Его копия в руках или на теле действующего на основании усвоенного опыта реконструктора – совсем другое дело, здесь мы видим уже «наличный» предмет, динамика экранного действия «впускает» его в наш мир как бытующий, присутствующий. И совсем не обязательно, чтобы это был предмет из далекой истории. Например, фильм С. Ахметдиновой «Ордена Великой Победы» (2015) начинается с реконструкции обстановки в ставке союзной армии 10 июня 1945 года. На экране - зал, где передвигаются официанты, офицеры американской армии ждут приезда Жукова, общаясь и

---

<sup>123</sup> Хайдеггер говорит: «Впустить присутствие значит вывести из потаенности, вынести в открытость» - Хайдеггер М. Указ. соч. С.394.

<sup>124</sup> Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М., 2010. С. 449.

нетерпеливо перелистывая журналы. Интерьер, детали парадных мундиров, улыбки, «водопад из шампанского», стекающий по бокалам – все это создает атмосферу праздничного ожидания, «впускает» событие в мир зрителя, настраивая его на определенный эмоциональный лад.

Драматургия современного документального фильма, ориентированного на массового зрителя, предполагает контролируемое автором развитие интриги, а, следовательно, и активное использование эмоциональных акцентов при воссоздании образа события с помощью художественной реконструкции. Зачастую это делается простейшими способами, например, в фильме Александра Сладкова «Русский корпус. Затерянные во времени» (2014) повествование об экспедиционном корпусе в годы Первой мировой войны начинается со слов о погоде в день наступления, и на экране в этот момент появляются лужи, по которым бьют капли дождя, а затем в кадре возникает автор, за спиной которого мы видим потемневшее небо, молнии, слышим раскаты грома. Слова о трудностях войны, тяготах солдатской жизни воспринимаются с пониманием именно потому, что драматичный пейзаж, его детали уже «впустили» это состояние в сознание зрителя. Добиться нужного эффекта восприятия позволяет, по сути, одно лишь воссоздание в экспозиции погодных условий того исторического дня. А в финале фильма срабатывает другая задумка: автор говорит о том, как сложилась дальнейшая судьба героев картины уже после окончания войны (далеко не каждому удалось выжить в этой кампании, кто-то погиб в гражданскую войну, кто-то эмигрировал), и после каждого микроэпизода следует кадр-перебивка с винтовкой тех лет и со звуком передернутого затвора. Это простой, но очень точный акцент, позволяющий подчеркнуть, что речь идет о судьбе верных присяге солдат, и зритель невольно поддается воздействию столь яркого символического образа.

Столь же простой, но совершенно иной по эмоционально-стилистической окраске прием обнаруживается в фильме Л. Романенко «Юрий Андропов. Terra Инкогнита» (2014). В эпизоде, повествующем о гастрономических вкусах главы КГБ и генерального секретаря, на соответствующих моментах интервью эксперта автор демонстрирует зрителю кадры с докторской колбасой и винами, которых в то время было просто так не купить. Тем самым создается иронический эффект, актуализирующий парадоксальность позднесоветского мира. Аналогичным образом, но с другой эмоциональной окраской действуют короткие реконструкции в уже представленном начале фильма «Ордена Великой Победы», когда идет сцена награждения полководцев армии США маршалом Жуковым. Хроника прерывается короткими планами с советским офицером-художником, который быстро набрасывает в блокноте портреты Эйзенхауэра, других американских генералов, отмечая удивленный и растроганный взгляд сурового военного. А в фильме о Валентине Терешковой из сериала «Наш космос» (2011) есть игровой эпизод-реконструкция, когда она с подругами-дублершами разглядывает в магазине платья, оживленно обсуждая, какие вещи кому взять. В данном случае реконструкция представляет зрителю не отважных покорительниц космоса, а просто молодых женщин, которым хорошо друг с другом, что порождает позитивный настрой по отношению к героиням.

Таким образом, обеспеченное приемами художественной реконструкции «впускание присутствия» события в мир фильма способствует формированию нарратива, позволяет презентовать исчезнувшее, объективно отсутствующее эмоциональное состояние участников события, а, следовательно, воздействовать на зрителя. Наррации эмоций, как называет этот компонент Л.Д. Бугаева, будет посвящен следующий раздел, а в завершении наших рассуждений на тему

присутствия/отсутствия вновь вспомним М. Хайдеггера. Механизм действия данной оппозиции философ объяснял с помощью категории *Zuhandenheit* – «подручных» вещей, то есть, того, присутствия которых не замечаешь, пока не обнаружится их отсутствие. Принимая во внимание то, что Хайдеггер оперирует физически ощутимыми, реальными вещами, мы все-таки позволим себе спроецировать метафизическое значение данного феномена на реальность виртуальную, на фильм – в метафорическом смысле.

Публицистический кинонарратив тем и отличается от художественного, что априори апеллирует к реальности, прочно «привязан» к ней, а, следовательно, его создатель всегда будет осуществлять свои замыслы в условиях, когда «подручное, чье отсутствие под рукой замечено, переходит в модус *навязчивости*»<sup>125</sup>. Другими словами, автор нарративного документального фильма (биографического и исторического, по преимуществу) всегда будет ощущать в мире создаваемой им истории нехватку бытия как присутствия, которое будет проявляться в недостатке знания о событиях и визуального материала их презентующего, как только в нем возникнет хотя бы «мысленная» необходимость. В известном смысле, эта мысль близка философским рассуждениям Савоя Жижека о «центре пустоты»: «Искусство как таковое всегда строится вокруг центра пустоты, невозможно-реальной Вещи»<sup>126</sup>. Жижек также говорит о «травматическом» эффекте данного явления, действующем как в отношении создателя кинематографического нарратива, так и для зрителя. На наш взгляд, данное состояние – состояние «экзистенциальной травмы» потенциально продуктивно в творческом плане, а если проецировать данный феномен на реальный производственный процесс, то получается, что художественная реконструкция – как общепринятая «формульная» практика на телевидении –

---

<sup>125</sup> Хайдеггер М. Указ. соч. С. 73.

<sup>126</sup> Жижек С. Киногид извращенца. Кино, философия, идеология: сборник эссе. Екатеринбург, 2014. С.202. (Кстати, отсюда – «пустой центр» повествования в миметической форме нарратива, о котором говорят М. Флудерник, Д. Герман и другие когнитивисты).

обусловлена травматическим существованием пустоты в сознании автора, а значит, постоянно актуализируется постольку, поскольку обнаруживает «подручное» своей «навязчивостью» на экране.

### **1.5. Когнитивный потенциал документального фильма и особенности наррации эмоций в публицистическом кинонарративе**

Постклассическая нарратология, ориентированная на *когнитивный*<sup>127</sup> *подход* к любым текстам, обосновывает представление о нарративе как об универсальном способе *освоения и передачи опыта*, свойственном человеку, и выводит это понятие за пределы искусства и творческих практик. Способы представления истории могут быть какими угодно: от живого бытового рассказа до фильма, главным остается постижение ее смысла адресатом – в нашем случае, зрителем, который мысленно реконструирует как порядок событий, так и окружающую среду, а также оценивает их с определенной временной дистанции. Согласно Д. Герману, происходит «глобальная ментальная репрезентация», позволяющая представить «мир истории»<sup>128</sup>.

В этом смысле, публицистический кинонарратив представляет собой явление особое, поскольку аудиовизуальная природа фильма позволяет «облегчить» такую мысленную реконструкцию – за счет экранной репрезентации зримых фрагментов «мира истории», его пространственной ориентации, конкретных «примет времени» и т.д. Конкретная информативность публицистического кинотекста, его априорная звукозрительная фактуальность являются безусловными преимуществами

---

<sup>127</sup> Когниция – это «познавательный процесс или совокупность психических и мыслительных процессов <...>, служащих для получения и обработки информации, поступающей к человеку либо извне по разным чувственно-перцептуальным каналам, либо в уже интерпретированном виде» - см.: Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996. С. 81.

<sup>128</sup> Herman D. Logic Story: Problems and Possibilities of Narrative. University of Nebraska Press, 2002. P. 13-14.



для воспринимающего и постигающего историю зрителя, хотя и не снимает стоящих перед авторами задач сделать ее «ментальным событием» для зрителя. Когнитивный потенциал качественного публицистического кинонарратива должен отвечать универсальным характеристикам, то есть, содержать «структурированный временной ход уникальных событий <...>, который вводит разрушение или дисбаланс в порождаемую нарративом ментальную модель мира рассказчиков и интерпретаторов, <...> показывая, каково это – пережить подобный <...> разрушительный опыт»<sup>129</sup>. Последнее обстоятельство представляется особенно важным, поскольку позволяет говорить об еще одном существенном преимуществе экранных историй.

Сергей Эйзенштейн, размышляя в своей последней незавершенной книге «Метод» (1936-48 гг.) об универсальной природе искусства, «ставит акцент на (выразительном) движении, визуальной репрезентации и характере, в которых ищется диалектическая триада: кинезис, мимезис и психика»<sup>130</sup>. И хотя теоретическая разработка психофизических аспектов творчества во фрейдистском духе завела самого Эйзенштейна в «сумеречную зону», направление мыслей великого режиссера и теоретика кино оказалось перспективным, принципиально созвучным методу анализа Л.С. Выготского, эффективность которого выдающийся психолог блистательно показал в своей знаменитой «Психологии искусства»: *«от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и установлению ее общих законов (курсив мой – А.П.)»*<sup>131</sup>.

Более того, по мнению финской исследовательницы Пии Тикки, Эйзенштейн вплотную подходил к биодинамическому изучению эмоциональной выразительности и представлял кинематограф как

---

<sup>129</sup> Herman D. Description, Narrative and Explanation: Text-type Categories and the Cognitive Foundations of Discourse Competens // Poetics Today. 2008. № 29.2. P. 24.

<sup>130</sup> Булгакова О. Теория как утопический проект. НЛЮ, 2007, №88. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/bu3.html>

<sup>131</sup> Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. С.41.

психологическую «лабораторию эмоций»<sup>132</sup>. Вслед за Выготским С. Эйзенштейн утверждал концепцию активного зрителя, а также указывал на своего рода «телесную имитацию» зрителем увиденного на экране действия. Последнее особенно важно, поскольку тем самым пионеры изучения природных свойств кинематографа, определяющих воздействие кинотекста на зрителя, предвосхищали или, скорее, подготавливали своими рассуждениями современные концепции, актуализирующие представление о «телесных глубинах человеческого смыслотворчества»<sup>133</sup>. Разумеется, сегодня речь идет уже не просто о «биомеханике», а о глубинных психофизических процессах, определяющих восприятие мира человеком. Согласно гипотезе А. Домасио, сознание человека прокручивает опыт как «мысленное кино», а соответственно, фильм есть ни что иное, как «наглядное представление разворачивающегося в мозгу нарратива». Продолжая данную логическую линию, Л.Д. Бугаева предлагает говорить о *наррации эмоций* и подчеркивает, что она является «одним из аспектов комплексной наррации фильма; особый смысл при этом приобретает фигура обладателя опыта (experiencer), каковым предстает не только герой на экране, но и автор фильма, а также зритель»<sup>134</sup>.

На наш взгляд, такая постановка проблемы является актуальной и перспективной и для публицистического кинонарратива. Для демонстрации открывающихся возможностей проанализируем в данном ракурсе фрагмент из известного документального фильма «Оптическая ось» (2013, автор М. Разбежкина)<sup>135</sup>, где обитатели современной нижегородской ночлежки, отвлекшись от разглядывания фотографии таких же бездомных вековой давности, рассказывают о своих тяжелых судьбах. Их лица, характер речи не

---

<sup>132</sup> Tikka P. Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense. Juvaskyla, 2008. P.88, 91- 94.

<sup>133</sup> Johnson M. The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007. P. XI.

<sup>134</sup> Бугаева Л.Д. Кино как модель сознания: Пия Тикка// Международный журнал исследователей культуры. 2013. №1 (10). С. 123.

<sup>135</sup> Фильм не относится к рязряду телевизионных, но в данном случае это не имеет значения – ввиду очевидной нарративной сути эпизода.

выражают никаких эмоций, герои как обладатели опыта (уже пережитого) просто констатируют результат жизненных обстоятельств, которого они не ожидали получить, но получили, и, очевидно, восстанавливает скрытую эмоциональность этих личных нарративов – страшных, по сути, историй утраты социальной идентичности - уже личный опыт автора и зрителей. Вероятно, такую реконструкцию эмоций сопереживания несчастьем другого (с имплицитной проекцией на собственное «счастье») пережил в процессе записи интервью сам автор, провоцировавший героев на откровенность, а, следовательно, уже полученный опыт восприятия руководил его дальнейшими творческими действиями: он сознательно рассчитывает на подобный эффект при восприятии нарративов бездомных у зрителя, отбирая для фильма именно такие нарративные высказывания. То есть, здесь действует уже авторская *интерпретация событий*, которая имеет «решающее значение в развертывании информационной цепочки»<sup>136</sup>. Таким образом, если учесть содержащийся в фотографии начала XX века опыт несчастья, который транслируется ретроспективно, благодаря контексту всей ситуации узнавания, сконструированной автором, то мы получаем многоступенчатую модель наррации эмоций, степень которых нарастает благодаря преломлению опыта не столько сознанием героя, сколько автора и – особенно - зрителя.

Исходя из такой трактовки восприятия фильма, можно предположить, что для публицистического кинонарратива, с одной стороны, актуальным является многоплановая (герой, автор, зритель) *категоризация* и *интерпретация* содержащегося в фабуле событийного ряда по шкале «драматичность»: от трагедии жизни до комедии или фарса; с другой стороны, важным представляется внимание к участию автора в структурировании наррации эмоций. То есть, можно представить передачу

---

<sup>136</sup> Добросклонская Т.Г. Вопросы изучения медиатекстов: Опыт исследования современной английской медиаречи. Изд-е 3-е. М., 2010. С. 194.

опыта как своего рода электрическую цепь, в которой обладающий определенным социокультурным и жизненным опытом автор выполняет функцию «трансформатора» драматического напряжения истории, повышающего его с целью эффективного воздействия на эмоции зрителя. И это, с позиций современной когнитивистики, считающей нарратив, как уже было сказано, способом *освоения и передачи опыта*, является для автора главной установкой.

Чтобы ее эффективно реализовать, необходима не только соответствующее «нарративное умение», по остроумной формулировке В.И.Тюпы, но и гораздо более важное – нечто не зависящее от авторской воли, содержащееся в любой истории. И согласно мнению Д. Германа, истории не просто передают семантическое содержание событий, но содержат в своей структуре и *способ переживания событий* - для его обозначения исследователь предлагает использовать древнегреческое понятие *квалиа* (почувствовать, каково это быть на месте героя)<sup>137</sup>. С точки зрения психологии восприятия, это единственно возможный универсальный вариант *освоения* чужого опыта, позволяющий быстро реагировать на сообщение – не включая длительных и зависящих от целого комплекса факторов (возраст, образование, лобильность мышления и т.п.) аналитических процессов, за которые отвечает сознание. Мгновенная проекция «себя» на ситуацию, на события нарратива обеспечивает осуществление наррации эмоций, которая, в данном смысле, является наиболее динамичным элементом комплексной наррации фильма.

Конечно, предположение Д. Германа не ново, и *сопереживание* героям всегда считалось само собой разумеющимся компонентом коммуникации в искусстве, вся его история со времен античности опиралась на аристотелевский тезис о *катарсисе*, который невозможен без погружения в мир истории и сопереживания ее героям. Именно поэтому для

---

<sup>137</sup> Hermann D. Basic Element of Narrative. Hoboken, NJ, 2009. P.143, 156.

нарратологии вполне логичным было прийти к мысли о «квалиа», поскольку если всякий нарратив, в принципе, может быть понят и прочувствован адресатом, в нашем случае – зрителем, то такой код переживания *обязан быть* внутри истории, иначе она не смогла бы стать таковой.

На наш взгляд, действие квалиа обеспечивается актуализацией воспринимающим субъектом оппозиции *присутствие/отсутствие*.

Для доказательства данного положения вернемся к примеру из «Оптической оси». Несложно заметить, что сопереживание строится на эксплуатации таких фундаментальных для человека концептов как «дом» и «семья». «У меня есть дом и семья, но каково же было бы оказаться на месте этого человека, который все это потерял» - такова расшифровка кода, обеспечивающего сопереживание, а, следовательно, и нарратив эмоций по цепочке от автора (реципиент 1 ступени) к зрителю (реципиент 2 ступени). Очевидно, что весь процесс чувственного восприятия этой мысли происходит благодаря работе оппозиции *присутствие/отсутствие* (по отношению к дому, семье), которая делает чужой опыт своим переживанием его. Благодаря мысленной смене состояний возникает своего рода ***ценностная перспектива***, через которую пропускается содержание истории, и таким образом порождается эмоциональный отклик субъекта, а значит, нарратив достигает цели.

Важно и то, что автор, пользуясь оппозицией присутствия/отсутствия как принципом отбора, сознательно выбрал для фильма именно эти высказывания, именно этих людей, - то есть, пользуясь термином из теории интертекстуальности, произвел операцию ***выдвижения***<sup>138</sup> ключевого действия в буквальном смысле на передний план (камера дает героев крупно). С одной стороны, для фильма такое укрупнение, представляется естественным, технологичным, но, с другой, - оно должно быть обосновано

---

<sup>138</sup> См.: Арнольд И.В. Семантика, стилистика, интертекстуальность. СПб., 1999. С.378.

авторским восприятием того, что становится главным для повествуемой истории в данный момент.

Характерно, что известный противник «нарративного кино» М. Разбежкина действует здесь против своих же установок, поскольку оказывается вовлечена в процесс наррации эмоций, пережив состояние кватерниа и оказавшись перед необходимостью (как обладателю опыта и автору-трансформатору) передать драматическое напряжение истории дальше, конечному адресату. Первое психологическое действие произошло неосознанно, а вот второе включало в себя и авторскую интенцию, и опыт управления наррацией: точно оценив потенциал воздействия микроистории на восприятие сопереживающего зрителя, автор включает ее в контекст.

Данный эффект определим как «*эмоциональное заражение*»<sup>139</sup> нарративом. Оно происходит непосредственно в акте коммуникации, и анализ эпизода из «Оптической оси», приведенный выше, наглядно демонстрирует, как «заражение» протекает в коммуникативной цепи нарратива: герой-автор-зритель. Не ставя перед собой задачи анализировать психологические факторы и механизмы данного процесса, отметим, что наиболее эффективной по воздействию является, безусловно, интуитивно избираемая автором опора на фундаментальные, базовые человеческие эмоции. К. Изард выделяет таких всего 10: *радость, удивление, печаль, гнев, отвращение, презрение, страх, стыд, интерес, вина*<sup>140</sup>, и если оценить наррацию эмоций в анализируемом нами фрагменте, то «заражение», очевидно, происходит по линии *печали* и *страха*. Данные эмоции взаимообусловлены («смешанные чувства»), и воздействуют через актуализацию индивидуального опыта – в разной степени и различных пропорциях. Очевидно, одного зрителя история бездомного больше

---

<sup>139</sup> Данный термин введен в терминологию теории журналистики Л.А. Майдановой (см.: Майданова Л.А. Структура и композиция газетного текста. Красноярск, 1987) и сегодня активно используется исследователями психологии масс-медиа (см., например: Виноградова С.М., Мельник Г.С. Психология массовой коммуникации. М., 2014. С. 302).

<sup>140</sup> Изард К. Э. Психология эмоций. СПб., 2000.

«заразит» печалью, а другого – страхом оказаться на его месте, стать социальным изгоем. Это очень «тонкая материя», которая еще только ожидает своих исследователей, прежде всего, психологов.

Что касается общего эффекта воздействия наррации эмоций на зрителя, то, если обратиться к известной теории У. Северина и Дж. Танкарда, она может быть компонентом любой из четырех моделей воздействия на аудиторию, которые они выделяют («теория пули», ограниченного воздействия, умеренного воздействия, сильного воздействия)<sup>141</sup>. Пожалуй, наименее «нарративной» является модель «пули», построенная на жесткой пропаганде, хотя и здесь среди других манипулятивных приемов могут быть использованы микроистории – как, например, в фильмах «Анатомия протеста», «Анатомия предательства» и других, производства канала НТВ (2013-2015).

Три других модели вполне могут описывать эффект воздействия наррации эмоций на зрителя. Так, в «Оптической оси», в целом, его можно оценить как *сильное* и одновременно *ограниченное*, поскольку наррация в фильме не «сплошная», она постоянно «размывается» дискурсом героев и автора: ассоциативными мыслями, потоком сознания, диалогическим взаимодействием, риторикой, созерцательными фигурами и т.п. Наиболее показательным в этом смысле является эпизод с дедом-ложжарем, когда в течение нескольких минут камера (дискурс автор) просто следит за процессом изготовления ложки из заготовки, и автобиографическое повествование прерывается, возникает своеобразная «нарративная пауза», и это определяет дискретность наррации фильма. Однако стоит отметить, что для зрителя данное действие все равно связано с историей героя, поскольку в

---

<sup>141</sup> См.: Брайант Дж., Томпсон С. Основы воздействия СМИ. М., 2004. С. 57-60.

целом «повествовательный слой как бы подчиняет себе дискурс, который начинает “обслуживать” повествовательный уровень»<sup>142</sup>.

В большинстве телевизионных документальных фильмов такое подчинение, как уже отмечалось в 1.1, проявляется гораздо сильнее, тем не менее, наррация эмоций в них также зачастую бывает ограниченной по воздействию – за счет актуализации фактуальности, информативности дискурса автора. Речь идет прежде всего о выдвигании на передний план каких-либо статистических данных (особенно в виде инфографики), а также оценочных суждений персонажей-экспертов. Так, в военно-исторических фильмах с помощью компьютерной графики даются сведения о численном составе войск, участвовавших в сражении, данные о их вооружении, количестве потерь и т.д. Связанные с основной линией повествования, эти представленные визуально факты все же прерывают собственно рассказ о событиях, который ведут их участники, и, соответственно, эмоциональное воздействие нарратива ограничивается.

Наиболее *сильное* воздействие наррации эмоций проявляется в тех публицистических кинонарративах, где нарратор сам открыто проявляет эмоции. Например, в фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» (2014) невестка писателя со слезами на глазах рассказывает о моменте, когда после изъятия рукописей романа «Жизнь и судьба» из кабинета сотрудники КГБ предложили Гроссману поехать вместе с ними – эмоции, переживаемые ею вновь, безусловно, самым непосредственным образом сказываются на восприятии ситуации зрителем. *Страх, гнев, печаль* – весь эмоциональный комплекс переживается реципиентами (и автором, и зрителем) в процессе синхронной наррации в сильнейшей степени - как квалиа. Собственно, именно сопереживание, сопровождающее наррацию эмоций, и обеспечивает силу воздействия нарративного публицистического произведения на

---

<sup>142</sup> Ямпольский М. Язык-тело-судай: кинематограф в поисках смысла. М., 2004. С. 253.



аудиторию. Данный пример также показывает, что в плане эффективности воздействия на зрителя наррация эмоций в фильме зависит как от содержания реальной истории (фабулы), так и от того, насколько умело автор фильма использует механизмы сопереживания – вне зависимости от степени осознанности им собственной роли в данном процессе.

Таким образом, приведенные выше положения, подкрепленные практическим анализом публицистического кинотекста, позволяют говорить о правомочности применения когнитивного подхода и в частности, концепции наррации эмоций к анализу публицистического кинонарратива. Операционная эффективность самой концепции подтверждается ее органичным, неконфликтным включением в междисциплинарную парадигму медиаисследований, что мы также попытались продемонстрировать как в теоретическом, так и практическом плане (см. главу 4).

### **1.6. Эстетика нарративной репрезентации: парадоксы телесности**

Как писал еще в 1930-е годы З. Кракауэр, «наряду с фотографией кино – единственное искусство, сохраняющее свой сырой материал в более менее нетронутom виде»<sup>143</sup>. На этом основании он утверждал, что использование термина «искусство» в его традиционном смысле применительно к кино ошибочно: «Тем самым поддерживается неверное представление, будто художественной ценностью обладают только те фильмы, которые, состязаясь с произведениями изящных искусств, театром и литературой, пренебрегают регистрационными обязанностями кинематографа. В результате такое применение слова «искусство» лишает эстетической ценности фильмы, в которых действительно соблюдена специфика выразительных средств

---

<sup>143</sup> Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С.21.

кино»<sup>144</sup>. К числу таких фильмов как раз и относятся произведения кино- и теледокументалистики, которые в неизбежном «соревновании с изящными искусствами» своими «регистрационными обязанностями» не пренебрегают. Вместе с тем, не отказываясь от данной им природной возможности изобразить объекты физической реальности, в том числе, человека «как есть», в фотографической их схожести с оригиналом, документальные фильмы отнюдь не лишены и эстетической ценности, более того, уже давно сложилась собственная эстетика документалистики. Ее основы заложили в начале 1920-х годов Р. Флаэрти и Д. Вертов: первый открыл и применил как раз «регистрирующий» метод «длительного кинонаблюдения», показав в фильме «Нанук с севера» (1922) и других своих работах, что наблюдение может быть выразительным, эстетически значимым, выходящим за рамки нейтральной «визуальной антропологии»; второй ввел в оборот такие понятия, как «киноправда», «кинопортрет», определил принципы «кинопозирования», которым нужно обучить «обыкновенных смертных людей», назвал снимаемого «документальным человеком», а в начале 30-х годов одним из первых начал снимать «синхронные» портреты современников. Вертову не нужен был «человек с характерной внешностью, с определенным, ярко выраженным характером, ... кинематографический натурщик», которого искал снимающий художественные картины Лев Кулешов<sup>145</sup>. В застигнутой «врасплох» жизни своего обыкновенного героя, в запечатленном камерой «моменте неигры» основатель отечественной документалистики видел ту самую киноправду, которую считал главной для «человека с киноаппаратом», испытывающего «радость от правды, а не от правдоподобия»<sup>146</sup>. При этом на практике он сам себе противоречил, совершенствуя «фотогению» (термин Л. Деллюка), т.е. эстетику кадра, снимая «поэтическое» документальное кино, увлекаясь ритмом монтажа и

---

<sup>144</sup> Кракауэр З. Указ. соч. С.68

<sup>145</sup> Кулешов Л. Искусство кино. М., 1929. С. 146-147.

<sup>146</sup> Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966. С. 237.

другими его отнюдь не «регистрирующими» возможностями. Современное документальное кино, в том числе и телевизионное, следует вертовским эстетическим установкам лишь отчасти, но при этом в полной мере воспроизводит их противоречивость. Сегодня по-прежнему остается актуальным конфликт между необходимостью точного изображения исторической реальности, «документального человека» и - «художническим» стремлением автора создать на экране впечатляющую историю, зрелищно развернуть драму жизни, перепетии судьбы своего героя.

Разумеется, документалистика предполагает **реалистичность** изображения, данная эстетическая доминанта присуща «киноглазу», как уже говорилось, априори, и потому одной из важнейших характеристик фильма является как раз *телесность* образа героя, физическая его идентичность, отдельность от остального мира, воспринимаемая зрителем как на феноменологическом уровне, так и семантическом. «Каждый из атрибутов тела, - справедливо утверждает Г. Крейдлин, - будь то форма, размер, положение или рост, при определенных условиях выражает или передает некоторое значение»<sup>147</sup>. В произведениях экранных искусства атрибуты тела, если как-то специально не семантизируются, то хотя бы «регистрируют» физический облик человека, на который *синеэстетически* по выражению С. Эйзенштейна, проецируются социально-личностные характеристики, то есть, биография, и уже затем приобретают некое значение. Терентий Мальцев в упомянутом выше фильме С. Зеликина внешне «схвачен» предельно точно: сухой, ширококостный, подвижный, и хотя он ничего не говорит, но благодаря высказываниям других этот немолодой крестьянин становится «народным академиком». Григорий Перельман в фильме «Иноходец. Урок Перельмана» (2011) по фотографиям и кадрам с видеорегистратора

---

<sup>147</sup> Крейдлин Г. Язык тела и кинесика как раздел невербальной семиотики // Тело в русской культуре. М. 2005. С. 24.

предстает как невысокий, subtilный человек, который тоже не желает говорить и сниматься, но однако из контекста становится понятно, что в этом неказистом теле живет гениальный ум и дух; а вот Людвиг Фаддеев, напротив, мужчина крупный, физически одаренный столь же полноценно, что и умственно, и недаром он, как становится ясно из фильма, в отличие от своего коллеги Перельмана – и директор института, и академик-секретарь РАН, и лауреат множества премий, и счастливый муж, отец, дед и т.д.

Однако далеко не каждому «экранному человеку» дано право обладать полноценным телом, а среди частей тела есть «привилегированные» и «изгои», и в этом проявляется наиболее, на наш взгляд, характерная черта «телевизионной телесности» - ее **иерархичность**<sup>148</sup>. Первый из заявленных тезисов легко доказывается на материале фильмов как о современниках автора, так и о давно ушедших: парфеновский Пушкин или либеровский Довлатов обладают целым телом, пусть и «миметическим» (актерским в интермедии или анимированным), - как обладают своими подлинными телами тот же токарь Моряков или математик Фаддеев; но это центральные *фигуры*, а вот большинство рассказывающих о том или ином герое персонажей показаны лишь по пояс, как карточные полуфигуры, следовательно, их телесность *редуцирована* сообразно функции повествования и ограниченности их кругозора как нарраторов. Например, в фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» (2014) в полный рост, поскольку это продиктовано логикой и масштабом показа, виден только персонаж, показывающий в кадре место расстрела евреев Бердичева, а все остальные даны неподвижными на поясном или крупном плане. По той же причине мы видим лишь полуфигуры экспертов в «Загадках Мастера и Маргариты» (2005), а вот персонажи-актеры, сыгравшие в художественном телесериале «Мастер и Маргарита» и по

---

<sup>148</sup> Эта категория актуализируется в исследованиях по символической антропологии, в частности, иерархию тела в гендерном аспекте анализирует в своих работах С.Ушакин – см., например: Ушакин С.А. Поле пола. Вильнюс, 2007.

замыслу авторов документального фильма представляющие зрителю реальные места, связанные с действием романа, двигаются в кадре в полный рост – они тоже *рассказывают-показывают*. В фильме «Граждане! Не забывайтесь. Пригов» (2008) много и разнообразно показано тело героя, Дмитрия Пригова, а также автора и основного нарратора, писателя Виктора Ерофеева, который, перемещаясь по Москве, как бы «ищет» своего загадочного героя. Из всех нарраторов-персонажей только композитор Мартынов и художник Орлов появляются на экране «общее» поясного плана по той же логике: они вместе с автором «ищут» героя, а, следовательно, их статус как нарраторов чуть выше остальных (подробнее об этом в разделе 2.4). Таким образом, *телесность оказывается одним из маркеров функциональной иерархии системы образов фильма*, и полуфигуры (в практике ТВ их обычно называют «говорящими головами»<sup>149</sup>) принадлежат обычно тем, кто не интересуется автором фильма как целое.

Уточнение «обычно» в предыдущем предложении не случайно, оно обусловлено тем, что есть еще одна причина «редукции» тела в портретной теледокументалистике, не функциональная, работающая на уровне «возрастной» иерархии героев. Речь идет о телесности старого человека, и если в неигровом кино мы зачастую видим крен в другую сторону, например, в фильме А. Загданского «Костя и Мышь» (2006) тело старика-героя не просто не скрывается, а демонстрируется в подробностях всех его недугов, то в предназначенном для массового телезрителя биографическом фильме-портрете подобное, даже в минус десятой степени, невозможно. В плане хоть сколько-нибудь открытой телесности «старикам здесь не место», и на телеэкране мы не увидим пожилого человека в шортах и майке на даче или демонстрирующим врачу свое больное колено, даже если бы сам герой

---

<sup>149</sup> Такая трактовка не исключает общепринятого представления о характерном для телевизионной коммуникации «видения другого крупным планом, с дистанции, которая возможна только в ситуации полной интимности» - см.: Вуненбургер Ж.-Ж. Телевизионные миражи электронной эпохи / Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей. СПб., 2012. С. 254.

биографического фильма-портрета не возражал против этого. «Это некрасиво» - таков негласный эстетический императив современного отечественного ТВ.

Тем не менее, это не означает, что полностью и подобающим образом одетые пожилые герои – а таких в телебиографиях, по понятным причинам, большинство - вообще не двигаются, и зритель не имеет возможности увидеть их в полный рост, в физической динамике жизни. Например, в фильме «Доктор Воробьев. Перечитывая автобиографию» (2012) мы видим знаменитого врача на обходах и в лабораториях; в «Монологе в 4 частях. Геннадий Полока» (2012) известный режиссер раздает автографы на кинофестивале в Выборге; актер и режиссер Донатас Банионис в уже упомянутой работе предстает перед зрителем в целом комплексе разнообразных движений и т.д. Очевидно, профессиональная необходимость хотя бы «зарегистрировать» физический облик объекта, заставляет авторов стремиться к динамике, искать возможности для экранной репрезентации телесности своего «возрастного» героя, однако есть и такие фильмы, в которых их создатели «редуцируют» тело своего героя до минимума. В частности, в знаменитом многосерийном «Подстрочнике» (2008) его замечательная героиня ни разу не встает со своего места, зритель не видит ни ее фигуры, ни особенностей походки, даже в профиль она не показана<sup>150</sup>.

Здесь, на наш взгляд, мы сталкиваемся с тем, что Р. Барт отмечал как свойство классической литературы, которая, по его словам, испытывала «неприятие биологической личности» и стремилась «к водворению на ее место человека, понятого как сущность»<sup>151</sup>. Экранным искусствам, согласно З. Кракауэру и постулатам феноменологии, это, казалось бы, не должно быть

---

<sup>150</sup> В отличие, например, от героини фильма «Анастасия» (2008, авторы Н. Сологубовский, В. Лисакович) А.А. Ширинской-Манштейн, которая, несмотря на очень преклонный возраст, появляется в кадре в полный рост, в движении.

<sup>151</sup> Барт Р. Нулевая степень письма/ Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1983. С.324.

свойственно в принципе, но в том и состоит анонсированный в названии *парадокс телесности*, что отечественное «культурное» телевидение или сами авторы зачастую склонны понимать героя фильма, как Олег Дорман Лилиану Лунгину, исключительно «как сущность», а биологическое его тело превращать в табу или редуцировать. И, возможно, те, кто видит в «Подстрочнике» всего лишь большое интервью, а не настоящий фильм, имеют в виду и его очевидную «бестелесность».

Ярким примером обратного отношения к телу является изображение знаменитой певицы Елены Образцовой в фильме «Прощай, королева!» (2015), где семидесятипятилетняя героиня совершенно свободно говорит о своем теле («старость не радость»), со смехом указывает, где что болит по утрам, рассказывает о пластических операциях и т.д. Конечно, это артистка, привыкшая к сцене, к телекамере, и, разумеется, она вышла к съемочной группе в макияже, но все-таки она откровенно показывает, что ее «сущность» – живет в старом теле. Такое поведение «звездного» героя – большая редкость, и оно воспринимается как дозволенное лишь эксцентричной великой певице нарушение эстетических стандартов современного отечественного телевидения с его культом молодости.

Между тем в европейской практике теледокументалистики телесность человека принято не скрывать, а показывать и по возможности выявлять его эстетическую ценность – как молодого тела, так и старого. Так, в документальном фильме «Деррида» (Франция, 2002) знаменитый и немолодой французский философ, жестикулируя, рассуждает в кадре о человеческом теле, о его особом «языке» и коммуникативных свойствах. И в плане выразительности он выделяет, естественно, глаза и руки. Причем о глазах герой фильма не как о банальном «зеркале души», как главное он отмечает то, что во взгляде *«сохраняется детство»*, и взгляд – это неконтролируемое, потому что *«нельзя видеть собственный взгляд»*. Характерно, что дальше авторы фильма наглядно демонстрируют правоту

Дерриды на нем самом, когда показывают его отсматривающим снятый материал: неконтролируемый взгляд мировой знаменитости не может скрыть любование собой на экране.

Конечно, взгляд – это физическое, телесное проявление личности человека, его мыслей и эмоций. Поэтому «охоту за взглядом» или «ловушки для взгляда» можно увидеть в каждом удачном биографическом фильме-портрете, в котором автору удастся передать настоящую сущность героя. О том, что сделать это сразу не удастся, что человек склонен «маскироваться», еще в докинематографические времена писал Достоевский: «Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, готовится, вглядывается. Почему он это делает? А потому, что он знает на практике, что человек не всегда на себя похож, а потому и отыскивает «главную идею его физиономии», тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста»<sup>152</sup>. Одним из проявлений телесности, маркирующим «похожесть» человека на самого себя, является жестикация, *жест*. Данный феномен в документалистике более-менее серьезно исследован лишь в отношении киноавангарда, что и понятно, поскольку в немом кино жестикализация было важнейшим элементом его языка<sup>153</sup>. Современное документальное телевидение «фабрикой жестов», конечно, не назовешь, однако в биографических фильмах-портретах можно увидеть любопытные проявления данной категории экранной телесности.

Прежде чем обратиться к анализу таких проявлений, определимся с терминологией. Существует немало классификаций жестов, их толкованию посвящено несколько словарей, в частности, с точки зрения семиотики трактуют «обиходный жест» авторы весьма обстоятельного и подробного

---

<sup>152</sup> Достоевский об искусстве. М., 1973. С. 219.

<sup>153</sup> См.: Бобринская У. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2001; Булгакова О. Фабрика жестов. М., 2005; Цивьян Ю.Г. На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010.



«Словаря языка русских жестов»<sup>154</sup>. Нас интересует проявление данного феномена не в жизни как таковой, а в отражающих ее документальных фильмах, и для этой сферы больше всего, на наш взгляд, подходит простейшее деление жестов на «выразительные» и «описательные», которое еще в столетие назад применял театральный критик С.М. Волконский<sup>155</sup>. Первые помогают герою выразить эмоции, отношение к предмету высказывания, его модальность; вторые как бы иллюстрируют содержание речи (геометрию предметов, их количество и т.д.) и показывают направление коммуникации. Конкретное значение того или иного жеста, то есть, его семантику, определяет контекст, темперамент и характер человека, коммуникативная ситуация и многое другое, поэтому на указанной выше двухсоставной структуре и остановимся – призывая в единомышленники Ю.Г. Цивьяна, который говорил, что в мире жестов «случайное и системное уживаются вполне»<sup>156</sup>.

Выразительные жесты героев мы наблюдаем в кадре, безусловно, чаще, и, естественно, наиболее активно жестикулируют артистические натуры. В качестве примера тому проанализируем фильм о такой яркой личности, как Юрий Темирканов - «Автопортрет на полях партитуры. Юрий Темирканов» (2012, автор Н. Стрижак). В нем много *профессионального* жеста, что абсолютно естественно для экранного портрета дирижера, и данное свойство проявляется в фильмах о коллегах героя: «Евгений Светланов. Воспоминание» (2008, автор А. Торстенсен), «О времени и о себе. Виктор Попов» (2000, автор Е. Ежова). Особый, устоявшийся как общемировая практика лишь к середине прошлого века «язык жестов» дирижера - основа коммуникации исполняющего произведения симфонического оркестра, и не случайно, Юрий Темирканов сравнивает ее с

---

<sup>154</sup> См.: Григорьева С.А., Григорьев Н.Г., Крейдлин Г.Е. Словарь языка русских жестов. М.; Вена, 2001.

<sup>155</sup> Волконский С.М. Человек на сцене. СПб., 1912. С. 20.

<sup>156</sup> Цивьян Ю.Г. На подступах к карпалистике.: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010. С. 77.

коммуникацией глухонемых и говорит, что музыканты всегда видят его, *«третьим глазом»*. Фотографии разных лет, зафиксировавшие выдающегося петербургского дирижера в процессе работы и смонтированные в короткие слайд-шоу, являются *пластическим* лейтмотивом фильма, благодаря которому герой предстает перед нами в мгновениях творчества. Более того, в одном из эпизодов дирижерский жест как бы становится главным героем *«Автопортрета»*, мы наблюдаем за его разнообразными вариациями на репетиции, когда за кадром Темирканов рассуждает: *«Гениальные руки – это смотря что подразумевать под этим. Гениальные руки были у Карояна, гениальные руки у Рождественского <...> Я знал того же гениального Фортвендлера, у которого были очень плохие руки, невыразительные...»*. Затем герой продолжает свою мысль в кадре уже в домашней обстановке, за чашкой кофе: *«... а вот результат ...»* (выразительная пауза – А.П.), и жест правой рукой, открытый и широкий, уже чисто риторический, показывающий, что не только в руках дело.

Подобный «жест фокусника», только двумя раскрывающимися руками, мы видим чуть позже, когда герой продолжает рассуждать уже за столиком открытого парижского кафе: *«Вообще профессия эта мистическая ...»*. Отметим, что в ситуации рассказывания о себе Темирканов часто подчеркивает свою откровенность и расположенность к общению с автором и зрителем открытыми жестами: правой рукой от сердца наружу (*«я честно тебе говорю»*), указующим перстом на объект внимания (*«это отец»* - о фотографии, *«вот там совсем старые»* - о кинжалах на стене), маятниковые движения рук и т.д. Гораздо реже мы видим противоположные, закрытые жесты: в начале фильма он показывает свою квартиру и, еще не привыкнув к камере, невольно касается указательным пальцем крыла носа, затем, сомневаясь в том, как точно его поймут, он *«собирает в горсть»* подбородок, в финале, когда герой говорит о свободе быть самим собой,

которую он *«позволил себе во второй половине жизни»*, его ладони невольно складываются в замок (см. Приложение, рис. 1-4).

В свое время М. Голдовская отмечала, какой удачей для автора становится работа с активным, ярким героем – в том числе и потому, что он способен многое сказать и без слов, а иногда выразительным жестом добавить речевому высказыванию недостающей экспрессии. В «Автопортрете на полях партитуры» мы видим, что жест может быть ироническим: Темирканов картинно разводит руками, когда с вежливой издевкой выговаривает первым скрипкам: *«Правда я не так обманываюсь, что вы это запомните и сделаете, ну хоть раз ...»*; комическим: движением обезьяньего приосанивания он показывает, что *«здесь нужно хулиганить, ”лабать“»*); ритуально-заговощицким: когда перед выходом на сцену сдвигает кулак в кулак с солистом и т.д. Он вообще многое любит изобразить, показать (игру на скрипке, каким должен быть фрак у дирижера и пр.), и важно, что авторы фильма увидели в этом важный штрих к его портрету, выдвинули жест на передний план - не утаив и почти табуированного в наше время закуривания и размахивания дымящейся сигаретой. Безусловно, фильм от этого только выиграл, а если учесть, что немолодой герой вообще много двигается в кадре: дирижирует, ходит по улице, выбирается из машины, поднимается по лестнице, варит кофе, обнимается – то можно сказать, что разнообразно проявленная телесность Юрия Темирканова выявлению сущности его личности только способствовала.

Кстати, характерный жест может, в конечном итоге, на экран и не попасть, но для автора быть сигналом к действию – так, М. Голдовская особо отмечала один из них, когда человек задумчиво дергает себя за ухо: *«Этот жест мне особенно симпатичен – он красноречивее всего свидетельствует о том, что герои совершенно не замечают нашего»*

присутствия»<sup>157</sup>. Данное наблюдение приводит нас к полной парадоксов проблеме *позирования*, крайне важной для документального портретирования. Еще в 1986 году Л. Рошаль, анализируя фильм кинорежиссера В. Татенко «Яровой – фамилия хлебная», отметил характерную черту его героя, механизатора, «не монументального человека», который в фильме *«снимается, но не позирует, естественно проживает каждый миг, не выделяя его специально для съемки»*<sup>158</sup>. Безусловно, такие «естественные» люди встречаются и сегодня, но чаще подобного эффекта удастся добиться, если у авторов есть возможность для длительного наблюдения, использования метода «привычной камеры». В практике современного документального телепроизводства такая возможность выпадает редко, поэтому естественности приходится добиваться с помощью, как это ни парадоксально, *позирования*, причем, сама *поза* не статична и не патетична, а, напротив, динамична и обычно задается установкой «как в жизни»: пройти на камеру, войти-выйти в дверь, подняться по лестнице, совершить какое-то привычное действие (технологически это именуется «организованной съемкой»). Для знаменитых людей артистических профессий, таких, как Ю. Темирканов или Е. Образцова, *позирование* со временем становится частью естества, поэтому отделить одно от другого практически невозможно. Темирканов, заваривающий кофе днем (*«я делаю это каждое утро»* - разоблачает он «спонтанность» съемки), послушно «играет в себя», так же, как он без всякого побуждения бессознательно делает это во время репетиции или на концерте, даже в отсутствие камеры он играет на публику – и это естественно для его сознания и тела.

А вот молча гуляющая по берегу моря писательница Дина Рубина в фильме «Между небом и землей. Дина Рубина» (2010, автор А.

---

<sup>157</sup> Голдовская М. Человек крупным планом. М., 1981. С. 123.

<sup>158</sup> Рошаль Л. За кадрами правды: Поэзия факта и авторская точка зрения. М., 1986. С. 25.

Судиловский) позирует явно неумело, «играет себя» скованно – как и в эпизоде, где гериня замирает в загадочно-величественной позе, а художник дописывает в кадре ее портрет (даже не пытаюсь, кстати, обнаружить «главную идею физиономии», но привычно льстя именитой модели как женщине). И то, и другое выглядит именно позированием, естественность возвращается к героине только тогда, когда писательница начинает говорить, сидя у своего рабочего компьютера, в привычном «жилище слов», и только в эти моменты мы можем без помех ее рассмотреть, взглянуться в черты лица, запечатлеть в сознании абрис полуфигуры. Напротив, математик Фаддеев выглядит довольно убедительно убирающим снег во дворе своего дома или привычно растапливающим печь, а специально организованная процедура «думанья» над некой математической задачей за рабочим столом, казалось бы, естественная для него, получается явным позированием. Многозначительность, ложный пафос столь буквальной «игры в себя», разумеется, легко распознается зрителем, в то время как очевидная банальность большинства стандартных *фигур позирования* (обычная проходка или езда в транспорте под внутренний монолог, смотрение вдаль, бытовые действия с интершумом, разглядывание фотографий, перелистывание книг и т.д.) воспринимается как данность, как привычный *способ реализации риторики кинотекста*: внутреннего монолога, припоминания, философского рассуждения, музыкальной символизации или суггестии и т.д. Например, Геннадий Полока в своем «Монологe» смотрит из поднимающегося прозрачного лифта на панораму Выборга или «задумчиво» идет по парку только для того, чтобы за кадром развернулось его рассуждение, придающее экранной позе философский смысл. Иосиф Бродский в фильме «Разговор с небожителем» (2010, автор Р. Либеров) стоит на пронизывающем осеннем нью-йоркском ветру, глядя вдаль, или пробирается через него, также позируя - для визуализации в фильме

отобранных автором «стихотворных» мыслей<sup>159</sup>. Таким образом, семантика самой позы как бы стирается, а воспринимаемая на феноменологическом уровне телесность героя актуализируется в синэстетическом взаимодействии со смыслопорождающими элементами фильма: речью, музыкой, информативным «слоем» видеоряда.

### **1.7. Прошлое как объект наррации: прагматическая конвенция и этический компромисс**

Экранная документалистика является одной из практик современной аудиовизуальной культуры, причем, культуры массовой. И поскольку основную массу современных публицистических кинонарративов составляют фильмы биографические и исторические, в той или иной степени затрагивающие этические проблемы, во многом построенные на отношении автора к объекту его интереса, то для понимания их творческой и коммуникативной специфики не обойтись без рассмотрения того, что принято называть прагматикой социокультурного явления. Старый кантовский термин в современных гуманитарных науках приобрел множество толкований, в частности, в лингвистике им обозначают одну из трех (синтаксис, семантика, прагматика) граней языка, причем в условиях особого внимания к коммуникативной его функции прагматическая составляющая выдвинулась на передний план. По давней формулировке Т. Ван Дейка, «прагматику можно определить как дисциплину, предметом которой является связный достаточно длинный текст в его динамике – дискурс, соотнесенный с главным субъектом, с «эго» всего текста, с творящим текст человеком»<sup>160</sup>. Мы выделили данную трактовку, поскольку

---

<sup>159</sup> Данный фрагмент взят из снятого при жизни поэта фильма Л. Питкели «Иосиф Бродский. С ума сводящее пространство» (США, 1999).

<sup>160</sup> Ван Дейк Т. Вопросы прагматики текста // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвистика текста. М., 1978. Вып.8. С. 332.

столь общее определение позволяет заострить наше внимание на *творческой, т.е. авторской стороне* создания фильма как аудиовизуального текста, актуализировать наиболее существенные аспекты означенного «соотнесения», многие из которых в контексте создания и бытования документалистики приобретают неожиданное значение.

Вместе с тем, в формулировке Ван Дейка оказывается совершенно не затронутой очень важная сторона прагматики – то, как *использует* данный текст другая сторона коммуникативной связки: реципиент, то есть, зритель. Слово «использование», на наш взгляд, очень точно передает динамические отношения вообще, и в данном случае, мы с полным правом можем актуализировать заложенное в его семантике двуединство: текст используется его творцом, но он же используется и кем-то еще. Как подчеркивал Н.Луман: «Коммуникация возникает лишь тогда, когда кто-то видит, слышит, читает и постольку понимает, что здесь могла бы последовать дальнейшая коммуникация»<sup>161</sup>. Поэтому для создания второй опоры в наших рассуждениях мы прибегнем к авторитетному мнению профессора СПбГУ С.Б. Адоньевой, которая в монографии «Прагматика фольклора» определила ее как «изучение фольклорных форм в аспекте их практического *использования* (курсив наш – А.П.), того, каким образом это использование происходит»<sup>162</sup>. Несомненно, есть огромная разница между тем, как «работает» фольклор в жизни его носителей (они же – сотворцы этих текстов) и телевизионные биографии в жизни телезрителей (более или менее пассивных реципиентов экранных текстов), поэтому мы ограничим поле своих рассуждений тремя вопросами, ответы на которые смогут продемонстрировать двойность «использования» таких текстов:

а). *Для чего такие фильмы создаются?;*

б). *Почему их смотрят?;*

---

<sup>161</sup> Луман Н. Реальность массмедиа. М., 2005. С.12.

<sup>162</sup> Адоньева С.Б. Прагматика фольклора. СПб., 2004. С. 23

в). *Что «человек телесмотрящий» делает с воспринятыми образами, смыслами, идеями, высказываниями?*

Не претендуя на полноту ответов, требующей масштабного изучения проблемы методами статистики, мы попытаемся лишь логическим путем обозначить ее грани, определить наиболее очевидные прагматические аспекты биографического и исторического публицистического кинонарратива в его коммуникативном назначении. Кроме того, во второй части данного параграфа на конкретных примерах из собственной авторской практики с помощью метода авторефлексии проанализируем неизбежно возникающий из соображений прагматики этический компромисс.

Начнем с первого из поставленных вопросов: «Для чего создаются биографические и исторические публицистические кинонарративы?». Сразу подчеркнем, что «когнитивный подход позволяет рассматривать медиатекст не только как отдельные произведения речи, но и как результат совокупной деятельности людей и организаций, занятых в производстве и распространении информации»<sup>163</sup>. А согласно известному и разделяемому нами утверждению Ж. Бодрийяра, телевидение как «организация», для которой делаются нарративные фильмы, это - «соблазн», «холодный» инструмент политического контроля<sup>164</sup>, и в этом смысле, биографические и исторические фильмы, как, собственно, и вся «массовая» документалистика, «работают» на контролируемое властью и выгодное ей *формирование и поддержание идентичности зрителя*: национальной, культурно-исторической, социальной, гендерно-возрастной и т.п. Практика современного российского телевидения в его федеральном сегменте, к которому обращается государство «именно в силу эффективности его действия»<sup>165</sup>, полностью подтверждает выводы французского философа, и деятельность создателей фильмов, в конечном итоге, оказывается

---

<sup>163</sup> Добросклонская Т.Г. Указ. соч. С. 180.

<sup>164</sup> См.: Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М., 2006.

<sup>165</sup> Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М., 2007. С. 265.



политически санкционированной, определенной властью как заказчиком контента<sup>166</sup>. А поскольку любой «текст обретает двойное место в порождающей его реальности материи языка и в социальной истории...»<sup>167</sup>, погружение фильма в современность и хоть сколько-нибудь продолжительное бытование в ней как артефакта неизбежно, следовательно, неизбежен контроль власти над ним, точнее, над содержащимися в нем знаками идентичности.

По отношению к документальному фильму суть этого сложного процесса заключается в трансляции понятных, ожидаемых и принимаемых смыслов, заложенных в кинотексте на уровне, прежде всего, типичных образов, клишированных сюжетных форм, а также привычной нарративной структуры. Это действительно так, поскольку упрощение как принцип репрезентации референтной реальности вообще характерно для телевидения, которое «дает своему зрителю шанс властвования над дематериализованным и облегченным миром»<sup>168</sup>. В частности, фильмы о знаменитых деятелях отечественной и мировой культуры перечисленным выше требованиям трансляции в большинстве своем отвечают, поскольку такие биографии – это уже созданные «тексты жизни», историческое место которым в силу самой известности героев уже определено или, если речь идет о современниках или недавно ушедших, как раз определяется. В таких экранных биографиях, где уже известная история более или менее известным образом пересказывается-показывается, всегда есть и что-то новое, способное удивить или озадачить, то есть, соблазнить свежим, легко получаемым знанием. И первый результат такого «когнитивного соблазна» – сама запрограммированная практика «телесмотрения» образованной

---

<sup>166</sup> Финансирование производства большинства документальных фильмов (в сегменте «мейнстрима») осуществляется через контролируемые государством телекомпании или конкурсы и тендеры Министерства культуры РФ и региональных его агентов. Доля финансирования через негосударственные фонды или иные ресурсы крайне мала, редкий пример – сбор средств на фильм Р. Либерова «Сохрани мою речь навсегда» на ресурсе [www.planeta.ru](http://www.planeta.ru).

<sup>167</sup> Кристева Ю. Разрушение поэтики: Избр. тр. М., 2004. С. 35

<sup>168</sup> Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986. С. 10.

публикой подобного рода фильмов, с сопутствующей и последующей диалогической коммуникацией (воображаемой - с автором, персонажами, героем, реальной – с членами семьи, друзьями, коллегами и т.д.)<sup>169</sup>. При этом диалогичность неизбежна, поскольку «не существует ни одной социокультурной жизненной формы, которая не нацеливалась бы, по крайней мере, косвенным образом, на продолжение коммуникативного действия с помощью аргументированных средств»<sup>170</sup>. Очевидно, в столь легко достигаемом, практически обиходном когнитивно-коммуникативном единстве и заложен ответ на вопрос: «Почему биографические фильмы-портреты смотрят?».

Подтверждением реальности и эффективности данного процесса, может служить реакция зрителей на премьеры фильмов в социальных сетях и на форумах телеканалов, в частности, отзывы, оставленные на сайте Первого канала после демонстрации в «Закрытом показе» фильма Р. Либерова «Написано Сергеем Довлатовым» (2012). Их много, и спектр мнений чрезвычайно широк, от апологетических: *«Уверена, что у Довлатова не было бы антропологической несовместимости с теми, кто представлял съемочную группу фильма Написано Сергеем Довлатовым. А это очень важно - когда о тебе говорят те, с кем у тебя нет гуманитарных разногласий и кому ты по - настоящему дорог. Умные, образованные, рефлексирющие люди создали фильм о писателе - не часто нам, зрителям, так везет» (Татьяна)*», до жестко критических: *«С каждым прочтением (Довлатова – А.П.) понимаешь - это айсберг, ты видишь лишь новую грань, но познать всю его величину возможно не дано. Фильм же говорит об этом айсберге как о вполне заурядной льдине, сплавляющейся по реке. Это не то что не чей-то там личный Довлатов, это вообще не про него. Это рассказ*

---

<sup>169</sup> См.: Уразова С.Л. Телевидение как институциональная система отражения социокультурных потребностей: автореф. дис. ...д. филол. н. М., 2012.

<sup>170</sup> Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб., 2001. С. 157.

*обиженной женщины и, как правильно выразились, пигмея. Их можно понять, невозможно понять тех кто говорит что фильм хорош (Ч.А.В.)»<sup>171</sup>.*

Приведенные высказывания и сам ход обсуждения фильмов, как телевизионного, так и сетевого, являются частью ответа на третий вопрос: «Как экранные биографии используются зрителем?». Очевидно, для социализации, в широком смысле этого слова, то есть, формирования и высказывания собственного мнения, демонстрации своего «я» другим, поискам единомышленников и «противников» - поскольку, повторим мнение В. Гатова, люди «любят знать, что другие тоже эти истории смотрят». В том же контексте идентичности возможны и другие варианты использования текстов фильмов: цитирование слов героя или автора в собственной обиходной или профессиональной речи «телесмотрящего», номинации кого-либо или чего-либо с помощью именованного фильма, различные формы подражания герою и т.п. Оценить их сложно, исследований на эту тему просто нет, но все же рискнем предположить, что они проявляются реже и не столь заметны, поскольку «по индексу цитирования» документалистика явно уступает кино художественному. Тем не менее, речь широкой телеаудитории пополняется и из этого источника, хотя бы только названиями: например, в семидесятые из фильма «Один тамм» (авторы Н. Лосева, М. Таврог) в жизнь проникло одноименное определение высокой жизненной энергии - «один тамм»; в восьмидесятые для характеристики упорного человека употребляли сочетание «архангельский мужик» (авторы одноименного фильма М. Голдовская, В. Листов); в «нулевые» - мелькали парфеновские «птица-Гоголь» или «Зворыкин-Муромец», в десятые – «полторы комнаты» (автор одноименного фильма А. Хржановский). Отметим, что последний пример открывает обширную область цитирования через документалистику произведений литературы и кино – как вторичное, но все-таки, и здесь прагматическая результативность использования биографических фильмов-

---

<sup>171</sup> Орфография автора сохранена, см.: [http://www.ltv.ru/sprojects\\_blog/si=5730](http://www.ltv.ru/sprojects_blog/si=5730)

портретов, на наш взгляд, значительно повышается. В частности, после выхода в эфир фильма Р. Либерова о Довлатове и без того афористичные тексты писателя стали еще популярнее, особенно строчки из ранних стихотворений, мало известных читающей публике: *«Я катился вниз, я падал»* и *«Не набить ли мне морду себе самому»*<sup>172</sup>.

В итоге, из полученных ответов на поставленные вопросы следует неизбежный вывод о том, что двоякость процесса использования текстов экранной документалистики взаимовыгодна. А. Мальро в «Бренном человеке» заметил, что «телевизионная продукция меньше руководствуется воображением, а более адаптирована в сторону иллюзионизма», и это, на наш взгляд, отвечает ожиданиям самой аудитории – в частности, удовлетворению ее неизменного интереса к экранным биографиям знаменитостей, олицетворяющих мир мечты. Такое взаимное тяготение к иллюзионизму, созданию/восприятию яркого, цельного образа известного человека с драматичной судьбой – это проявление действия особого протокола, действующего, пользуясь формулировкой Ч. Пирса, в «коммуникативном сообществе» создателей фильмов и их зрителей, своего рода *прагматическая конвенция*, негласно заключенная между ними и реализуемая имплицитно как процедура телевизионного общения. То есть, *аудитория готова, желает и согласна воспринимать экранные нарративы о знаменитостях, а профессиональное сообщество авторов и ретрансляторов готово их создавать и распространять.*

Собственно, данная конвенция и определяет прагматическую сущность телевизионного «биографического языка», а также она, в известной степени, формирует собирательный образ, как создателя, так и зрителя биографических фильмов-портретов. На наш взгляд, «прагматикон»

---

<sup>172</sup> Такой вывод позволяет сделать данные мини-эксперимента, проведенного автором в группе студентов факультета журналистики СПбГУ: через неделю после просмотра фильма 7 из 9 человек, по их словам, использовали данные цитаты в сетевой или смс-переписке.

личности массового зрителя такого рода произведений характеризуется наличием определенного набора коммуникативных *зрительских умений*:

1. настраиваться на «прием»;
2. воспринимать экранную историю как подлинную драму, сопереживать происходящему и извлекать из него урок для себя («квалиа»);
3. свободно читать нарративную структуру фильма, угадывать функции нарраторов;
5. последовательно отслеживать основные сюжетные линии;
6. угадывать композиционное развитие истории;
7. быть готовым к отклику на неожиданности фактологического характера;
8. легко распознавать бинарные оппозиции: «наш – не наш», «такой же, как я – другой», «сильный - слабый», «удачливый-неудачливый» и другие, относящиеся к статусу героя;
9. быть склонным к дискуссии, но не отрицанию.

Разумеется, некоторые из перечисленных умений можно отнести к общим компетенциям телезрителя (1, 7, 8), однако в комплексе со специфическими (2-6, 9) они составляют нужную комбинацию, а отвечающий данным требованиям зритель гарантированно получает фильм, рассчитанный именно на него. Чаще всего он будет обладать стандартным набором шаблонных достоинств, с клишированным сюжетом, а история героя в очередной раз подтвердит то, что зрителю «и так известно»: преодоление трудностей и испытания помогают хорошему сильному человеку добиться цели и, тем самым, послужить родине, миру, добрым людям; какие бы злодеяния ни совершил отрицательный герой, его все равно ждет расплата; талантливый человек обычно талантлив во всем, а гений – явление, как правило, однобокое и т.д. Герой при этом может быть и не слишком известен, а то и совсем незнаком публике, но линия его жизни узнаваема по аналогичным примерам. Напротив, все новое в судьбе широко

известного человека будет скрываться в деталях, которые могут скорректировать представление о нем, но не смогут изменить его хрестоматийного образа, поскольку только убедительное доказательство непреложных истин позволяет зрителю утвердиться в своей правоте и той системе ценностей, которую он выбрал. Как мы уже отмечали, этот процесс имеет диалогическую природу, характерную для экранной коммуникации, и биографический фильм, его формы и формулы работают на сознание зрителя, конституируя параметры его идентичности.

Аналогичным образом можно описать и соответствующие параметры создателя фильма, соотнесенность которого с текстом определяет его прагматику в формулировке Т. Ван Дейка. Как уже было сказано, само по себе создание фильма на телевидении или для него политически санкционировано, поэтому автор, чаще всего коллективный, самостоятелен в уже обозначенных границах: героем биографического фильма-портрета у нас не может быть, например, политик-оппозиционер или художник нетрадиционной сексуальной ориентации (если этот аспект его личности предполагается развернуть); темой исторического фильма в ближайшее время вряд ли станет, например, гибель подводной лодки «Курск» в 2000-м году. К немногочисленным все-таки ограничениям цензурного характера добавляется множество рекомендаций, продиктованных контролем смыслов и знаков идентичности, о которых тоже шла речь. Автор их принимает, соглашаясь что-то менять, или доказывает свою правоту – и здесь уже он выступает как *субъект прагматики*, который определяет динамику текста.

Однако в первоначальном своем значении прагматика текста начинает проявляться только тогда, когда между «достаточно длинным связным текстом» и автором возникают диалогические отношения, когда уже видно, что, кому и как он хотел сказать – и что получилось в итоге.

Показать одну из сторон этих отношений мы попытаемся, во-первых, на конкретных примерах, а, во-вторых, нестандартно - методом

авторрефлексии, применение которого в данном случае считаем вполне уместным. Такой подход, очевидно, скажется на стилевом различии данного фрагмента текста от предыдущих, однако мы надеемся, что это обстоятельство компенсируется непосредственностью наблюдений и откровенностью суждений.

Итак, два фильма – «Мудрец из Чухломы» (Культура, 2012) и «Земля и небо Дмитрия Менделеева» (ВместеРФ, 2013) – представляют наш собственный авторский опыт и в то же время, достаточно типичные сегодня образцы экранных биографий, созданных для телевидения на производящей студии. Герой первого – выдающийся русский экономист и просветитель начала XX века Иван Христофорович Озеров, ныне совершенно забытый; имя второго героя известно всему миру. Это обстоятельство определяло разные подходы к поискам драматургического решения и выбору материала для фильма, но и в том, и другом случае автору предстояло решить «вечную» задачу: заложить в сценарий картины увлекательную для зрителя интригу, не погрешив при этом против истины и не опустившись до «желтизны». При этом необходимо было учитывать дефицит изобразительного материала, особенно кинохроники (только «эпоха», без кинодокументов с героями), тогда как постановочных методов или «реконструкций» мы сознательно не применяли.

Биографические факты вполне обеспечивали возможность «конструирования» экранной драмы. В «Мудреце из Чухломы» на первый план выходили взаимоотношения Озерова с властью, особенно с Советской, при которой его дважды арестовывали и седьмом уже десятке лет выслали в Соловки. Важнейшую роль в формировании сюжета сыграл прием «оживления» голоса героя - цитирование фрагментов его воспоминаний и других ранее не публиковавшихся рукописных материалов, хранящихся в РНБ. Подобная нарративная стратегия позволяла помимо всего прочего создать речевой образ героя, с характерной для него манерой высказывания-

размышления, риторическим темпераментом – тем самым восполняя недостаток изображения (сохранилось лишь несколько фотографий Озерова). Вместе с тем возникала опасность искажения если не фактов, то «исторической правды», поскольку воспоминания в конце 30–х - начале 40–х писал немолодой, сломленный годами заключения и болезнями человек, живший в ленинградском Доме престарелых ученых из милости властей (в закадровом тексте это было отмечено). Было понятно, что непреднамеренно, просто от страха, И.Х.Озеров преувеличивал остроту своего противостояния с системой до революции и сглаживал то, что происходило потом («а вдруг попадет в чужие руки?!»). Это обстоятельство приходилось учитывать при отборе цитат, монтаже фрагментов воспоминаний и выдержек из «синхронных» статей или выступлений.

В итоге, сконструировав «монолог» героя, мы добились эффекта, когда зритель слышит как бы *автобиографию героя им самим рассказанную*, хотя на самом деле это была скорректированная авторами версия - в соответствии с историческим контекстом, нашим общим с режиссером М.Михеевым видением жизни Озерова. Конечно, мы старались не погрешить против истины, но при этом отдавали себе отчет в том, что в сознании зрителей образ И.Х.Озерова получится несколько более героическим, чем на самом деле. С одной стороны, это было неизбежно, поскольку восприятие фильма из цикла «Пророк в своем Отечестве» изначально предполагает героико-страдальческий пафос, а с другой, тому способствовала авторская стратегия повествования.

В работе над сценарием фильма «Земля и небо Дмитрия Менделеева» наиболее значительной была совсем другая проблема. О жизни и деятельности великого русского ученого, открывшего Периодический закон и составившего Периодическую таблицу, все давно известно; о нем написаны десятки книг, снято несколько документальных и художественных фильмов. Для героя картины, которой в мае 2013 года открывался цикл «Люди.РФ» на



запускаемом в сети канале Совета Федерации «ВместеРФ», Менделеев подходил как никто другой, но нужно было найти в его жизни нечто, что могло бы подсказать оригинальное сюжетное решение. На наш взгляд, такой изюминкой было то, что в нашем герое сочеталось сугубо земное и возвышенное: он занимался веществом Земли (углем, нефтью и т.д.) и одновременно думал о проблемах Вселенной (небесного эфира, затмений и т.д.). Он за многое брался, многое бросал, потеряв к тому интерес, был горд и временами вспыльчив – как и положено последнему исполину «ренессансного» типа. И вместе с тем, в его личной земной жизни все было непросто: женитьба, роман с молодой девушкой, долгий развод, новая семья и т.д. Перед авторами вставала проблема, как все это показать, не впадая в обзорность, но и излишне не упрощая противоречивый образ нашего героя?

Не касаясь сугубо творческих проблем, обозначим коллизию «документальной» этики: нужно ли выносить на всеобщее обозрение «грязное белье» великого человека? Мы решили, что необходимо и достаточно лишь обозначить факты – иначе зритель не увидит ни «земли», ни «неба» непростого человека и гения науки Дмитрия Менделеева. В итоге, приходится признавать банальную вещь: в работе над документально-биографическим фильмом этические и профессионально-творческие проблемы друг от друга неотделимы. Там, где в центре внимания выдающийся человек (а другие героями не становятся), все непросто, но если он уже недоступен автору как объект непосредственного восприятия, все еще сложнее. Здесь проблема достоверности документального образа приобретает для автора черты сугубо конкретной задачи, решаемой в его диалоге с текстом, и зачастую требующей поисков этического компромисса.

В данной краткой «саморецензии» мы, конечно, и не пытались показать всю сложность прагматических отношений автор-текст-зритель в документалистике, это задача для будущих специальных изысканий. Вместе

с тем, наиболее существенные компоненты «прагматикона» автора, на наш взгляд, можно определить достаточно точно:

1. Наличие авторской мотивации для нарративной кинопублицистики;
2. Обладание релевантой нарративной компетенцией (подробнее об этой категории см. 2.2.1.);
3. Умение поддерживать коммуникацию с подразумеваемым зрителем;
4. Понимание этических проблем коммуникации автор-герой-зритель;
5. Следование эстетическим установкам современности.

Вероятно, и так называемый искушенный зритель, обладающий известным опытом «смотрения» произведений нарративной публицистики, если не понимает специфику очных или заочных отношений автора и героя, то хотя бы воспринимает на эмоциональном уровне модальность их временного сотрудничества. Не будет преувеличением предположить, что степень зрительского понимания возрастает, если в фильме проявляется взаимная *эмпатия*, то эмоциональное взаимодействие автора и героя, которое отмечал в свое время еще И.Е. Репин, признававшийся, что в период написания портрета он «на короткое время влюбляется» в своего героя. Без этого экранное портретирование если не невозможно, то во всяком случае лишено творческого удовлетворения.

### **Выводы к главе 1:**

1. Документальный фильм как аудиовизуальный медиатекст является виртуальным со-бытием репрезентуемой реальности, фундированным действием онтологической оппозиции *присутствие/отсутствие*.

2. Публицистический кинонарратив есть результат когнитивной деятельности *автора-нарратора-зрителя* в процессе экранной коммуникации; он является одной из форм «освоения» мира, эмоционального усвоения чужого опыта; в прагматическом отношении он способствует выработке параметров идентичности (этнокультурной, социальной, политической), системы ценностей для той или иной группы, сообщества.

3. Нарративность документального фильма можно описать с помощью двухуровневой модели, объединяющей структурный (коммуникативный) и когнитивно-прагматический подходы; она позволяет определить, «*кем и как рассказана история*» и «*кем и каким образом она воспринята*».

4. Аудиовизуальная природа публицистического кинонарратива является наиболее приближенной к естественной наррации, ситуации бытового «сказания» (устный рассказ с жестикующей, мимикой, демонстрацией документальных свидетельств); особую *достоверность и убедительность* в сознании зрителя обеспечивает публицистическому кинонарративу *наррация эмоций*, являющаяся элементом комплексной наррации и обеспечивающая «эмоциональное заражение» нарративом; вместе с тем очевидная *эстетическая организация* материала и характерные для публичной сферы этические параметры корректирует восприятие фильма зрителем как «произведения».

5. Пространственно-временные параметры экранной истории определяются структурой и когнитивной логикой нарратива; для современной ситуации характерна *кайротическая* модель отражения времени и *фрагментарность* создаваемого экранного пространства; актуализация пространства как «нарративного документа»

осуществляется в фильме в режимах *демонстрации, реконструкции, трансформации*.

6. Презентация наррации в документальном фильме может осуществляться в двух формах: *эпической* и *миметической*; их взаимодействие определяют *фигуры экранной наррации*: транспозиция (переход от одной формы презентации наррации к другой), наложение (одновременное использование обеих форм в одном кадре, например, закадровый рассказ на планах реконструкции), совмещение (одновременное использование обеих форм в режиме полиэкрана).

7. Не всё в фильме поддается толкованию в категориях нарратологии; нарративному исследованию подлежат: структура и функции речевого (вербального) нарратива, методы и приемы «*нарративизации*» изображения; их взаимодействие и когнитивный потенциал; проявления интермедальности на уровне композиционно-сюжетной и смысловой организации фильма; когнитивно-прагматические аспекты коммуникации автор/зритель.

## Глава 2. Нарративная структура документального телефильма

Утверждение, что одним из главных «рассказчиков» для массового зрителя было и остается телевидение, - не просто метафора. Эфирный показ разнообразных документальных экранных «историй» дополняется громадным массивом ранее показанного, который скопился в он-лайн архивах телеканалов и в режиме открытого доступа предлагается интернет-аудитории, которая активно пользуется такой возможностью. Так, к потенциально многомиллионной аудитории телеканала Россия-1, посмотревшей 13 января 2015 года фильм «Жизнь как коррида» (2009) о скончавшейся накануне певице Елене Образцовой, за три последующих дня присоединились, по данным на сайте канала, около 4 тысяч «сетевых» зрителей<sup>173</sup>. Даже этот единичный факт подтверждает интерес публики к документальным экранным историям.

Повествовательная природа большинства таких произведений очевидна и воспринимается зрителем, поскольку в них репрезентуется определенная цепь событий, о которых рассказывает определенный субъект, то есть, нарратор или нарраторы. Следовательно, публицистический кинонарратив как вид нарратива обладает рядом устойчивых характеристик, которые можно и необходимо выявить и представить в качестве специфической *структуры*. Эта задача, как уже было пояснено во Введении к настоящей диссертации, вписывается в круг задач по изучению *поэтики* публицистического кинонарратива, призванной описать художественно-эстетическую сторону создания документального фильма как авторского произведения, как экранной *истории*.

В рамках понимания того, что «нарративный дискурс можно определить как репрезентацию референтного поля значений ("мира") в

---

<sup>173</sup> [www. http://russia.tv/video/index/menu\\_id/266](http://russia.tv/video/index/menu_id/266)

событийной форме»<sup>174</sup>, мы рассматриваем нарративную структуру документального фильма с учетом особенностей аудиовизуальной природы фильма, специфики фильмической наррации, причем, применительно к **эпической форме презентации наррации**, поскольку миметической форме, основанной на показе, свойственна иная, *драматургическая структура*<sup>175</sup>. **«Как и кем это рассказано»** - данная проблема является актуальной по отношению к документалистике, в особенности, биографической и исторической, поскольку именно здесь, в сфере «документального иллюзиона»<sup>176</sup> та самая история жизни или «иллюзия биографии», о которой с сомнением писал П. Бурдые как о «понятии здравого смысла, незаконным путем проникшем в научный мир»<sup>177</sup>, имеет полное право на существование.

Анализ структуры публицистического кинонарратива, которой посвящена данная глава, будет осуществлен преимущественно на материале фильмов-портретов современной «жанровой генерации», которые, по точному замечанию К.А. Шерговой, «с тем же успехом можно называть фильмами-биографиями»<sup>178</sup>. Такой выбор продиктован тем, что в таких фильмах, которые мы для простоты будем именовать биографическими, нарративная структура представлена наиболее четко и определенно. В них актуализирована именно сюжетная *«линия жизни»* героя, она сознательно выделена и выстроена автором: в большинстве случаев подробно и последовательно – как главное содержание произведения, иногда - отдельными штрихами, как содержательное дополнение к «портрету с натуры». «Чистые» портреты современника с натуры, вообще не

---

<sup>174</sup> Тюпа В.И. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium. 2011. № 1-2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584> (дата обращения 7.03.2015).

<sup>175</sup> Специфику **фигур** экранного нарратива, основанных на взаимодействии данных форм мы уже рассматривали в 1.4., но будем касаться этой проблемы и в настоящей главе.

<sup>176</sup> Так называется известная книга Л. Джулай, посвященная проблемам исторической документалистики Джулай Л. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм – опыт социального творчества. М., 2005.

<sup>177</sup> Бурдые П. Биографическая иллюзия // Интер. 2002. №1. С. 75.

<sup>178</sup> Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино.: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2010.

включающие историю жизни героя, то есть фильмы этюдно-зарисовочного характера, в документальном телекино, в отличие от неигрового кинематографа, не прижились и трансформировались в еще один гибрид - *репортажный фильм-портрет* (например, «Один день с ...» К. Набутова), который, естественно, останется за пределами нашего интереса в силу его ненарративности.

Также за рамками данного текста мы позволим себе оставить анализ жанровых типологий, которых немало как в киноведении (Дробашенко С. А., Прожико Г.С.), так и в теории журналистики (Багиров Э.Г., Борецкий Р.А., Ворошилов В.В., Вакурова Н.В. и Московкин Л.И., Ильченко С.Н.). Во-первых, потому, что это уже блестяще сделала в своей диссертации упомянутая выше К.С. Шергова; во-вторых, по причине необязательности важного само по себе определения жанровых градаций фильма-портрета в данном случае. Поясним последнее утверждение на примере. Так, выделение «биографической», «мемориальной» и «юбилейной» разновидностей портретного телеочерка связано не просто со спецификой «информационного повода», а с актуализацией характера коммуникации «автор-герой»: герой либо жив и доступен для непосредственного общения, либо его уже нет в живых, и образ «воссоздается» опосредованно. И, безусловно, данное обстоятельство существенно в творческом плане, однако если рассматривать фильм как законченный текст, как цельную экранную *историю героя*, то уже не имеет существенного значения, жив герой или нет, поскольку его прошлое одинаково нам недоступно, вернее, доступно лишь в пересказе и документальных свидетельствах. А пересказ истории от первого лица или третьего/третьих, по случаю юбилея или какому иному – это важно, но лишь как способ повествования и выражение его модальности, вольно или невольно избранные автором биографического фильма-портрета. В предлагаемой дефиниции отметим также принципиальную важность двойной

номинации «фильм-портрет», вторая часть которой не только подразумевает зримую «похожесть», но и подчеркивает завершенность и полноту произведения, его «фрэймовую» отдельность, - так живописцы говорят о законченной картине: «в рамку и под стекло».

Таким образом, в сферу наших интересов попадает внушительный массив созданных для телевизионной публикации биографических фильмов-портретов отечественного производства начала XXI века. Их структурный анализ будет осуществлен в рамках понимания документального фильма, во-первых, как *кинотекста*, синтезирующего изобразительную и вербальную информацию, во-вторых, как текста нарративного. Помимо принятых в литературоведческой нарратологии основных текстообразующих категорий: *нарративная инстанция (нарратор), автор, герой (персонаж), зритель(читатель)* - мы рассматриваем в качестве элементов структуры нарратива и другие понятия, принятые в современной теории нарратива: *нарративная компетенция автора, нарративная стратегия, точка зрения*, а также попытаемся обосновать использование такой категории, как *принцип наррации*. В оценке смысловых и идеологических аспектов функционирования элементов структуры публицистического кинонарратива мы будем придерживаться когнитивного и прагматического подходов – в рамках означенных в 1 главе критериев.

## **2.1. Принципы наррации в документальном фильме**

### **2.1.1. Монофоническая наррация**

Терминология современной нарратологии, как верно заметил В.Л. Лехциер, довольно запутана, поэтому есть смысл уточнить значение одного из ключевых ее понятий – *наррация*, которым мы будем оперировать в следующих дальнейшем. Жан-Франсуа Лиотар в своей монографии «Состояние постмодерна» называет наррацию одним из возможных типов



дискурса<sup>179</sup>. По определению В.И. Тюпы, «наррация является собой некоторый род, или лучше сказать *модальность* репрезентации. Специфика ее состоит именно в том, что нарративизация изложения придает излагаемому событийный статус»<sup>180</sup>. Принимая данную формулировку за основу, отметим, что в случае с публицистическим кинонарративом такая модальность репрезентации проявляется как органичное свойство фильма и, как правило, не вызывает сомнения у зрителя.

Кроме данного общего значения широко используется и понятие наррации как *процесса* повествования, и в этом смысле использование термина применительно к фильму, с его аудиовизуальной природой и особенностями взаимодействия речи и изображения, нуждается в уточнении и адаптации. На наш взгляд, для анализа нарративной структуры фильма требуется включение такой категории, как *принцип* – в значении «исходный пункт, первооснова, начальное»<sup>181</sup>. Применительно к аудиовизуальному произведению такой исходной точкой может стать определение того, что М. М. Бахтин называл *голосом*, а Ж. Женнет определял понятием «*voix*» – тем, «кто говорит», или «производящей инстанцией повествовательного дискурса»<sup>182</sup>. Выявление такого, вполне определенного и явственно воспринимаемого адресатом, голоса нарратора – первичная задача нарративного анализа, и практика ее решения позволяет, на наш взгляд, выделить всего два **принципа наррации**: *монофонический* и *полифонический*. Активизация звукового компонента («фонос» - звук) в данном понятии актуальна для аудиовизуального произведения в буквальном смысле, - поскольку прямо указывает на звучащие в фильме

---

<sup>179</sup> Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна. Санкт-Петербург: Алетейя, 1998.

<sup>180</sup> Тюпа В.И. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium. 2011. № 1-2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584> (дата обращения 7.03.2015).

<sup>181</sup> Философский энциклопедический словарь. М., 2010. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/3084/%D0%9F%D0%A0%D0%98%D0%9D%D0%A6%D0%98%D0%9F](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/3084/%D0%9F%D0%A0%D0%98%D0%9D%D0%A6%D0%98%D0%9F) (дата обращения 04.08.2016)

<sup>182</sup> Жаннет Ж. Фигуры. Т.2. М., 1998. С. 224-225.

голоса нарраторов/нарратора, с индивидуальной окраской по тембру и высоте (кроме того, голос чаще всего соотнесен и с конкретным физическим обликом нарратора в кадре). А в глубинном, бахтинском понимании понятие голоса, полифонии соотносится со сложным смысловым единством высказанных мнений, точек зрения, областью диалогического пересечения индивидуальных миров – что крайне важно для формирования «мира истории».

Итак, наррацию, когда историю в фильме излагает один нарратор, в кадре и за кадром, мы предлагаем называть не монологической, что вроде бы логично производится из распространенного жанрового определения «фильм-монолог»<sup>183</sup>, а *монофонической*. В отношении биографических фильмов, где такой принцип наиболее распространен, данный наррацию в плане субъектно-объектных отношений можно квалифицировать как **автобиографическую**<sup>184</sup>, поскольку нарратор (как экранный образ он, разумеется, не полностью тождественен реальному человеку) рассказывает именно о себе, «свою жизнь». Иногда автобиографичность прямо заявляется уже в названии фильма: «О времени и о себе. Виктор Попов» (Культура, 2000), «Автопортрет на полях партитуры. Юрий Темирканов» (Культура, 2012), «Александр Журбин. Попытка автопортрета» (Культура, 2014), но чаще присутствует имплицитно в самом представлении героя как известного публике, заслуженного человека: например, «Монолог в четырех частях. Юрий Поляков» (Культура, 2015)<sup>185</sup>; «Монолог. Галина Вишневская» (5 канал, 2010); «Олег Чухонцев. Я из темной провинции странник» (Культура, 2013); «Игорь Одинцов. Городу, миру, людям» (ВместеРФ, 2014), «Елена

---

<sup>183</sup> Так, в частности, определяет его С.А. Муратов (Муратов С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. М., 2009. С. 222).

<sup>184</sup> См.: Женетт Ж. Указ. соч.

<sup>185</sup> Это один из последних фильмов цикла «Монолог в четырех частях», который существует на канале с 2006 года.

Образцова. Люди. Опера. Жизнь» (Культура, 2006), «Елена Образцова. Прощай, королева» (Первый канал, 2015)<sup>186</sup> и т.д.

Несомненно, принцип монофонической наррации можно назвать вполне традиционным для портретного фильма, и в отечественной экранной документалистике 1970-80 годов можно найти немало выдающихся тому подтверждений: уже знакомый нам «Токарь» В. Виноградова, а также «Артистка цирка – Раиса Немчинская» М. Голдовской (1970), «Трамвай идет по городу» Л. Станукинас и М. Меркель (1973), «Линия судьбы» Е. Гольцмана и Л. Гуревича (1978), «Высший суд» Г. Франка (1987) и другие хорошо известные работы. Однако, при всей преемственности традиций разница, конечно, есть, и прежде всего, - в выборе героев-рассказчиков: в советское время, как уже было показано в главе 1.1., «право на повествование» имели не только знаменитые артисты, режиссеры или музыканты, но и люди обычные, «простые труженики»: водитель ленинградского трамвая сорокового маршрута Людмила Григорович, токарь завода строительных машин Евгений Моряков и т. д. Исторические и идеологические причины произошедшей «перефокусировки» вполне понятны, а доминирующая сегодня «звездная» автобиографическая наррация, на наш взгляд, воспринимается нынешней массовой телеаудиторией как вполне естественная, поскольку она оправдана иерархической природой социума и присуща телевидению как общепризнанному рассказчику о жизни героев, что называется, «с большой буквы». И в этом смысле, вполне справедливой представляется оценка Л.В. Татару, которая выделяет «истории знаменитостей» в «сравнительно новый и своеобразный поджанр журналистского нарратива» и вводит в научный оборот понятие **«нарратив знаменитости»**, характерными чертами которого – исходя из анализа подобных текстов в американской прессе – являются следующие: «во-

---

<sup>186</sup> Выход фильма планировался ко дню рождения певицы, но оказался посвящением, а сам автобиографический нарратив прозвучал как «рассказ с того света».

первых, у историй знаменитостей есть преимущества перед традиционными формами искусства – они являются более эффективным и доступным способом отражения доминант национального сознания, причем в развлекательной форме; <...> во-вторых, это новая форма развлечения, необходимая обществу, вечно ищущему развлечений <...>. В-третьих, как новый вид искусства, нарративы знаменитостей имеют свое эстетическое и ценностное содержание. Принято считать, что они аморальны, но их следует судить не по критериям морали, а по критериям эстетики. Их нарративы могут быть только плохими или хорошими, интересными или скучными»<sup>187</sup>.

Если речь идет о нарративах знаменитостей шоу-бизнеса, то указанные свойства проявляются и в российской журналистике, в том числе и экранной, однако по отношению к отечественным представителям «серьезного» искусства и литературы, о которых снимаются биографические фильмы-портреты, безусловно, следует делать определенную поправку на их более высокий статус «моральных авторитетов». Вместе с тем, нельзя не согласиться с другим выводом исследователя: «истории знаменитостей порождают мечты и страхи, дают жизненные уроки, возможность уйти от рутины реальности, утешают, помогают упорядочить наш жизненный опыт, адаптироваться к окружающему миру»<sup>188</sup>.

Впрочем, на характер наррации, а также статус и функции нарратора в портретном фильме-монологе, степень известности рассказчика существенного влияния не оказывает. С точки зрения поэтики нарратива, доминирующей функцией как фильмов с героями из «простых тружеников», так и «звездных» историй за обозримые полвека их генезиса было и остается автобиографическое повествование, а о герое-рассказчике в них можно

---

<sup>187</sup> Татару Л.В. История знаменитости как новый жанр журналистского нарратива //Narratorium. 2011, № 1-2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027593>

<sup>188</sup> Там же.

говорить как о диегетическом нарраторе, поскольку он очевидно «фигурирует в двух планах – и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект)»<sup>189</sup>.

Верность данного утверждения особенно наглядно проявляется, если сравнивать аналогичные фильмы разных лет. Так, и виноградовский токарь Моряков в 1974 году, и композитор Александр Журбин в 2013-м рассказывают о событиях своей жизни в кадре, и оба в мире «своих» фильмов являются повествующими инстанциями, воспринимаемыми зрителем в аудиовизуальной полноте как реальные живые люди. Причем, первый говорит в кадре не меньше, чем второй; будучи партийным активистом, Евгений Моряков привык говорить, и достаточно откровенно - по тем временам - рассуждает о поворотах собственной судьбы, которую можно признать вполне успешной: он стал Героем социалистического труда и народным депутатом, а можно, как порой кажется ему самому, посчитать и не слишком удачной: он почти не бывает дома, не получил хорошего образования, так и останется «работягой». Конечно, не всегда его речь можно квалифицировать как автобиографическую наррацию: например, когда он выступает на партийном собрании, ведет разговор на родительском собрании в заводском училище, поздравляет молодоженов – это речь внутри событий, включенных автором в нарратив фильма. Или когда в самом начале показанного «открытым приемом» интервью у станка он говорит, что не чувствует себя «героем документального фильма» и сомневается, что автор покажет его в картине «без лакировки», - здесь сама съемка представлена как событие жизни, а значит, герой выступает не как рассказчик, а как персонаж, участник действия: *«Говорить уже? <...> Вот видишь (смеется), говорил же я вам, Слава, что не буду поучать вас, как делать документальное кино, а все же поучаю, делаю такие неблагодарные*

---

<sup>189</sup> Шмид В. Нарратология. 2 изд., испр. и доп. М., 2008. С.82.

*попытки. Но потом вы расплатитесь со мной, когда покажете меня потом на экране - таким ...подлакированным, безукоризненным...».*

Надо заметить, что в «Токаре» собственно биографический событийный ряд, представленный в речевом повествовании, не так и велик: Евгений рассказывает о том, как стал токарем («заметил меня мастер, Эдуард Иванович Вашкель ...»), почему не стал моряком («мой рост меня подвел...»), как женился («в ЗАГС пришли, там в одной комнате регистрировали мертвых, в другой – живых...»), о детстве («... жил я в маленьком городе на Волге, у деда в доме, на улице с весенним поэтическим названием - Первомайская ...»). Это – все, и именно в таком порядке. Причем, представляя событие, автор предпочитает показывать не столько говорящего в кадре нарратора, сколько немногочисленные визуальные свидетельства: фотографии (детство, армия, с семьей), страницы из личного дела и трудовой книжки (записи о месте работы, наградах), кадры кинохроники о вручении звезды Героя и т.д. Однако даже при столь скромно представленной биографической канве «история рабочего Евгения Морякова, им самим рассказанная» вырисовывается достаточно цельной – как «история жизни». Впрочем, следует признать, что в «Токаре» звучат и другие голоса: наряжающей елку жены героя, человека, вступающего в партию, товарищей по цеху, играющих в домино во время обеда и других, - но они также являются элементами экранных событий, эпизодов истории, т.е. частью нарратива фильма. Подобные эпизоды, зачастую специально «организованные», мы найдем и в других фильмах того времени: например, в «Раисе Немчинской – артистке цирка» М. Голдовская использует несколько спровоцированных сцен-диалогов, как с участием героини (разговор с директором цирка), так и без нее (разговор Л. и Д.Танти). Автор фильма в своей книге «Человек крупным планом» так поясняет необходимость подобных эпизодов: «Событие... Оно для <...> документалистики – самая

большая удача и самое большое благо <...> каждодневность полна событий, позволяющих разглядеть за ними нечто важное для характеристики их участников»<sup>190</sup>. Безусловно, в подобных эпизодах автор проявляет себя в качестве субъекта повествования, хотя для зрителя такие моменты воспринимаются как органичная часть истории героя, как «застигнутое врасплох» событие его жизни.

В этой связи отметим, что в современной четырехчастной «Попытке автопортрета» (автор Е. Ласкари) также есть подобные короткие эпизоды-диалоги, называемые в телевизионном производстве «лайфами», которые являются частью фильмического нарратива. При этом даже короткие авторские комментарии, привычные для документалистики 60-70 годов, здесь отсутствуют. Нарратор все о себе рассказывает сам, как в кадре, так и за кадром, и это вполне объяснимо четкой установкой на автобиографичность, а также тем, что А. Журбин – это «медийная личность», теле- и радиоведущий, который не только привык говорить, но и не нуждается в подыгрыше.

Отметим также, что, когда речь уходит за кадр, и в «Токаре», и «Попытке автобиографии» мы видим героев в процессе жизни, занятых привычными для них делами: за станком или за роялем, во время обеда, в домашней обстановке или в заграничной поездке, на прогулке (прием «внутреннего монолога»), а также мы узнаем их на старых фотографиях, в кинохронике, видим относящиеся к событиям их жизни документы и т.д. При этом в нарративной ситуации воспоминания о далеком прошлом – о событиях детства или юности - происходит определенное расслоение двуплановости нарратора, поскольку повествующий голос принадлежит человеку, которого зритель помнит говорящим в кадре (субъект повествования в настоящем времени фильма), а объект повествуемой им

---

<sup>190</sup> Голдовская М. Человек крупным планом. М., 1981. С. 148-149.

истории хоть и остается им самим, но их аудиовизуальная идентичность требует определенных усилий, узнавания. При этом, несмотря на сорокалетнюю разницу во времени создания фильмов существенных отличий, с точки зрения логики появления нарратора в кадре, нет: при монтаже отбор элементов осуществляется автором по принципу их смысловой и драматургической значимости, а также композиционной целесообразности.

И здесь, констатируя принципиальную идентичность статуса нарратора в фильмах-монологах нескольких последних десятилетий, следует сказать еще об одном общем моменте. Дело в том, что и «Александр Журбин. Попытка автопортрета», и другие современные документальные телефильмы о «звездах» сцены и экрана, которые составляют сегодня большую часть телевизионной портретной галереи, содержат элементы, которые также присутствовали в аналогичных работах 1970-80 годов (и которых, в принципе, не может быть в картинах о людях не из творческой сферы, независимо от времени создания). Речь идет о цитировании отрывков из спектаклей, кинокартин, концертов, телепередач: например, в фильме М. Голдовской «Аркадий Райкин» (1975) повествование смонтировано с киноцитатами из спектаклей - и в фильме «Александр Журбин. Попытка автопортрета» рассказ композитора также монтируется с фрагментами концертов (он сам поет на концерте в 2005 году, потом с той же песней в 1984 и затем – песню «подхватывает» И. Кобзон в 1985-м). Конечно, в советские времена такого рода фильмов было гораздо меньше, но сам принцип цитирования в сюжетосложении уже применялся. В современных экранных биографиях объем цитат может составлять значительную часть хронометража – так, в фильме о Елене Образцовой «Люди. Опера. Жизнь» (Культура, 2006) они занимают более четверти общего экранного времени (подробнее об этом в главе 3). Монофоническая наррация, в которой



разворачивается история жизни знаменитой певицы, не только иллюстрируется кадрами из спектаклей и концертов, но и прерывается многочисленными фрагментами с оригинальным звуком – как вставными эпизодами. Аналогичным образом строится сюжет в упомянутом уже фильме об актере театра и кино Донатасе Банионисе, а также в целом ряде других работ. С точки зрения содержания и зрелищности это оправданно, однако большие объемы интертекста, несомненно, сказываются на цельности повествования, делая историю дискретной и мозаичной. Текст фильма зачастую представляют собой монтажную композицию («нарезку») из фрагментов автобиографического интервью и цитат, логику которой определяет повествующее «я» автора, который тем самым «отбирает» инициативу у первичного нарратора, отодвигая его на второй план и демонстрируя себя в качестве «конечной ответственной инстанции»<sup>191</sup>, всеведущей и вездесущей. А кроме того, это влияет и на эмоциональное восприятие истории зрителем: сложность жизненных ситуаций, драматичных коллизий, серьезных неудач, о которых в кадре рассказывает герой, как бы «снимается» кадрами-цитатами, имплицитно свидетельствующими об успехе героя (о чем уже шла речь в параграфе 1.2).

Подобным образом - с меньшим или большим количеством цитат - сделаны многие портреты актеров и режиссеров в документальном цикле «Острова» на телеканале Россия-Культура, и понятно, что и в этом аспекте из данного ряда выбивается уже неоднократно упомянутый фильм о выдающемся математике Людвиге Фаддееве (2009). Естественно, что у математика, как и у виноградовского токаря, нет видеоматериала для цитирования, как нет зримых и понятных публике доказательств успеха, кроме дипломов и медалей, - и эти обстоятельства сыграли свою роль в формировании нарратива: мы просто слушаем рассказ Фаддеева (в кадре и за

---

<sup>191</sup> Шмид В. Нарратология М., 2008. С.79.

кадром), видим его дома, где он работает за письменным столом, пьет чай с женой в столовой, растапливает печь, чистит снег во дворе, кормит птиц, гуляет с внуком по берегу обледенелого Финского залива, участвует в защите диссертации своего ученика и т.д. Из устного повествования мы узнаем о событиях его жизни, успехах и регалиях (*«мне везет, всю жизнь свою иду как везунчик...»*, *«у моих родителей было трое детей...»*), слушаем его размышления о математике (*«математика должна быть красивой...когда мы хотим заглянуть в глубь вещей, тогда приходится обращаться к математике ... математика – это шестое чувство... я профессионал, за то, что я знаю, я отвечаю, а болтать на общие темы я никогда не буду...»*) и судьбе ленинградско-петербургской математической школы (*«это был один из лучших центров мира ...пятнадцать моих учеников уехали за границу, и они не воспитывают здесь себе подобных...»*), узнаем героя нарратива на фотографиях из архива - тоже его собственных, собранных благодаря многолетнему увлечению съемкой. В итоге, судьба Людвиг Фаддеева оказывается развернутой в фильме зримо и полностью, и это судьба такого же «человека труда», героя своего времени, как судьба токаря Евгения Морякова. Автобиографический нарратив при этом оказывается столь же цельным, не разорванным чужеродными ему элементами. При этом фильмический текст органично включает в себя эпизоды-события с другими голосами: например, церемония награждения в Кремле с голосом диктора, защита диссертации ученика Фаддеева, подготовка к чаепитию дома, когда жена поет частушку и показывает вышивку, само чаепитие-беседа, в процессе которого с героем, а иногда и о герое в его присутствии говорят жена и внучка (эти высказывания, по сути, не нарративны). Нет лишь голоса автора, который формирует данный нарратив как фильм, но сам «рассказывать историю» не стремится – поскольку в картине есть полноценный диегетический нарратор, активно повествующий и, безусловно, являющийся субъектом повествования.

Таким образом, сравнение отдельных документальных портретных фильмов-монологов классического периода советского телевидения и их аналогов на современном российском ТВ дает основания говорить о преемственности традиций в использовании принципа монофонической наррации при создании биографического фильма-портрета. Разница идейно-тематического, композиционно-сюжетного и стилистического уровней, безусловно, есть, но однотипная задача – создание автобиографического нарратива – определяет главное: герой истории выступает в ней как диегетический нарратор. При этом автор, интенционально действующий в рамках данной повествовательной стратегии, обладает нарративной инициативой и свободой в применении дополняющих монолог включений: «живых диалогов», дикторского текста и цитат. Некоторая избыточность последних на современном телевидении, на наш взгляд, подтверждает известное высказывание Вальтера Беньямина, сделанное еще в 1970-х годах: «Искусство рассказа вымирает точно так же, как мудрость, эпический аспект истины»<sup>192</sup>.

### **2.1. 2. Полифоническая наррация**

Термины «коллективное повествование», «коллективная биография» достаточно широко распространены в практике и теории экранной документалистики, хотя существует два различных его толкования. Первое использует, в частности, С. А. Муратов, который в своем фундаментальном труде «Документальной телефильм: незаконченная биография» отмечает, что «коллективная биография на документальном экране родилась как вынужденный *принцип повествования* о героях недавнего прошлого (*курсив мой – А.П.*)»<sup>193</sup>. В рамках данного значения термина исследователь ограничивает круг определяемых им произведений фильмами, где о герое рассказывают другие люди: во-первых, если речь идет о человеке, ушедшем

---

<sup>192</sup> Беньямин В. Рассказчик // Беньямин В. Озарения. М., 2000. С. 348.

<sup>193</sup> Муратов С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. М., 2009. С. 228.

из жизни, когда «рассказы по памяти – единственный способ воссоздать на экране портрет героя синхронными средствами»; во-вторых, в отдельных случаях при создании портрета современника, когда герой не может или не хочет сам выступить в качестве рассказчика (в качестве примера приводится история знаменитого фильма С. Зеликина «Труды и дни Терентия Мальцева», когда герой отказался говорить в кадре)<sup>194</sup>.

Другое понимание коллективной биографии, не связанное с повествованием как модусом текстопорождения, можно проиллюстрировать на примере документального сериала С. Мирошниченко «Рожденные в СССР» (1990-2011). Его справедливо называют «коллективной биографией поколения», поскольку в четырех созданных на момент написания данной статьи фильмах прослежены судьбы 20 героев в 7, 14, 21 и 28 лет, важные изменения, которые произошли с ними как в личном, так и социальном плане. И здесь, на наш взгляд, можно говорить о творчески воспринятом применении биографического (просопографического) метода, с помощью которого в социальных науках выявляются и изучаются типологически сходные группы – в данном случае, люди одного поколения. Авторы масштабного документального проекта средствами экранной публицистики делают, по существу, то же самое, не претендуя при этом на научность.

Приведенные выше примеры наглядно демонстрируют разницу между «принципом повествования» и «методом создания биографии группы лиц» в плане субъектно-объектных отношений. Исходя из этого, термин **коллективная биография** правильнее, на наш взгляд, употреблять в условно социологическом значении - по отношению к множественному объекту с каким-то объединяющим его компоненты признаком. Например, вполне корректно говорить о документальном сериале «Рожденные в СССР» как о коллективной биографии последнего «советского» поколения. А вот принцип

---

<sup>194</sup> Муратов С.А. Указ соч. С. 228-229.

повествования «мы о нем» не только во избежание терминологической путаницы, но по существу со словом «коллектив» связывать не стоит, поскольку рассказчики здесь составляют фиктивное единство, созданное по воле автора (зачастую он является и одним из таких рассказчиков с закадровым, как правило, голосом). Данный принцип, пользуясь универсальным концептом М. М. Бахтина, точнее квалифицировать как *полифонический*, а следовательно, можно говорить о *полифонической наррации* в фильме – как противоположности монофонической, проанализированной выше (когда историю своей жизни протагонист повествует сам, собственным голосом, в кадре и за кадром). При этом объем понятия «полифония» учитывает и реальное многоголосие нарраторов, с характерными для каждого аудиальными параметрами: тембр, высота голоса, богатство или бедность интонаций, динамику речи и т.д., и сложное смысловое единство высказанных мнений, точек зрения, порожденное диалогическим пересечением индивидуальных миров нарраторов на уровне целого, т.е., всего публицистического кинонарратива<sup>195</sup>.

В этой связи следует подчеркнуть, что стремление к многоголосию в отечественной портретной документалистике сформировалось под влиянием идеологических и политических трансформаций периода «оттепели», а также в связи с совершенствованием и широким распространением синхронной записи звука, которые и позволили документальному фильму быстро завоевать свое особое место в телевизионном эфире. Изменение общественной ситуации в СССР, реабилитация самой возможности публикации различных мнений и точек зрения о личности человека – все это расширяло спектр творческих возможностей автора. Именно на рубеже 1950-60 годов телевидение и зритель открывали для себя портрет «как

---

<sup>195</sup> В фильме голоса нарраторов образуют, как правило, линейную звуковую последовательность, хотя возможно и наложение голосов – как прием (например, в нескольких эпизодах «Написано Сергеем Довлатовым» создается «эффект хора»).

биографию, как синтез индивидуального и типического, наконец, как яркое выраженное отношение к предмету изображения»<sup>196</sup>. И совершенно естественным результатом данного процесса стало появление документальных фильмов, в которых портрет героя создавался множеством голосов. Первой картиной, сделанной по принципу полифонической наррации, была работа О.Гвасалия и А.Стефановича «Все мои сыновья» (1967) – коллективный портрет семьи ленинградцев Генделевых. Далее этот принцип, как уже отмечалось выше, был применен и к биографии одного человека: первым был «Без легенд» Г. Франка (1967), следом шли «Труды и дни Терентия Мальцева» шли» (1976) и другие<sup>197</sup>. Продолжается традиция и сейчас - в условиях, когда «телевидения много», и современным авторам нужно точно «попадать в формат» телеканала. Наиболее широкие возможности для этого дают федеральные каналы: Культура, Россия-1, меньше Первый и Пятый канал, а также некоторые специализированные: «365», «24ДОК», «История», «Время».

Как и прежде, сегодня наиболее востребованным принцип полифонической наррации оказывается в экранных историях о героях недавнего прошлого, когда можно использовать воспоминания тех, кто их помнит живыми: родственников, друзей и близких, коллег. И в качественном исполнении это не просто калейдоскоп «синхронов». Важнейшим свойством полифонической наррации в биографическом фильме-портрете является активизация сюжетообразующего *мотива памяти* и создание оригинального экранного события – как бы совместного воспоминания нарраторов о жизни героя. При этом, история человека оказывается неразрывно связана с историей эпохи, поскольку, как справедливо утверждал Поль Рикер, одна из основных характеристик повествования состоит в его

---

<sup>196</sup> Саптак В. Телевидение и мы. М., 1963. С. 162.

<sup>197</sup> Принцип полифонии использовался не только в биографических, но и иных документальных кинонарративах, например, в исторических фильмах, таких, как трилогия А.Габриловича «Цирк нашего детства» (1983), «Футбол нашего детства» (1984), «Кино нашего детства» (1986) и других.

способности «говорить время»<sup>198</sup>. Одним из способов такого говорения, создающего «синтезы времени» настоящего и прошлого, является воспоминание, а разнообразие вспоминающих голосов – это прежде всего разнообразие извлеченных из личной памяти рассказчика событий, которые способны «раздвинуть» историю героя, расширить диегетическое пространство фильма. Вместе с тем, это и разнообразие самих «событий рассказывания» в их аудиовизуальной полноте (место, освещение, ракурсы, мимика, жесты, особенности речи), то есть, возможность создать привлекательный и увлекательный для зрителя кинонарратив.

В функциональном смысле, все нарраторы делятся, по классификации В.И. Тюпы, на две неравные, как в количественном, так и в качественном отношении, категории: «основных нарраторов» и «нарраторов-персонажей», «с ограниченным кругозором – «свидетелей и судей» отдельных референтных (фабульных) или внутритекстовых коммуникативных событий»<sup>199</sup>. Для полифонической наррации в биографическом фильме-портрете такое деление очевидно, потому что главную роль организации истории героя играет автор, который является «конструктором» нарратива и в кинотексте, как правило, «присутствует не в качестве «свидетеля», но в качестве творца, эстетического субъекта оцельнения воображения реальности»<sup>200</sup>. А поскольку «реальность происходящих действий всегда в *здесь и сейчас* события повествования»<sup>201</sup>, то только автор способен управлять этим создаваемым им событием, монтируя из отдельных нарративных интервью очевидцев итоговый экранный нарратив. Фильм для каждого из нарраторов-персонажей, которые действительно были

---

<sup>198</sup> См. : Рикер П. Время и рассказ. Т 1. Интрига и исторический рассказ. М.-СПб., 1998.

<sup>199</sup> Тюпа В.И. Нарратологический минимум // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012. С. 72.

<sup>200</sup> Тюпа В.И. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium. 2011. № 1-2. URL: <http://narratorium.rgg.ru/article.html?id=2027584> (дата обращения 7.03.2015).

<sup>201</sup> Брокмейер Й. Нарративные схемы и культурные смыслы времени. [http://www.i-u.ru/biblio/archive/brokmeyer\\_narrativnie/](http://www.i-u.ru/biblio/archive/brokmeyer_narrativnie/) (дата обращения 7.03.2015).

очевидцами рассказываемых событий, - всегда неожиданность, иногда неприятная, ведь они участвовали в другом событии повествования, причем в качестве основного и единственного нарратора. Та полифоническая наррация, в которой они участвуют на экране, - результат редукции и композиции, им не подвластной. В известном смысле, все эти люди: родственники, друзья, близкие, изредка соперники, становясь нарративной инстанцией фильма, вписываются в его иерархическую систему и как бы теряют самостоятельность индивидуального рассказчика. При этом в проповском понимании функций персонажа, а таковой, на наш взгляд, вполне уместен в отношении экранного «сказывания», где важны не столько индивидуальные качества персонажа, сколько выполняемые им функции, большинство из них вписываются в такие категории, как «помощник» или «друг», - что объяснимо преимущественно «панегерической» интенцией участников процесса создания биографических фильмов-портретов, в основной их массе. Например, все персонажи упомянутого выше фильма «Ушел, чтобы остаться. Сергей Довлатов» повествуют о протагонисте с точки зрения людей, которые участвовали в развитии его истории в качестве верных спутников, помогавших ему в сложных ситуациях. Конкретные события помощи немногочисленны, так, Михаил Рогинский, журналист и переводчик, рассказывает о том, как помог Довлатову «отсидеться» в Таллине: *«Ему надо было, как он мне сказал в телефонном разговоре из Питера, просто отсидеть какое-то время, поскольку он взял авансы в двух-трёх издательствах под свои будущие произведения, и ходить по городу было не очень-то приятно, поскольку ему постоянно напоминали о том, что вот он должен сдать в издательство то или другое. Вот он позвонил и сказал мне, нельзя ли отсидеться в Таллине, и не найдёт ли он себе там какую-нибудь работу»*. Несмотря на сомнительный, с позиции общепринятой этики, характер помощи герою-авантюристу, это нарративное высказывание, безусловно, полностью соответствует функциональной природе персонажа-



помощника. А вот нейтрально констатирующие свидетельства А.Арьева о том, как они вместо посещения лекций *«сидели там на скамеечке наверху и смотрели кто как смешно себя ведёт»* или о том, как Довлатов уходил в армию, отвечают задаче, которую должен выполнять в повествовании друг или, точнее, осведомленный спутник.

В редких случаях, когда героем биографического фильма-портрета становится личность отрицательная или откровенно неоднозначная, функции персонажей-нарраторов будут иными, и прежде всего потому, что друзья и помощники таких героев, как правило, не стремятся участвовать в создании таких картин. К примеру, понятно, почему в фильме о судьбе известного своими деяниями на посту руководителя НКВД СССР Лаврентия Берии *«Подсудимый Берия»* (2008, авторы Л. Лурье, Л. Маляров, Л. Адамия) нет его родственников или младших «сотрудников», хотя авторы предприняли попытку рассказать историю героя объективно, преодолеть ставшие стереотипами односторонние представления о нем как об абсолютном злодее. Отметим сразу, что в фильме нет ни одного первичного нарратора, непосредственного свидетеля событий из жизни героя – в лучшем случае это люди, которые в то время уже жили, помнят атмосферу, слышали рассказы очевидцев и участников и передают их как вторичные нарраторы. Другая категория это изучавшие историю Берии знатоки-эксперты (историки, писатели, журналисты), и как экзегетические нарраторы, не имеющие отношения к миру самой истории, и обладающие по отношению к ней фактически «нулевой» - как ретрансляторы информации. А вот в «мире фильма» их роль вполне определена – они также пересказывают «чужие истории», причем, в отдельных моментах, когда говорится о несомненных заслугах Берии перед страной (руководство мегапроекта по созданию советской атомной бомбы, в частности), выполняют функцию строгого наблюдателя, старающегося объективно оценить факты (в плане нарративной

модальности, это, безусловно, «нейтральное знание»), что понятно и привычно для зрителя.

И еще один аспект использования полифонической наррации при создании биографического фильма-портрета, сугубо прагматический – композиционно-сюжетная схематичность. Зритель привыкает к определенным нарративным схемам, а создатели фильмов столь же привычно их воспроизводят, поскольку, согласно Й. Брокмейеру, «нарративная схема работает подобно некоторому типу «неявного знания», мы принимаем ее в качестве модели, которая редко нуждается в том, чтобы быть эксплицированной»<sup>202</sup>. А обратившись к наследию В.Я. Проппа, мы обнаружим, что в отношении документальной биографии репрезентация событий происходит примерно так же, как в сказке, где обнаруживаются одни и те же блоки нарративных действий («функций») и статичных состояний в одной и той же последовательности: подготовка, осложнение, перемещение, борьба, возвращение, признание<sup>203</sup>. Например, в фильме «Владимир Ипатьев. Гений химического синтеза» из цикла «Гении и злодеи» (Культура, 2014) пропповская схема читается вполне определенно, авторы выстраивают историю героя как полную биографию, разворачивая с помощью полифонической наррации, хорошо проиллюстрированной документальными кадрами, его сложную историю, которая закончилась конфликтом с советской системой и вынужденным отъездом за границу – с последующим «возвращением»-признанием. В другом биографическом фильме об ученом, «Лев Арцимович. Предчувствие атома» (2008, автор А. Тихонов-Рау), приведенная нарративная схема также очевидна, хотя авторы и не излагают последовательно всю биографию героя, а только ключевые эпизоды, проявляющие конфликт ученого с системой, его борьбу с «милитаризацией» результатов работы ученых-ядерщиков. Перечень можно

---

<sup>202</sup> Брокмейер Й. Указ. соч.

<sup>203</sup> См.: Пропп В.В. Исторические корни волшебной сказки. М., 2000.

продолжать сколь угодно долго, потому что авторам фильмов, особенно в цикловых документальных телепроектах, технологически «удобно» следовать выработанной нарративной схеме экранного «сказания». Такой взаимоприемлемый вариант производства-потребления экранной продукции, очевидно, стоит отнести к *«клишированным формам коммуникации»*, которые «выступают в функции символического регулятора социальных связей и связываемых с ними поведенческих практик»<sup>204</sup>. Телесмотрение, как уже отмечалось в разделе 1.7., является одной из таких практик, требующих постоянной новизны, в том числе, и новых «человеческих историй». А применение принципа полифонической наррации, в известной мере, облегчает необходимую для употребления этой потребности схематизацию контента, поэтому не будет преувеличением сказать, что для некоторых телевизионных документальных циклов использование полифонии стало частью «формата»: например, таким образом рассказываются многие истории героев в циклах «Острова» на Культуре, «Поединки» на Первом канале, «Кремлевские жены» или «Кремлевские похороны» на НТВ и т.д. Постоянные зрители данных документальных циклов ждут и привычно «читают» такой аудиовизуальный полифонический нарратив, поскольку с когнитивной точки зрения, «нарративы - это тексты, являющиеся нарративами в первую очередь потому, что они прочитываются как нарративы»<sup>205</sup>.

Разумеется, полифоническую наррацию используют и авторы внецикловых фильмов, более свободные в выборе средств, не сориентированные форматом на использование традиционных нарративных схем – в частности, Виктор Ерофеев при работе над экранной биографией известного поэта и художника-концептуалиста Дмитрия Пригова для

---

<sup>204</sup> Богданов К. Повседневность и мифология. СПб., 2001. С. 51.

<sup>205</sup> Бугаева Л.Д. Нарратив, медиа и эмоции // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012. С. 13.

телеканала «Культура». Фильм «Граждане! Не забывайте, пожалуйста. Пригов» (2008, реж. Н. Феодориди, О. Даров) был создан вскоре после смерти поэта, ранее записанного интервью, как у авторов упомянутого выше, также нециклового фильма «Елена Образцова. Прощай, королева!», не оказалось, и материала для полноценной биографии явно не хватало. Соответственно, автору оставалось лишь одно – прибегнуть к возможностям полифонической наррации, композиционно-сюжетным, содержательным, коммуникативным, а также самому выбраться из обычной для биографического фильма-портрета «внезапности» и вести рассказ в кадре. Тем самым его нарративные намерения предьявлены воочию, а для полноты репрезентации были специально записаны рассказы о герое людей из ближайшего окружения: его матери, жены и сына, друга детства художника Бориса Орлова, поэта Льва Рубинштейна, писателя Владимира Сорокина, художника Ивана Чуйкова, композитора Владимира Мартынова, филолога Виктории Мочаловой, искусствоведов Леонида Бажанова и Кати Деготь, культуролога Сергея Чеснокова, издателя Ирины Прохоровой, режиссера Максима Гуреева. Таким образом, материал для полифонической наррации друзей и помощников был собран, и, смонтировав отобранные нарративные высказывания названных персонажей с собственной прямой речью, а также некоторыми «явлениями» самого Пригова (перформансы, записи выступлений, кадры из фильма «Москва-2»), автор фильма создал собственный *нарратив о Пригове*, к которому мы еще вернемся в следующем разделе.

А завершая общие рассуждения о полифонической наррации, необходимо сказать, что ее использование определяется не только чисто практическими соображениями – когда герой по тем или иным причинам недоступен, мало визуального материала и т.д., но и характерным для современного телевидения стремлением к коллективным формам презентации любого явления. Динамичная смена нарраторов в кадре хорошо

знакома зрителю по различным ток-шоу, по обсуждениям событий в выпуске новостей с помощью прямых включений нескольких экспертов, и, в сущности, такой «тип дискурсивной модели» для него привычен, он означен «с помощью семантизации формальных элементов презентации наррации»<sup>206</sup> - прежде всего шаблонной композицией кадра с поясным, как правило, изображением говорящего, характерной «позой рассказчика», а также представляющим его субтитром на «подложке». Все это позволяет легко настроиться на восприятие стереоскопической картины событий, на «объемное» представление истории героя биографического или исторического документального фильма.

## **2.2. Нарративные инстанции и «точки зрения» в документальном фильме**

### **2.2.1. Автор и его нарративная компетенция**

Повествовательные инстанции являются, в соответствии с устоявшимися в трудах нарратологов постструктуралистского (коммуникативного или литературоведческого) направления (В. Шмид, З. Бартошиньский, А.Окопиень-Славинска, В.И. Тюпа и др.) представлениями, главным структурообразующим элементом нарративного произведения, его «несущей конструкцией». Различные модели коммуникативных уровней (В. Шмид, Д.Яник, А.Окопиень-Славинска и др.) для произведения художественной литературы исходят из признания коммуникации *автор-нарратор-адресат (зритель)*, и это положение можно признать как исходное и в отношении публицистического нарративного текста, в том числе и документального фильма как кинонарратива.

---

<sup>206</sup> Жиличева Г.А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-50 гг.). Новосибирск, 2013. С. 138.

Начнем с **автора** – поскольку без него произведения, в том числе и документального фильма, просто не существует, и в самом этом понятии отражено то, что С.С. Аверинцев назвал «неповторимостью творческой инициативы»<sup>207</sup>. Как субъект творческой деятельности автор универсален, но в то же время в каждой области есть своя специфика авторства, в частности, «коллективное авторство — это требование среды и правило для музыкального театра, кино и телевидения»<sup>208</sup>. Для документалистики данное правило также существенно, коллективный автор фильма – это, как правило, сценарист и режиссер. С точки зрения нарратологической релевантности категории, неважно, чья «доля» в авторстве значительней, хотя очевидно, что отвечающий за композиционно-сюжетное развитие экранной истории сценарист вносит обычно больший вклад в формирование повествовательности фильма. Впрочем, несмотря на несомненную научную перспективу анализа соотношения заложенного в сценарии и реализованного на экране вариантов нарратива, мы опустим данный исследовательский сюжет, подчеркнув при этом, что везде в тексте диссертации будем говорить «автор», подразумевая вышеозначенную коллективность.

Итак, согласно представлениям нарратологов постструктуралистского направления категория автора подразумевает следующие дефиниции: **реальный автор, абстрактный автор, фиктивный автор.**

По отношению к документальному фильму применение данного набора авторских сущностей вполне корректно – за исключением понятия «абстрактный автор», которое с трудом вписывается в специфику публицистики. Оно восходит к понятию «образ автора», под которым В.В. Виноградов подразумевал следующее: «Это – концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых

---

<sup>207</sup> Аверинцев С.С. Авторство и авторитет / Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С.111.

<sup>208</sup> Шёнерт Й. Автор // Narratorium. 2015. №1 (8). URL.: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2634335> (дата обращения 4.07.2016).

структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого»<sup>209</sup>. Для публицистического произведения, построенного на документальном материале, данное понятие можно применять лишь со значительными оговорками, поскольку создаваемый сознанием зрителя «образ автора» гораздо ближе к «реальному автору», нежели в художественном творчестве. Присоединяясь к многочисленным критикам категории автора как таковой<sup>210</sup>, Г.Я. Солганик вообще считает, что понятие «образ автора» для медиатекста неприменимо, поскольку его автор «не условный образ (рассказчик, лирический герой и т.п.), от лица которого ведется повествование, но конкретная подлинная личность со своими вкусами и пристрастиями»<sup>211</sup>. На наш взгляд, одно все же не исключает другого, и разница между реальным и абстрактным автором («образом автора») в публицистическом произведении очевидна: не только зритель создает для себя «образ Парфенова» или «образ Мамонтова», отличный от реальных Леонида Парфенова или Аркадия Мамонтова (У. Бут определял данный образ как *implied author*<sup>212</sup>); сам реальный автор также создает своего экранного «двойника», не совпадающего с его «истинным» обликом, в известной степени, вымышленного, скорректированного до желаемых параметров им самим (с участием продюсеров, поклонников, близкого окружения и т.д.). Отметим при этом, что для зрителя такой подразумеваемый автор фильма не может быть коллективным, это всегда некто один, что косвенно подтверждает его собирательную «абстрактность». По совокупности изложенных аргументов мы считаем, что при нарративном

---

<sup>209</sup> Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей, М., 1961. С.118.

<sup>210</sup> Наиболее радикально она выразилась в концепциях французских постструктуралистами (Ю. Кристева, Р. Барт, М. Фуко, и др.) - см.: Шмид В. Нарратология. М., 2008.

<sup>211</sup> Солганик Г.Я. К определению понятия «текст» и «медиатекст» // Вестн. Моск. Ун-та. Сер. 10. Журналистика. 2005 №2. С.11.

<sup>212</sup> У. Бут писал: «Как бы автор ни старался быть безличным, читатель неизбежно создаст образ (автора), пишущего той или другой манерой, и, конечно, этот автор никогда не будет нейтрально относиться к каким бы то ни было ценностям» - см.: W.C. Booth. Rhetoric of Fiction. Chicago, 1961. P. 70—71.

анализе фильма отказываться от данного понятия нельзя, но поскольку чаще всего в кадре появляется соответствующее физической реальности лицо конкретного человека (Парфенова, Мамонтова, etc.), то корректнее будет использовать бутовский термин **подразумеваемый автор** – тот, кого подразумевает в качестве создателя фильма зритель (подразумеваемый Парфенов или некто, имя которого он узнает лишь в финальных титрах), и тот, кого подразумевает в качестве «идеального экранного себя» реальный автор.

Что касается фиктивного автора, то статус данного понятия в документалистике в общих чертах не выходит за пределы принятых для художественных текстов толкований - в рамках парадигмы постструктуралистской нарратологии: фиктивный автор не является автором, а лишь «изображает» его. Отметим лишь, что фиктивные авторы более характерны именно для телевизионной документалистики, где для исполнения роли автора документальных циклов часто приглашаются известные актеры (Л. Каневский в цикле «Следствие ведут...» и др.). В профессиональном обиходе их, по аналогии с телепередачами, называют «ведущими», и, в определенном смысле, само это наименование уже нарративизировалось: фиктивный (или подразумеваемый) автор *ведут повествование*, а не передачу.

Кроме названной триады общепринятых дефиниций автора существует и одна спорная: **автор-нарратор**, восходящей к традиционным для советского литературоведения понятиям автор-повествователь и автор-рассказчик, которыми обозначался автор, являющийся одновременно повествователем или рассказчиком<sup>213</sup>. Однако В. Шмид не считает, что такое возможно, и, критикуя любые попытки утверждать обратное, аргументирует свою позицию уточнением статуса абстрактного автора: «У него нет своего голоса, своего текста. Его слово – это весь текст во всех его планах, все

---

<sup>213</sup> См.: Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994. С. 3.



произведение в своей сделанности»<sup>214</sup>. Исследователь соглашается с тем, что *индексы* (в терминологии Ч. Пирса), указывающие на нарратора, могут одновременно указывать и на самого автора, т.е. «нарратор может быть едва уловимым, сливаясь с абстрактным автором», но подчеркивает, что в отношении автора это осуществляется спонтанно, «ведь автор обычно не намеревается изображать самого себя, превращать себя в фиктивную фигуру, – подчеркивает Шмид. - Самовыражение автора, как правило, столь же непроизвольно, как и невольное самовыражение любого говорящего»<sup>215</sup>.

Однако для публицистического экранного произведения «самовыражение автора» как раз *намеренно*, по законам публицистики автор документального фильма нацелен на это, и когда работает в кадре, то может сознательно «изображать» себя именно как повествователя: позой, жестом, вербально. В этом, на наш взгляд, его коренное различие с авторами литературных нарративных текстов, которое дает основание говорить о принципиальной возможности автора *выступить* в качестве нарратора.

Разумеется, речь идет о подразумеваемом (абстрактном) авторе – во всей полноте его различий с реальным – или даже фиктивным авторе. Дело в том, что для зрителя различие подразумеваемого автора или фиктивного не является существенным, поскольку для восприятия нарратива важнее само исполнение нарративной функции тем, кого он видит на экране и признает за создателя истории. При этом, подразумеваемый автор может и не появляться в кадре, за кадром написанный реальным автором текст будет читать невидимый актер – закадровый голос все равно будет восприниматься как звуковой индекс всезнающей и генерирующей историю субстанции, то есть автора-нарратора.

В коннотации с означенными дефинициями автора в публицистическом кинонарративе реализуются и его **нарративная**

---

<sup>214</sup> Шмид В. Нарратология. М., 2008. С.57.

<sup>215</sup> Там же.

**компетенция.** Во Введении мы сформулировали выявление нарративной компетенции автора как одну из задач исследования, и это действительно важно. Данное понятие, введенное в научный оборот лидером «парижской семиотической школы» А.Ж. Греймасом еще в 1970-х годах, получило широкое распространение в постмодернистской нарратологии и активно используется в современных работах по когнитивной лингвистике и психологии. Как отмечал Греймас, нарративная компетенция «является для нас ничем иным, как симулякром, сигнализирующим о функционировании «синтагматического разума» (*l'intelligence syntagmatique*), как он манифестируется в дискурсе или как он может быть установлен со своим статусом логической пресуппозиции в структуре акта высказывания»<sup>216</sup>. Иными словами, в самом общем смысле это фундаментальная человеческая способность выстраивать высказывание как повествование, а также воспринимать его таковым. Нарративная компетенция, по Греймасу, складывается из действия различных компетенций, необходимых для реализации когнитивной «нарративной программы»: *нарративного знания, тематического знания, нарративного знания-действия*. На наш взгляд, для анализа нарративной структуры документального фильма выявление нарративной программы, а, следовательно, и нарративной компетенции нарратора и - прежде всего - автора является первостепенной задачей. При этом, в практическом смысле, есть необходимость конкретизировать реальные *опции* данного «симулякра».

Поскольку нарративная компетенция автора обусловлена нарративным и тематическим знанием, а также нарративным знанием-умением, то, по сути, она и определяет когнитивные параметры любого повествовательного произведения, в том числе, и документального фильма. Ситуация со знанием представляется достаточно универсальной, поскольку «люди, понимающие реальные события или речевые события, способны

---

<sup>216</sup> Greimas Algirdas J. *Sémiotique et sciences sociales*. Paris, 1976. P. 193.

сконструировать ментальное представление, и в особенности осмысленное представление, только при том условии, что они располагают более общими знаниями о таких событиях»<sup>217</sup>.

А вот проявление нарративного знания-умения автора имеет не только общие для всех нарративных текстов характеристики, но и специфические для разных типов текста, в частности, для аудиовизуального. Одной из общих опций нарративного знания-умения автора является *оценочно-селекционная*. Как и всякий другой реальный автор, создатель публицистического кинонарратива может и должен оценивать и отбирать факты реальной действительности («происшествия», в терминологии постструктуралистов) в соответствии с собственным представлением об актуальном содержании и финале будущей экранной истории, тем самым определяя ее *событийность*. Вместе с тем в силу специфики экранной репрезентации реальности, о которой шла речь в 1 главе, этот процесс усложняется характерными для публицистического кинонарратива особенностями.

Чтобы выявить эти особенности, сравним два фильма об одном и том же герое, Сергее Довлатове, созданные разными авторами: «Ушёл, чтобы остаться. Сергей Довлатов» (2011, автор С. Коковкин) и «Написано Сергеем Довлатовым» (2012, автор Р. Либеров)<sup>218</sup>. И в том, и в другом система событий, образующих историю героя, примерно одна и та же: немного из детства, далее – поступление в Ленинградский университет и первые литературные опыты, первая женитьба и исключение из университета, служба охранником на зоне, возвращение, вторая женитьба, эстонский

---

<sup>217</sup> Т.А. Ван Дейк, В. Кинч. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. Когнитивные аспекты языка. М., 1988. URL: <http://philologos.narod.ru/ling/dijk.htm> (дата обращения 15.08.2016).

<sup>218</sup> Кроме данных фильмов о нем сняты также «Интимный город» (К. Давидянц, 2004 - Эстония), «Жизнь нелегка. Ваш Сергей Довлатов» (2007, авторы Е. Якович, А. Шишов), «Довлатов» (2007, автор Л. Лурье) и другие.

период, лето в Пушкинских горах, снова Ленинград, эмиграция, жизнь и творчество в Америке (создание газеты «Новый американец», публикации в «Ньюйоркере»), смерть героя. Вместе с тем есть и события, о которых один автор счел нужным рассказать, а другой – нет. В частности, об эстонской семье и рождении «таллиннского» ребенка Довлатова в фильме Коковкина рассказывается за кадром: «*“Для меня это было катастрофой, вспоминает Тамара Зибунова, я была беременной и не знала, посадят его или нет”*<sup>219</sup>. *Родилась дочь Саша. Бедность, конечно, была символом этой жизни. Надо сказать, что в ту пору у него и напряглись отношения с Тamarой. Вот это начавшееся безденежье в этой маленькой и, в общем-то, не очень устроенной такой семье. Ему, действительно, в той обстановке, наверно, ничего не оставалось, как уезжать*». Здесь очевиден и авторский выбор события (оно проиллюстрировано архивной фотографией Тамары и Саши), и его оценка. А в фильме Либерова то же событие, не афишируемое при жизни и самим его героем, просто остается вне истории героя<sup>220</sup>.

Приведенный пример отсутствия/присутствия события в изображаемом мире истории героя (их в данной паре фильмов немного), на первый взгляд, не является специфическим, характерным именно для публицистического кинонарратива. Гипотетически такой выбор мог бы сделать и автор письменного биографического нарратива, если бы на его решение могла повлиять позиция Елены Довлатовой, не желавшей упоминать о «другой семье», но это было бы сделано, вероятнее всего, по этическим соображениям. Однако в анализируемом нами случае мотивация совсем другая: вдова писателя предоставляла автору эксклюзивный материал (фотографии, письма и т.д.), поэтому можно сказать, что решение убрать «неудобное» для свидетеля и нарратора событие из истории героя было

---

<sup>219</sup> Подробности об этом периоде жизни в интервью Т. Зибуновой, опубликованном в 2004 году в рижской газете «Час»: см.: [http://sergeidovlatov.com/chas\\_17-11-2004.html](http://sergeidovlatov.com/chas_17-11-2004.html).

<sup>220</sup> О причинах такой «забычивости» см. в интервью друга С. Довлатова писателя В. Попова «Иногда Довлатов выглядел охломоном» - <http://lenta.ru/articles/2015/08/24/dovlatov/>

сделано, исходя из оценки значимости взамен «умолчания» получаемой для фильма фактической информации и визуальных материалов. По сути, это решение определялось нарративным знанием-умением автора, Р. Либерова, и стало проявлением его нарративной компетенции.

Различие нарративных компетенций авторов проявляется и в репрезентации событий общего референтного ряда, которые оценены и актуализированы совершенно по-разному. Так, Роман Либеров доверяет рассказать историю самому герою, смонтировав этот рассказ из того, что действительно «написано Сергеем Довлатовым» (дневников, интервью, отрывков художественных текстов), с несколькими (5 синхронов) комментариями Е. Довлатовой. А Сергей Коковкин собирает свою историю из нарративных высказываний очевидцев: немногих родственников (сестра Ксана и вдова, Е. Довлатова), многочисленных друзей и сотрудников, лишь изредка используя свидетельства самого героя и собственный рассказ «от третьего лица». Нарративная модальность и в том, и в другом тексте, проявляется не только на уровне целой истории, но и обеспечивается соотносительностью каждого из аудиовизуальных высказываний к отдельным событиям. Характер этого соотношения определяется автором, например, у стремящегося к объективности Коковкина историю о первом браке начинает А. Арьев (в кадре): *«Я помню эту свадьбу, где было много народу, приятелей, но на следующий же день Ася от него ушла, так что женат он был весьма условно, один день»*, а затем на фотографиях Довлатова и Аси Пекуровской, а также простейшей ассоциативной визуализации – разворот ружья крупным планом, автор приводит за кадром фрагмент из ее воспоминаний: *«В ответ на моё заявление об уходе, вспоминает Ася Пекуровская, он вынул ружьё: «Самоубийство мне доступно и без тебя, а вот убийство – тут ты незаменима»*. В фильме Р. Либерова, отстаивающего право на субъективность видения художника, о том же событии говорит сам Довлатов (за кадром, естественно), причем как бы постфактум и из

пространства зоны, которую он по долгу армейской службы охраняет: *«Я не жалею о том, что ушёл из университета, не жалею, что попал в армию, путь и в эти войска. Даже, в конце концов не жалею, что была Ася. С Асетриной мы всё собираемся дружно начать разводиться, но никак не начнём. У меня времени нет, а ей лень»*. В кадре при этом – только рисованные фигурки мужчины и женщины (Ася и Сергей), а единственная их совместная фотография (изображение вмонтировано в оконный проем дома<sup>221</sup>), мелькнула раньше, в перечислении калейдоскопа событий: *«знакомство с молодыми ленинградскими поэтами Рейном, Найманом, Бродским, несчастная любовь, окончившаяся женитьбой... любовные истории нередко оканчиваются тюрьмой, просто я ошибся дверью – попал не в барак, а в казарму ...»*.

Соответственно, и об армейской службе Довлатова в двух данных кинонарративах рассказано совершенно по-разному: серьезно, как о драматическом периоде жизни героя, вынужденного не просто охранять зеков, но даже стрелять в беглецов (*«Николай Харабаров, черниговский вор и мошенник/При попытке к побегу был мною убит»*) – у Коковкина; у Либерова - ернически, с абсурдистской картиной выступления перед заключенными карикатурного Ленина и зековской версией *«Вставай, проклятьем заклейменный»*, а также простодушными солдатскими рассуждениями (*«А тебе Эдита Пьеха нравится? Только откровенно.- Ну, ещё бы.- И на лицо и на фигуру? – Да. – А ведь ее кто-то ... это самое. – Не исключено»*).

И в том, и в другом случае к одному и тому же референтному событию реальной жизни Сергея Довлатова «апеллируют» совершенно разные нарративные высказывания, с разных точек зрения и с различной «фокусировкой» взгляда – потому что игнорировать его в нарративе о

---

<sup>221</sup> Однажды, в таллинском окне мелькает фотопортрет Довлатова и у Коковкина, фильм которого был снят годом ранее, что позволяет говорить о заимствовании и творческом развитии приема.

Довлатове, конечно, невозможно, но можно оценить и предъявить в повествовании в соответствии с авторской нарративной компетенцией.

То же самое можно сказать и, сравнивая два фильма о певице Елене Образцовой: «Жизнь как коррида» (2009, авторы В. Спирин, М. Денисович, А. Вязигин) и «Елена Образцова. Люди. Опера. Жизнь» (2006, авторы А. Королев, Д. Нецветов). Впрочем, здесь ситуация с событийностью и, соответственно, нарративностью несколько сложнее. Во-первых, потому что, это автобиографическое повествование, и в качестве нарратора выступает сама героиня; во-вторых, «Жизнь как коррида», в целом, более «портретный» и менее «биографический» фильм, чем «Люди. Опера. Жизнь». В первом из фильмов данной пары целая сюжетная линия «певица на корриде» представляет собой, по сути, репортаж о ее посещении представления и включает в себя напрямую не относящиеся к героине эпизоды с тореадорами (подготовка к выходу, экипировка – с их поясняющими комментариями), которые, очевидно, аннарративны. Собственно, и вся данная линия относится к тому, что В.И. Тюпа квалифицирует как «аннарративную описательность». Да, автор показывает нам, причем, со своей точки зрения (точки съемки, ракурсы, движение, оценка), событие посещения корриды героиней, но именно «показывает», без временной динамики («мы внутри события»), а нарративность в данном эпизоде появляется лишь тогда, когда Е. Образцова, отталкиваясь от вызванных картинами настоящего впечатлений, ассоциативно обращается к другим, более ранним событиям своей жизни. Например, при посещении представления труппы танцоров фламенко она с восхищением наблюдает за их движениями и вспоминает: *«Когда мы пели с Каррерасом в Римской опере “Кармен”, то приглашали специально такую труппу, они танцевали фламенко и нас научили».*

А то же самое событие из творческой жизни героини в фильме «Люди. Опера. Жизнь» представлено совершенно иначе, в потоке непосредственного

воспоминания о наиболее ярких моментах карьеры, в контексте сравнения ее партнеров по опере “Кармен”: *«У меня много было разных Хозе <...> Каррерас был такой маленький, изящный, мне было его жалко»*. Кстати, танцоров фламенко Образцова тоже именно вспоминает, но в другом месте и опять-таки в другом контексте: когда говорит о встрече с гениальной народной певицей Марухой Гарридо, которая произвела на неизгладимое впечатление страстностью исполнения. То есть, в первом случае автор стремится показать аналог повествуемого события, чтобы перейти к нему посредством прямой ассоциации («рассказ через показ»), а во втором – опирается строго на ход автобиографического повествования. И то, и другое является реализацией в оценочно-селекционном аспекте нарративной компетенции реального автора – как в плане нарративного и тематического знания, так нарративного знания-действия («нарративного умения», в терминологии В.И. Тюпы).

Таким образом, предпринятый анализ показывает, что для структуры публицистического кинонарратива актуальная конфигурация категориальных значений автора оказывается обусловленной, **во-первых**, родовыми признаками публицистического произведения – необходимостью самовыражения, а зачастую и самопрезентации; **во-вторых**, спецификой экранной индексации автора – от вербально-звуковых в закадровом тексте до появления в кадре. Кроме того, у нас не вызывает сомнения, что в структуре авторской нарративной компетенции особенно актуальным для фильмического текста является нарративное знание-действие, поскольку в нем в значительной мере проявляется владение профессиональным комплексом умений, обусловленных интермедиальной природой создаваемого нарративного произведения.

Вместе с тем, очевидно, что реализация когнитивной «нарративной программы» автора в экранной документалистике сопряжена со спецификой



коллективного авторства, а, следовательно, и *коллективной* нарративной компетенцией. Данная проблема никогда не ставилась исследователями литературного текста, поскольку для литературы ее практически не существует: случаи соавторства чрезвычайно редки, а имеющиеся, насколько нам известно, не становились объектом исследования в означенном аспекте. Впрочем, такая ситуация характерна и для кинематографа, где, как уже говорилось, коллективное творчество является нормой, причем, соавторство здесь принципиально равноуровневое: сценарист, режиссер и композитор<sup>222</sup> создают свою долю общего произведения в разных «средах». Может ли в таком случае, коллективная нарративная компетенция быть некой суммой индивидуальных компетенций соавторов или чья-то очевидно преобладает? Ответ на этот вопрос относительно публицистического кинонарратива не может быть однозначным, однако, на наш взгляд, чаще всего ее ядро составляет компетенция сценариста – не даром, в практике кино- и телепроизводства его называют просто «автором»<sup>223</sup>. Тематическое и нарративное знание, а также нарративное знание-действие данного соавтора определяет «мир истории» на уровне литературного текста, сценария, который является основой будущего фильма. Нарративная компетенция режиссера (если он не одно и то же лицо со сценаристом) априори вторична, поскольку в профессиональной коммуникации он выступает в качестве читателя рассказанной в сценарии или синопсисе истории, то есть, первоначально является адресатом, наррататором. Тем не менее, в ситуации культурной коммуникации «автор-фильм-зритель» его нарративные компетенции, проявляемые, в частности, в эпизодах миметического нарратива, становятся частью коллективной компетенции, которая воспринимается конечным адресатом как единое целое.

---

<sup>222</sup> Согласно Закону РФ автором аудиовизуального произведения являются автор сценария, режиссер и композитор – см.: Пронин А.А. Журналист как автор произведения для СМИ / Основы журналистской деятельности: учебник для бакалавров/ под ред С.Г. Корконосенко. М., 2013. С. 126-128.

<sup>223</sup> См.: Пронин А.А. Как написать хороший сценарий. СПб., 2009. С. 55-57.

### 2.2.2. Статус и функции нарратора

Важнейшим элементом нарративной структуры любого произведения является нарратор. По-французски, это понятие равнозначно русскому «рассказчик», и в общеупотребительном смысле означает лицо, реальное или вымышленное, от имени которого ведется повествование в художественном произведении. О различиях термина «нарратор» от принятых в отечественном литературоведении понятий «повествователь» и «рассказчик» написано достаточно много<sup>224</sup>, и мы не станем вдаваться в подробности дискуссий, а лишь согласимся с теми, кто считает, что разница есть, и постараемся не использовать их как синонимы.

Другое дело, что необходимо уточнить наиболее важные, конституирующие характеристики нарратора. Являясь опосредующей инстанцией между миром реальных событий и миром изображаемой в тексте истории, он принадлежит последнему. Ролан Барт называл нарратора и персонажа «бумажными существами», а в отношении фильма, продолжая принцип уподобления «по носителю», их можно назвать *«экранными существами»*. Несомненно, для документалистики такое утверждение является неочевидным, поскольку в публицистическом кинонарративе изображаемый мир обязан быть максимально похожим на реальность, а нарраторы и персонажи – не вымышленные фигуры, а экранные копии реальных людей (о точности копирования можно дискутировать). При всей спорности скорректированного нами бартовского постулата в проекции на мир документального фильма, мы, тем не менее, будем его придерживаться как главного ориентира. И для нас, согласно уточняющему определению В. Шмида, «понятие «нарратор», подобно другим латинским названиям деятелей, таким как «ауктор», «актор» и т. д., является сугубо

---

<sup>224</sup> Наиболее подробно об этих различиях см.: Шмид В. Нарратология. М, 2008. С.67-68.

функциональным, т. е. оно обозначает носителя функции повествования безотносительно к каким бы то ни было типологическим признакам»<sup>225</sup>.

Что касается типологических признаков или критериев, по которым можно установить тот или иной тип нарратора, то их в нарратологии сформулировано немало. Краткий критический обзор типологий нарратора дает В. Шмид, который говорит об излишнем разрастании количества типов (от 8 у Н. Фридмана до 12 у В. Фюгера), в свою очередь, предлагает таблицу из 13 критериев и соответствующим им типов. Мы приведем здесь ее полностью<sup>226</sup>, поскольку, во-первых, она представляется нам, в целом, логичной, а, во-вторых, ее наглядность позволяет точнее перейти к той системе, которая учитывает специфику фильмического текста.

<i>Критерии</i>	<i>Типы нарраторов</i>
Способ изображения	Имплицитный-эксплицитный
Диегетичность	Диегетический- недиегетический
Степень обрамления	Первичный-вторичный- третичный
Степень выявленности	Сильно-слабо выявленный
Личностность	Личный-безличный
Антропоморфность	Антропоморфный- неантропоморфный
Гомогенность	Единый-рассеянный
Выражение оценки	Объективный-субъективный
Информированность	Всесведущий-ограниченный по знанию
Пространство	Вездесущий-ограниченный в

<sup>225</sup> Шмид В. Указ. соч. С.68.

<sup>226</sup> Там же. С.80.

	пространстве
Интроспекция	Внутринаходимый- вненаходимый
Профессиональность	Профессиональный- непрофессиональный
Надежность	Ненадежный (unreliable)- надежный (reliable)

Итак, принимая за основу типологическую систему Шмида, мы перестраиваем ее, сгруппировав критерии и соответствующие им типы и убрав несколько позиций по причине их избыточности. Вот что получилось в итоге:

<i>Критерии</i>	<i>Типы нарраторов</i>
Способ изображения	Имплицитный-эксплицитный
Личностность	Личный-безличный
Интроспекция	Внутринаходимый- вненаходимый
Пространственная ориентация	Вездесущий-ограниченный в пространстве
Диегетичность	Диегетический- недиегетический (экзегетический)
Степень обрамления	Первичный-вторичный- третичный (основной нарратор/нарратор-персонаж)
Выражение оценки	Объективный-субъективный
Надежность	Ненадежный (unreliable)- надежный (reliable)
Информированность	Всесведущий-ограниченный

«Желтую» группу составляют критерии и типы, относящиеся к миру самого фильма, его диегезису. Отметим, прежде всего, что мы признаем актуальным для документального фильма различие «личного» повествования (от первого лица безымянного рассказчика или кого-либо из персонажей) и «безличного» (анонимное повествование от третьего лица), на котором настаивают некоторые зарубежные нарратологи<sup>227</sup>. По отношению к объекту нашего исследования это продуктивно, поскольку создается немало нарративных публицистических кинотекстов с закадровым повествованием с практически «нулевой» степенью индивидуальности нарратора<sup>228</sup>, разительно отличающихся от сугубо личного, например, автобиографического повествования в многочисленных телебиографиях знаменитостей.

А в целом, с помощью данных четырех типологических дефиниций можно достаточно полно описать статус нарратора в фильме: например, Елена Образцова в «Жизни как корриде», несомненно, нарратор *эксплицитный, личный, внутринаходимый, вездесущий*, то есть, такой же, каким можно описать Евгения Морякова в «Токаре». Напротив, нарратор в фильмах 18-серийного исторического цикла «Великая война» нарратор, индексциально совпадающий с подразумеваемым автором, несомненно, *безличный и вненаходимый*, но так же эксплицитный и вездесущий. Отметим при этом, что в диегезисе нефикционального нарратива, каким является документальный фильм, имплицитный нарратор проявляется, по сути, лишь в миметических фрагментах, когда *показ* истории воспринимается как чей-то

<sup>227</sup> В частности, Сэймур Чэтман предлагает называть «безличного» повествователя «ноннарратором», а такой тип повествования обозначать термином «ноннарративный» - см.: Chatman:1978, с. 34, 254.

<sup>228</sup> Данное понятие использует известная исследовательница когнитивного нарратива М.-Л. Рьян: «Нулевая степень индивидуальности возникает тогда, когда дискурс нарратора предполагает только одно: способность рассказать историю» - Цит. по: Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. URL: <http://postmodernism.academic.ru/77/%D0%BD%D0%B0%D1%80%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80> (дата обращения 17.07.2016)

рассказ, и этот «кто-то» скрыт от зрителя, хотя и является адресантом в данной нарративной коммуникации.

Что касается «синей» группы, то в нее мы включили те критерии и соответствующие им типы, которые соотносятся с миром реальных событий, действительных фактов биографии героя или исторического происшествия. Иными словами, они характеризуют его отношение к событиям, имевшим место в действительности. То есть, те же Елена Образцова и Евгений Моряков являются, безусловно, *диегетическими* нарраторами, поскольку в фильмах повествуется о них самих, а нарратор из «Великой войны» столь же очевидно *недиегетический* (экзегеритический) – по причине того, что в силу временной дистанции ни в какой мере не мог быть участником реальных событий. Несколько иные отношения описывают квалификации первичный, вторичный, третичный: хотя В. Шмид отрицает наличие иерархических связей, но все же эта именно иерархия позиции нарратора относительно к истории в целом («первичный») или только одного или нескольких эпизодов («вторичный»), или нарратор рассказывает историю внутри рассказа-эпизода («третичный»). Например, в упомянутом фильме о математике Людвиге Фаддееве первичным нарратором является, очевидно, он сам, вторичным – его повествующая о начале совместной жизни жена, а третичным – внучка, которая рассказывает бабушке историю из своего детства.

Однако в данной позиции мы предлагаем замену, поскольку следует признать, что в функциональном смысле более конструктивным представляется выделение вместо трех и более (первичного/двоичного/третичного и т.д.) нарраторов всего двух типов: **«основного нарратора»** и **«нарратора-персонажа»**. Данная бинарная оппозиция, предложенная, как уже было сказано в 2.2.2, В.И. Тюпой, обусловлена свойствами «кругозора», то есть, структурных характеристик «точки зрения» нарратора (об этом речь пойдет в следующем параграфе). И надо сказать, такая простая иерархия представляется очевидной именно для

структуры документального фильма, - поскольку она выявлена количественно и индексируется аудиовизуально (или только аудиально, если это закадровый нарратор). Иными словами, адресат (зритель) уже по частоте появления в кадре или за кадром того или иного нарратора без труда понимает, кто из них является основным, а кто – эпизодическим, «повествующим персонажем» истории. При этом, если для автобиографических фильмов, построенных по принципу монофонической наррации, необходимости выстраивать иерархию, как правило, нет – она ясна, по определению, то в структуре полифонических публицистических кинонарративов такая когнитивная задача перед зрителем стоит, и основным нарратором в его восприятии становится, как правило, тот нарратор, чьи индексы практически совпадают с индексами подразумеваемого автора или фиктивного автора. Например, в анализируемой выше паре фильмов о С. Довлатове структура нарративных инстанций видна совершенно отчетливо: в фильме «Написано Сергеем Довлатовым» основным нарратором является фиктивный автор «повести», писатель Сергей Довлатов, а единственным нарратором-персонажем становится Е. Довлатова; в фильме «Ушел, чтобы остаться. Сергей Довлатов» основным нарратором является «безличный» нарратор, чьи индексы в восприятии зрителя полностью совпадают с индексами подразумеваемого автора, а многочисленные свидетели и соучастники истории писателя Довлатова образуют систему нарраторов-персонажей. И в том, и в другом случае на уровне всей истории нарративная инициатива, несомненно, принадлежит основному нарратору, однако в рамках того или иного эпизода, группы эпизодов, соотносимых с реальными событиями, нарратор-персонаж получает инициативу в свои руки. Так, друг героя писатель и редактор Андрей Арьев, появляющийся в кадре чаще других нарраторов-персонажей, начинает несколько «тем» (университетские шалости, женитьба и т.д.) и тем самым инициирует развитие повествования,

к которому присоединяются другие нарраторы-персонажи, относящиеся к соответствующей референтной группе.

Вместе с тем, по отношению к публицистическому кинонарративу мы хотим внести некоторое уточнение, предлагая ввести специальное обозначение важной разновидности «основного нарратора». Дело в том, что для значительного сегмента телевизионных фильмов характерна форма с участием «автора-ведущего», который «ведет повествование» в буквальном смысле: перемещаясь в пространстве, а иногда, как Леонид Парфенов, и во времени изображаемого мира, конструируя тем самым наглядные связи истории и событий реальности. На наш взгляд, это специфическая ситуация, свойственная исключительно публицистическому кинонарративу (в основном, телевизионному), и в данном случае точнее будет использовать дефиницию *основной нарратор-ведущий*, которая подчеркивает присущую телефильму аудиовизуальную процессуальность наррации, с характерной самопрезентацией и демонстрацией *нарративной инициативы*.

И в третью, «зеленую» группу вошли критерии и соответствующие им типы нарратора, которые определяют его **когнитивные** качества. Это очень важный момент, поскольку он выходит за рамки чисто структурных отношений. Такие критерии как *выражение оценки, надежность, информированность* можно было бы вообще отнести к категорильной системе «точки зрения» (В. Шмид и сам критикует других исследователей за то, что они смешивают одно с другим), однако, их смысл может быть истолкован и не в композиционном аспекте, а в плане оценки конкретных когнитивных качеств нарраторов, определяющих их ценность как носителей-трансляторов опыта. Определить, насколько нарратор объективен в оценках, надежный ли и авторитетный он информатор – это чисто когнитивная задача, которую вначале решает реальный автор (даже если нарратор максимально близок к подразумеваемому автору), а затем и зритель.



Например, практически во всех публицистических кинонарративах, созданных к 70-летию Победы, фигурируют две категории нарраторов: участники войны и специалисты по военной истории, и эта «сцепка» в когнитивном плане необходима. Дело в том, что участники ВОВ – это диегетические нарраторы сугубо субъективные, относительно надежные и ограниченные по знанию, а эксперты, напротив, недиегетические, относительно объективные, надежные и всеведующие. Поэтому обыденная формулировка «дополняют друг друга» получает вполне научное, с точки зрения когнитивистики, обоснование: передача пережитого военного опыта от адресанта адресату осуществляется в исторической проекции, в контексте с общим представлением о референтной событийности. Эффект «квалиа» при этом может возрастать, если эксперт приводит коннотирующие с микроисторией впечатляющие данные или повествует об аналогичных событиях.

В целом, подчеркнем еще раз, оперирование при анализе фильма данными критериями и терминами, квалифицирующие означенные девять типов нарратора, позволяет достаточно полно охарактеризовать его как повествовательную инстанцию, обозначить его категориальный статус.

Видоизмененный нами вариант типологии В. Шмида позволяет выстроить и более адаптированное к публицистическому кинонарративу представление о *функциях нарратора*. Разумеется, в фундаментальном смысле генеральная функция нарратора одна – собственно, ***повествовательная функция***. Соответственно, в его универсальные, характерные для любого нарративного текста, «обязанности» входит:

- *обеспечение связности и цельности нарративного текста, на уровне всей истории или отдельного ее эпизода;*

- *обозначение своей позиции по отношению изображаемому событию и его участникам;*

- демонстрация индексов нарративной темпоральности (изменения состояния) и нарративной интриги;
- обращение к подразумеваемому адресату, поддержка эффективной коммуникации;
- казуальная нарративизация аннарративных элементов текста.

В данном универсальном функциональном поле вольно или невольно действует любой по степени значимости для данной истории, по активности участия в ее создании нарратор, и для документального фильма это так же справедливо, как и для литературной повести или истории какого-либо происшествия, выложенной блогером в интернете. Тем не менее, есть специфические для аудиовизуального публицистического текста нюансы, которые необходимо рассмотреть в деталях.

Как уже отмечалось выше, экранная коммуникация ориентирована на максимальную наглядность, поэтому вполне естественной для фильмического текста является, в буквальном смысле этого слова, «очевидность», зримая явленность нарратора, в особенности, нарратора-персонажа. В фильме максимально облегчается «демонстрация индексов нарративной темпоральности», в частности, изменение состояния в биографическом аспекте читается уже по внешности нарратора: рассказывает о событиях своего детства или юности, преимущественно, зрелый человек, и очевидная разница в лицах на старых фотографиях и современным видео является не требующим дополнений индексом темпоральности. Тот же эффект достигается в экранном сопоставлении любых «примет времени»: одежды, головных уборов, обуви, причесок, транспортных средств, предметов интерьера и т.д. Даже в относительно небольших временных отрезках изображаемого мира визуальные индексы смены состояний без труда угадываются зрителем, и нарратору, как правило, нет необходимости затрачивать на их обозначение речевые средства.

Впрочем, есть и усложняющие реализацию функции нарратора особенности экранной коммуникации. Так, в производстве публицистического кинонарратива наблюдается специфический эффект «двойной экспозиции»: первоначально нарратор обращается не только к подразумеваемому адресату (зрителю), связь с которым обеспечивает взгляд в камеру, но и с реальным адресатом - автором, которому здесь и сейчас он рассказывает о том или ином событии. При этом нарратор может забывать о камере (прием «привычной камеры») и обращаться к живому собеседнику, а может, напротив, акцентировать свое обращение к другому, подразумеваемому адресату. В смонтированном фильме как итоговом нарративе действие данного эффекта, как правило, минимизируется или снимается совсем, однако на характер реализации повествовательной функции нарратора, в аспекте «обращения к подразумеваемому адресату», это обстоятельство, безусловно, влияет: не все моменты «первичного» нарратива можно использовать, если адресатом высказывания отчетливо выступает не подразумеваемый зритель, а реальный автор (нарратор обращается к нему по имени или с напоминаниями «как я тебе/Вам уже говорил» и т.д.). Даже возможности современного монтажа не всегда способны создать в итоговом тексте иллюзию постоянного обращения к зрителю, если угадывается («просвечивает») иная коммуникация. В подобных случаях нарратор в сознании зрителя оказывается «скомпроментированным», поскольку важнейший аспект его функциональности оказывается реализованным не достаточно точно.

Совершенно точно можно говорить о безусловной реализацией любым нарратором другой функции - *когнитивной*. Восприятие экранной истории для зрителя, безусловно, является познавательной деятельностью, и в этом смысле нарратор как субъект знания о тех или иных событиях выполняет функцию посредника, медиатора между миром реальных событий и изображаемым миром истории. Собственно, сама коммуникация *нарратор*

– *абстрактный зритель* существует благодаря психологическому эффекту от актуализации оппозиции присутствие/отсутствие – в данном случае, *знания/незнания*: «он знает то, что мне неизвестно, но о чем мне хочется узнать». При этом, как и в отношении автора, можно говорить о *тематическом* и *нарративном* знаниях, определяющих нарративную компетенцию нарратора в сознании автора и восприятии зрителя. То есть, вначале на основании предполагаемого когнитивного эффекта всего фильма их оценивает реальный автор, а затем – в коммуникативном акте непосредственной передачи знания – они доходят до сознания зрителя.

В процессе передачи знания, инициированном реальным автором, нарратор использует возможности универсальных когнитивных процессов: *восприятия, воображения, мышления и памяти*<sup>229</sup>. Для публицистического кинонарратива, где нарраторы, как правило, повествуют воочию, а многие события репрезентованы миметически (постановочные эпизоды), роль воображения и мышления, очевидно, ниже, чем в случае с письменным нарративным текстом. Разумеется, в ходе экранной коммуникации они также работают, но главной функциональной проблемой любого нарратора в фильме становится, на наш взгляд, обеспечение *непрерывности восприятия*, а также *активизация памяти* зрителя. Не дать отвлечься от повествования, удивить или озадачить неожиданными сведениями, вызвать в памяти какие-либо факты, аналогии, спровоцировать эмоциональную реакцию выражением оригинального суждения – все это входит в круг когнитивных задач нарратора. Как показывают исследования по психологии восприятия телевидения, это характерно для экранной коммуникации вообще<sup>230</sup>. Тем не менее, для публицистического кинонарратива осуществление нарратором данной функции проявляется особенно отчетливо – прежде всего, на уровне действия такой категории, как «точка зрения» или фокализация.

---

<sup>229</sup> См.: Психология. А-Я. Словарь-справочник. М., 2000.

<sup>230</sup> См.: Виноградова С.М., Мельник Г.С. Психология массовой коммуникации. М., 2014.

### 2.2.3. «Точка зрения» как базовый элемент динамики публицистического кинонарратива

Принципы наррации, определяющие процессуальность создаваемой истории, непосредственным образом связаны с функционированием ключевой категории нарратива – *фокализацией* или *«точкой зрения»*. Первый термин используется, преимущественно, в западной нарратологии, и предложивший его Ж. Женетт трактовал его как перспективное ограничение и ориентацию нарративной информации, представляемое через сознание персонажа<sup>231</sup>. Таким образом, фокализация позволяет автору регулировать процесс наррации, и в этом смысле термин носит технический характер.

«Точка зрения» используется в основном отечественными исследователями, термин, а сам термин, введенный в научный оборот филологии еще формалистами, был актуализирован Б.А. Успенским в его знаменитой «Поэтике композиции». В его трактовке это более многозначное, связанное с содержанием высказывания понятие, он считал, что «проблема точки зрения имеет отношение ко всем видам искусства, непосредственно связанным с семантикой (то есть репрезентацией того или иного фрагмента действительности, выступающей в качестве обозначаемого), - например, таким, как художественная литература, изобразительное искусство, театр, кино, - хотя, разумеется, в различных видах искусства эта проблема может получать свое специфическое воплощение». Общим для произведений всех этих видов искусства, в том числе, и для экранной художественной публицистики является то, что они «по определению, **двуплановы**, то есть имеют выражение и содержание (изображение и изображаемое); можно говорить в этом случае о **репрезентативных** видах искусства»<sup>232</sup>.

---

<sup>231</sup> Genett G. Narrative Discourse. An Essay in Method. Ithaca, 1980. P. 161.

<sup>232</sup> Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1995. С. 9.

Для анализа фильмического текста, на первый взгляд, более корректным и технически адекватным является термин «фокализация» (ср. однокоренные кинотермины «фокус», «фокусное расстояние» при съемке), однако в нашем случае техническая нейтральность как раз способна внести путаницу. Объектив камеры, метафорически названный Д. Вертовым «киноглазом», обладает собственной фокализацией, в значительной мере, но не в полной, определяемой оператором, и способен скорректировать «взгляд» нарратора на событие. Так же употребление понятия смены «кадров внутреннего зрения», которое использует В.И. Тюпа<sup>233</sup>, для обозначения сложного когнитивного процесса детализации событийно-объектного плана композиции (приближения, удаления, остановки), оправдано - в силу своей наглядности – в ситуации чтения письменного нарративного текста, но для фильмического текста очевидно не имеет смысла. В ситуации экранной коммуникации «внутреннему зрению», реконструирующему событие мира истории, активно помогает зрение внешнее, воспринимающее аудиовизуальную информацию прямо с экрана, и здесь термин «кадр» имеет не метафорические, а конкретные значения («минимальная единица кинотекста», «содержание изображения» и др.)<sup>234</sup>. Из всего сказанного следует, что в отношении публицистического кинонарратива стоит придерживаться не более технического термина «фокализация», а отчетливо ориентированного в коммуникативно-когнитивном направлении понятия «точка зрения».

Согласно Б.А. Успенскому, «точка зрения» повествователя - понятие многоуровневое: оно указывает и на «субъект сознания», и на его физические координаты по отношению к событию, и на его оценку произошедшего, и на

---

<sup>233</sup> Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2006. С. 57-58.

<sup>234</sup> Здесь более уместным является термин «окна», который использует М. Ян, впрочем, также не удержавшийся от соблазна наглядной кинотерминологии: он говорит о «перцептуальном экране», который создает манипулирующий процессом восприятия фокализатор – см.: Jahn. M. Frames, Preferences and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology// Poetics Today. 1997.№18.4.

его речевое отличие от других «точек зрения» в процессе наррации. Продолжая данную линию рассуждения, Л.В. Татару дает такое определение точки зрения как «базовой категорией нарративного дискурса»: она «включает в себя и пространственно-временную позицию субъекта (когнитивный фактор формирования мира истории), и его «голос» (фактор формирования коммуникативной стратегии нарратива), и его модальность (фактор формирования индивидуальных смыслов текста)»<sup>235</sup>. Такая формулировка представляется нам вполне убедительной, но по отношению к произведению публицистики, в том числе, и к произведению экранной документалистики, необходимо, на наш взгляд, сделать две существенные поправки. Во-первых, в фильмическом тексте заметную роль в изображении повествующего и зримых свидетельств повествуемых событий (кино- и фотохроники, архивных документов), а также миметически представленных событий играет «точка зрения камеры», что необходимо учитывать; во-вторых, «в документалистике <...> отражаемое событие собственным ритмом предопределяет пространственно-временную структуру материала»<sup>236</sup>, и здесь точка зрения героя, главного или второстепенного, не порождается сознанием автора и не контролируется им – во всяком случае, не полностью. Та опора на индивидуальное сознание, которая необходима, по Успенскому, для появления точки зрения, возникает в публицистическом кинонарративе на иных основаниях, нежели в художественном тексте. Реальность всех героев и персонажей, фабулы – вот что диктует автору свою волю. Он не может их «придумывать», но он обладает правом *отбирать* такие индивидуальные качества нарраторов, которые нужны ему для формирования истории, может ограничить рассказ во времени, может выбирать контекст, в котором прозвучит высказывание, - соответственно, в определенной мере *корректировать* выражение «точки зрения». В фильме

---

<sup>235</sup> Татару Л.В. Точка зрения и композиционный ритм нарратива. М., 2009.

<sup>236</sup> Вакурова Н.В., Московкин Л.И. Типология жанров экранной продукции. М., 1997. С.43.

может быть представлено сколько угодно много «точек зрения», но все они, в плане структуры, как мы уже говорили выше, так или иначе уложатся в рамки противопоставления «внутренняя – внешняя позиция» и «диегетический – экзегетический нарратор», а в плане повествовательной иерархии будут соответствовать оппозиции «основной нарратор или нарратор-персонаж».

Точка зрения самого автора (она во многом будет определяться либо фактором его «внезаходимости», либо внутринаходимости», т.е. «включенности») – присуща любому нарративному произведению априори. А если это так, то в нем также априори не может быть одной «точки зрения» - даже если это автобиографическое повествование, их будет как минимум две: основного нарратора (героя) и подразумеваемого автора. В любом случае в произведении наличествует конфигурация или система «точек зрения», и она не может не быть иерархичной, а авторская «точка зрения», несомненно, определяет мир произведения и структуру повествования. В художественном тексте повествовательных «точек зрения» может быть несколько, но обычно все они находятся в рамках бинарных оппозиций «внутренняя – внешняя позиция», «диегетический – экзегетический повествователь». Динамику повествования здесь определяют именно переходы от внешнего, объективного плана «реальной» истории (истории человека или масштабных национальных или межнациональных событий) к внутреннему плану субъектно-речевого ее представления. Переходы на субъектно-речевой план текста происходят тогда, когда «авторская точка зрения опирается на индивидуальное сознание»<sup>237</sup>.

При этом чередование «точек зрения» как в художественном тексте, так и в публицистическом не только меняет ситуацию наррации (другой нарратор, другое пространство), содержание информации (осведомленность

---

<sup>237</sup> Успенский Б.А. Указ. Соч. С. 130.



нарратора), взгляд на событие (модальность высказывания нарратора), но и создает определенный ритм повествования. Этот ритм, несомненно, органически связан с сознанием автора и в значительной степени контролируется им, а композиционно-речевая структура создаваемого текста является результатом этих ритмических колебаний. Поэтому «точку зрения», принадлежащую определенному типу повествователя, можно рассматривать – и в речевом плане, и в смысловом – как основную единицу **динамики нарратива**.

Чтобы показать выявленную специфику, обратимся, не употребляя уже точку зрения в кавычках, к практическому анализу интресного в данном отношении конкретного публицистического кинонарратива. В фильме «Граждане! Не забываетесь, пожалуйста. Пригов» реальный автор, известный писатель Виктор Ерофеев, как подразумеваемый автор-нарратор обладает точкой зрения, которая в плане динамики и ритма повествования, встает в один ряд с точками зрения нарраторов-персонажей (хотя нарративная инициатива принадлежит, безусловно, ему). После начальных планов, где мы видим могилу поэта, названия и кадров движущихся трамваев, на фоне которых звучат стихи в исполнении самого Пригова, автор, в кадре, стоя на трамвайной остановке, обращается к зрителю со словами: *«Дмитрий Александрович был загадочным человеком. Он был до такой степени загадочным человеком, что его и человеком-то не назовёшь. Потому что человек очень редко, почти никогда не бывает до такой степени загадочным»*. Таким образом, одна точка зрения, автора-нарратора, уже обозначена, и на протяжении всего фильма ее чередования с другими будут во многом определять ритмическую структуру повествования. Она «работает» и дальше, когда на хронике с московским трамваем №41 и визуальными символами СССР (Останкинская башня, автомобиль «Победа», портреты Сталина на домах и т.д.) он за кадром начинает историю героя: *«Пригов родился в Москве, в 1940 году. Советский Союз со всеми его*

победами, со всем несчастьями и бедами, стал благодатной почвой для его творчества. Он создал свой поэтический образ советской власти. Это смеховой образ, полный магической иронии и абсурда». Нетрудно заметить, что событие рождения дано в прямой коннотации с оценкой творчества героя – его истоков и своеобразия, и это определяет **параметры точки зрения автора-нарратора**: она подвижна в пространственно-временном отношении (автор в настоящем времени фильма перемещается в трамвае по Москве «в поисках героя»)<sup>238</sup>; она определяет характер диалогической коммуникации (автор своим голосом и обликом обращается к зрителю, представляет других повествующих персонажей, вступает с ними в диалогические отношения); она определяет общую модальность аудиовизуального текста (автор, «свидетельствуя», одновременно «судит» об исключительности героя). Несомненно, это доминирующая точка зрения, которая формирует развитие истории – как в смысловом отношении, так и в ритмическом.

Ритм повествования меняется, когда в него «включаются» иные точки зрения: повествующих о герое персонажей, в также самого героя (кадры с Приговым – это цитаты из Пригова, то есть его точка зрения). Точки зрения нарраторов-персонажей (родственники, друзья детства, друзья молодости, друзья по творчеству, помощники) образуют своего рода многоуровневую систему, которая позволяет автору развивать повествование как в биографическом плане, так и в оценочном. Здесь следует отметить еще одну важную деталь: в кадре Ерофеев всегда называет героя Дмитрием Александровичем, а за кадром - Приговым, как называют его большинство других говорящих (кроме молодого режиссера Гуреева и матери Пригова).

---

<sup>238</sup> А почему именно в трамвае, мы узнаем позже, когда автор заявит в кадре: «Встав на рельсы концептуализма Дмитрий Александрович был, как трамвай: он шёл вперёд, никуда не сворачивая, покоря всё новые и новые пространства», - то есть этот образ является элементом авторской концепции. Отметим также, что на остановке или едущими в трамвае мы увидим и некоторых персонажей-нарраторов, причем, до того, как они начнут говорить в кадре, представленные субтитрами.

Такая уважительная номинация не только задает и поддерживает высокий «мемориальный» тон фильма, но и демонстрирует общее отличие авторской речи от речи нарраторов-персонажей в функционально-стилистическом плане: первый в той или иной мере придерживается публицистического стиля, вторые – разговорного. Безусловно, это естественным образом вытекает из различия функций нарраторов, а также становится речевым маркером точки зрения – что позволяет четче обозначить само их чередование, даже если смена происходит за кадром.

В смысловом отношении, чередование точек зрения, позволяющее менять ритм наррации, происходит в фильме всегда по принципу развития (генерации). Так, после приведенного выше высказывания автора о Советском Союзе как почве для творчества в кадре появляется композитор Мартынов и вспоминает событие из жизни Пригова через «свое» событие: *«Когда мне было пять лет, значит, мама взяла меня на демонстрацию и, значит, когда мы проходили мимо трибуны Мавзолея, значит, она взяла и посадила меня на руки, и я помахал Сталину, Сталин мне улыбнулся. Это было очень сильное переживание. От него никуда не уйдёшь, от переживания. Мы говорили об этом с Приговым. А ему повезло больше. Он в качестве одного из пионеров подносил цветы. Он не помнит, кому он поднёс цветы, но жалеет только об одном: он завидовал девочке, которая поднесла Сталину, а не он. И понимаете, сейчас можно сколько угодно ёрничать над этими вещами. Но вот это детское переживание, этот восторг, он эпический восторг, и он его пережил».* Данное высказывание, проиллюстрированное хроникальными кадрами, несомненно, меняет точку зрения повествования – со внешнего взгляда взрослого человека в «здесь и сейчас» рассказа на взгляд «изнутри» ребенка послевоенного сталинского времени, хотя является продолжением одной рассказываемой истории.

Наиболее динамичной структура повествования становятся тогда, когда встык монтируются несколько высказываний персонажей – то есть

чередуются несколько точек зрения. Например, эпизод с ключевым в истории Пригова моментом попадания в «психушку» начинается автор, гуляющий вдоль пруда в парке, где на деревьях мелькают бумажки с приговскими обращениями к гражданам: *«В 1988 году, когда перестройка уже набирала свои обороты, Дмитрий Александрович оказался в психиатрической лечебнице. Возможно, он был последним узником совести в Советском Союзе, которого настигла эта участь. Дмитрий Александрович попал под колёса советской государственной машины в то время, когда казалось, что у этой машины уже спущены шины. Настало время государству посчитать его сумасшедшим. Каждый большой поэт по-своему сумасшедший. Его жизнь не совмещается с обыденной моралью. В какой-то момент, мне показалось, что Пригову нравится быть безумным. Это новая маска. Когда стараниями друзей он был освобождён, Дмитрий Александрович привёл нас в ужас. Он не радовался своему освобождению. Он с удовольствием вспоминал своих соседей по палате номер шесть»*. Это свидетельство иллюстрируют больничные кадры из фильма А. Германа «Хрусталеv, машину!»), в котором Пригов сыграл врача-анестезиолога, мрачных коридоров, решеток и тому подобного, а затем историю уточняет в кадре писатель Владимир Сорокин: *«То, что он действительно попал один раз в психиатрическую лечебницу по указке КГБ, собственно, это следствие того, что он расклеивал на столбах бумажки с четверостишиями. Они были непонятны властям и их пугали, антисоветчина. Но это скорее говорило о как бы безумии нашего общества, а не его»*. Далее, смонтированные встык, следуют кадры с короткими репликами-оценками: *«Это была просто карательная акция, только и всего»* (художник Иван Чуйков); *«Понятно, он давал кому-то повод себя воспринимать как сумасшедшего, но я, честно говоря, не знал человека более нормального»* (поэт Лев Рубинштейн); *«Это артистизм, скорее. Артистизм — это одна из его любимых, так сказать, ипостасей»* (вновь Сорокин). Завершает эпизод как бы подтверждающая

сказанное и демонстрирующая точку зрения героя видеоцитата из его перформанса с поеданием курицы под музыку Доницетти, а затем Владимир Сорокин читает стихотворение Пригова, что можно считать вербализацией приговской ироничной точки зрения:

*«Вот я курицу зажарю  
Жаловаться грех  
Да ведь я ведь и не жалюсь  
Что я лучше всех?  
Это ж совестно нет силы  
Ведь поди ж ты на  
Целу курицу сгубила  
на меня страна».*

Таким образом, последовательная смена точек зрения на событие, отобранных автором фильма, не только динамично разворачивает повествование от длинного нарративного высказывания к комбинации коротких суждений, сходных по оценке и различных по модальности, но и представляет это драматичное событие в снижающем напряжении контексте - как неизбежное «обретения себя». Характерно, что именно в данном фрагменте авторы фильма стараются подчеркнуть диалогичность повествования с помощью монтажной «восьмерки», «создавая иллюзию диегетической континуальности»<sup>239</sup>, что подчеркивает обособление точки зрения и используется – по мере возможности - во всем фильме.

В сущности, чередование точек зрения в данном биографическом фильме-портрете обретает своеобразие именно за счет включения в нарратив интертекста – цитаты из Пригова не только конституируют его собственную точку зрения на репрезентацию «жизни Пригова», точку зрения шута, но и определяют общую «предположительную» модальность нарратива: нельзя рассказать об этом загадочном человеке-артисте без него.

---

<sup>239</sup> Ямпольский М. Язык-тело-случай: Кинематограф в поисках смысла. М., 2004. С. 57.

Показательным в этом смысле является фрагмент о ключевом для творчества Пригова образе милиционера. Он начинается без всякого представления, сразу после рассуждения художника Ивана Чуйков о том, что экспериментаторство Пригова *«было попыткой понять, как всякое изображение, всякая презентация действует в культуре, как оно соотносится с некой реальностью ...»*. Смонтированный с Чуйковым встык в кадре, «как живой», появляется сидящий на парковой скамейке на фоне высотки МГУ Пригов, который размеренно читает:

*«Милиционер гуляет строгий  
по рации своей притом  
переговаривается он  
не знаю с кем, наверное  
с богом ...»*

Далее стихотворение на очень крупном плане подхватывает Владимир Сорокин:

*«Про то сия песня сложена что жизнь прекрасна и сложна  
Вот в небесах полузаброшенных порхает птичка зинзивер  
а в подмосковном рву некошенном с ножом в груди милиционер  
лежит».*

Затем после короткой паузы с крупным планом черно-белого молодого милиционера, взятым, очевидно, из хроники, Сорокин в кадре продолжает:

*«Милиционер гуляет в парке растений  
позднею порой  
и над покрытой головой ...»*

За ним подхватывает Пригов:

*«входной бледнеет небо аркой*

*будущее так неложно  
является среди аллей»*

Уже на поясном плане, в той же практически позе, что и Пригов, продолжает Сорокин:

*«когда его исчезнет должность  
среди осмысленных людей  
когда мундир не нужен будет  
ни кобура ни револьвер»*

И заканчивая это чередование, своего рода дуэт, придуманный автором, дочитывает Пригов:

*«и станут братья все люди  
и каждый - милиционер».*

Весь этот эпизод представляет собой «нарратив в нарративе», и, разумеется, здесь вообще нет смены точек зрения, поскольку Сорокин лишь «исполняет» историю, придуманную Приговым, транслирует его точку зрения как автора лирического нарратива, и аудиовизуальная смена субъекта высказывания не является переходом на другую позицию в повествовании о Пригове.

Другая в этом смысле точка зрения появляется только тогда, когда автор произносит за кадром на хроникальном видеоряде с крупными планами выстроившихся для какой-то церемонии милиционерами: *«Его лирический герой милиционер, начальник жизни, царь и Бог. Через кривые зеркала лирического героя, который превратился в маску, Дмитрий Александрович произвёл переворот в отечественной поэзии, который стал похож на пушкинский переворот. Пригов приблизил поэзию к жизни. Мы увидели в ней самих себя...»*. Таким образом, чередование повествовательного ритма относится не к документальному нарративному дискурсу (мир фильма о Пригове), а к художественному (мир стихотворного нарратива об

ожидающем нас милиционерском рае), включенному в текст как аудиовизуальная цитата, преобразованная монтажными средствами в своеобразное представление-перекличку.

Еще более сложным представляется ситуация с точками зрения в фильмах с включенными в повествовательный биографический текст фрагментов «миметического нарративного текста» (художественных реконструкций событий). Так, в частности, в начале уже упомянутого фильма «Зворыкин-Муромца» разворачивается своего рода игра в точки зрения, визуализированная буквально: речь идет о событии из детства героя, когда он наблюдал из окна за строительством телефонной линии. Вначале Зворыкин-мальчик входит в комнату, проходит к окну и смотрит на улицу (все на музыке); затем из соседнего окна, но как бы на то же самое строительство, глядит основной нарратор Л. Парфенов, который уже проходя в комнату, где мы видели мальчика, повествует: *«Володе Зворыкину десять лет, когда он, зачарованный, из окон верхнего этажа часами смотрит на базарную площадь. Там ставят столбы и тянут провода – это богатые жители Муромца на паях проводят в город телефонную связь. Картина до того потрясающая, что мальчик на время забывает даже про своего щегла. Володя с детства любил певчих птиц»*; потом со щеглом играет уже мальчик и снова идет к окну – в это время за кадром начинает звучать голос пожилого Зворыкина-Шакурова, который при переходе речи на личный план меняет мальчика в кадре и уже сам смотрит в окно своего американского кабинета, как бы вглядываясь в прошлое: *«При установке в Муромце телефонов главная линия проходила через площадь, перед нашим домом. Я мог наблюдать из окна, как все больше появлялось проводов, блестящих на солнце какого-то сказочного чудовища»* (последние слова герой произносит в кадре); завершает эпизод кадр с мальчиком, сменившим у окна Зворыкина-Шакурова, и здесь он подает, наконец, голос, закончив последним словом предложение, начатое автором за кадром: *«так впервые в жизни Зворыкина*



возникло слово...» - «теле» (см. Приложение, рис. 8-10). Отметим, кстати, что все переходы от персонажа к персонажу сделаны «монтажно», через детали-связки: телескоп, клетка со щеглом, оконный переплет.

Однако усложненная многократной сменой точки зрения на событие постройки телефонной линии в Муроме наррация на самом деле не столь уж сложна, поскольку в целом это высказывания всего двух нарраторов: диегетического нарратора Зворыкина, вспоминающего событие детства (текст его мемуаров) и экзегетического нарратора - автора, рассказывающего историю своего героя. А все остальное есть ни что иное, как *расщепление* точки зрения посредством создания нескольких «*масок нарратора*», сменяющих друг друга по воле автора. Вполне естественная для эстетики постмодерна, со свойственной ей карнавальностью и мозаичностью, «игра в маски» представляется в данном случае излишне нарочитой и чрезмерно открытой как прием, поскольку логически не обоснована, а «множество монтажных стыков не мотивируются требованием повествования»<sup>240</sup>. Напротив, прием сбивает ритм повествования, тем самым разрушая цельность документального биографического нарратива, которого ждет вынужденный следить за авторским «парадом аттракционов» зритель. Данный эпизод демонстрирует - собственно, потому мы и привели его в качестве примера – в буквальном смысле «экранизованную», крайнюю форму чередования точек зрения, предпринятую авторами для создания сверхактивного повествовательного ритма в фильме с элементами реконструкции событий. То, что в итоге получилась не слишком убедительная имитация нарративной переключки, уже другой вопрос, но суть явления данный фрагмент отражает наглядно и точно.

Отметим при этом, что всякая игровая реконструкция в документальном фильме, ввиду миметической своей природы, меняет ритм

---

<sup>240</sup> Ямпольский М. Указ. соч. С. 25.

повествования своим включением, поскольку в этот момент нарратор *«исчезает»*, и в образовавшейся пустоте зритель вынужден искать в представленной ему сцене точку зрения на событие как центр, производящую инстанцию повествования, т.е. *«центр пустоты»*. Визуально таковой становится, собственно, «точка съемки» и прочие характеристики кадра, заданные ему режиссером, а в эмоциональном и смысловом плане – трактовка события автором. И, разумеется, здесь обычно не возникает повода говорить о расщеплении точки зрения нарратора, поскольку его попросту нет, и он не вмешивается в ход реконструкции события, подобно Л. Парфенову. А очевидная фрагментарность такого миметического нарратива, на наш взгляд, определяется его зависимостью от повествовательного нарративного текста, за которым он обычно и следует. В таком качестве используется, например, реконструкция событий в представленном выше фильме «Подсудимый Берия», где разыгранной дана сюжетная линия ареста и допроса, причем, сделано это по законам телевизионной докудраны – точно следуя архивной стенограмме. В частности, в четвертой серии рассказывается о том, как Берия руководил так называемым атомным проектом, и после вводной закадровой информации о сути проекта основной нарратор, автор Лев Лурье, двигаясь в кадре по бывшей до 1953 года улице Берии в закрытом городе Сарове, утверждает: *«Действительно, он создал некое государство в государстве, какую-то платоновскую республику мудрецов, где всем управляют специалисты, а им подчиняются рабы <...> Лаврентий Берия учился тому, что можно управлять без партийной демагогии и постоянного страха казни и репрессий»*. Далее голосом актера авторское повествование, с характерной для закадрового текста «рубленой фразой», продолжается на фотографиях Курчатова и его сотрудников: *«Под командованием Берии секретные физики. Уникальные незаменимые специалисты. Этим людям дозволяется то, за что в Советском Союзе расстреливают на месте. В апогей гонений на генетиков они открыто*

говорят, что Лысенко шарлатан, зубоскалят над работами товарища Сталина и основами советского строя», а затем после подтверждающих эту информацию свидетельств сыновей физиков Альтшулера и Семенова идет эпизод реконструкции соответствующего момента допроса Берии:

*«Руденко: Признаете ли вы, что сознательно окружали себя людьми антисоветски настроенными и сами исподволь вели антисоветские разговоры, пренебрежительно отзывались о советском образе жизни?»*

*Берия: Я коммунист, но для интересов дела готов работать хоть с чертом. Однако антисоветских разговоров не вел <...>».*

Как и во всем фильме, реконструкция здесь, хотя по смыслу и соотнесена с событийным рядом повествовательного нарративного текста как параллельная сюжетная линия, но четко отделена от него, прежде всего, во времени и пространстве – поскольку мимесис исключает «событие рассказывания», а следовательно, и его хронотоп. Кроме того, чередование точек зрения нарраторов, основного и нарраторов-персонажей, образуют именно «ритм повествования», а у постановочной сцены свой, драматический ритм, в данном случае, напряженный ритм многочасового допроса-конфликта: вопрос-ответ-пауза-вопрос ... В определенном смысле, игровые эпизоды в фильме можно трактовать как «*прямые включения*» с допроса, их «репортажность» обусловлена сбоем повествовательного ритма и эффектом «исчезновения нарратора», о чем мы уже говорили.

Синхронизировать две этих структуры и воспринимать их синтез как единый нарратив способно лишь сознание современного телезрителя, привыкшего к смешению всего и вся и готовому к определенной интеллектуальной работе ради занимательной истории.

Еще одна задача для зрительского опыта и сознания – способность воспринимать противоположный расщеплению процесс *ассимиляции* одной точки зрения другой. Он встречается гораздо чаще, поскольку происходит всякий раз, когда голос нарратора звучит за кадром, а в кадре зритель

наблюдает подобранный автором с его точки зрения, но все-таки изначально «чужой» видеоряд (фото, хроника, цитаты, документы). Причем, нарратором в этот момент может выступать и не автор, воспринимающий материал уже как «свой», но и любой персонаж или герой-протагонист, в процессе интервью даже не подозревающий, с чем в аудиовизуальном тексте будут соединено его речевое высказывание. Как правило, в данной ситуации смены точки зрения не происходит, потому что речь нарратора «ассимилирует» иллюстрирующий видеоряд, зафиксировавший чью-то точку зрения, и он уже воспринимается зрителем как элемент точки зрения нарратора – независимо от его коммуникативной позиции. Например, в процитированном выше фрагменте из фильма «Подсудимый Берия» на словах автора о вольнице среди «секретных физиков» атомного проекта идет видеоряд, смонтированный как из частных фотографий ученых, так и кадров официальной кинохроники выступлений Лысенко и Сталина, но все это в цельности аудиовизуального сообщения воспринимается как «свое» автора, как номинации, включенные в предикативную цепь нарративного закадрового высказывания о том, как секретные физики смеялись над лжеучеными от власти. Это своего рода «эффект Кулешова», где изменяющий смысл изображения контекст создается речью автора. Разумеется, исключения возможны – когда происходящее в кадре настолько ярко и самодостаточно (в основном, это шокирующие кадры), что нарратор если не «исчезает» совсем, то его речь становится практически анарративным комментарием к видеоряду. Такой кратковременный эффект «обратной» ассимиляции можно наблюдать, в частности, в фильме о Пригове, когда в кадрах из фильма «Москва-2» Пригов-актер с крыльями за спиной выходит на крышу «дома на набережной» и камера «смотрит» с высоты вниз – речь документального персонажа, его точка зрения, в тот момент как бы пропадает, потому что ее полностью ассимилирует или заслоняет опасно-прекрасная «точка зрения камеры», а невольное ожидание полета или

падения крылатого героя становится эмоциональной доминантой (когда начинается горизонтальная панорама от героя на московский пейзаж, этот эффект сразу пропадает).

Таким образом, точка зрения в документальном фильме-портрете оказывается, несмотря на реальность и социально-личностную идентичность героя и нарраторов, достаточно подвижной категорией, способной к контекстуальным трансформациям. Присущие ей как факторы формирования нарратива пространственно-временная позиция, коммуникативная стратегия и модальность определяют развитие истории, а чередование точек зрения и их взаимовлияние определяют динамику аудиовизуального повествования. Несмотря на постоянное и «разрушительное» воздействие анаративных сил видеоряда, присущих ему априори, точка зрения, в целом, устойчива и является одной из важнейших *точек опоры* для воздействия «метонимической силы нарратива», способной вовлекать в процесс создания истории любые соположенные тексты и не-тексты.

### 2.3. Нарративные стратегии автора в документалистике

В литературоведении, точнее, в теории повествования, из которой и развилась классическая или традиционная нарратология, под повествовательной стратегией понимают то, каким образом автор произведения выстраивает цепь событий, как он их трактует, «какие грамматические и событийные категории при этом оказываются ключевыми»<sup>241</sup>. Теория нарратива, вышедшая за рамки теории повествования, базируется, как уже отмечалось, на признании взаимодействия двух событий: «события, о котором рассказано в произведении, и события самого рассказывания»<sup>242</sup>. Актуализация

---

<sup>241</sup> Петрухин П.В. Нарративные стратегии и употребление глагольных времен в русской летописи XVII века // Вопросы языкознания. 1996. № 4. С. 62.

<sup>242</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 403-404.

коммуникативной стороны повествования позволила М.М. Бахтину сформулировать понятие коммуникативной стратегии, которую он определял как «активную позицию говорящего в той или иной предметно-смысловой сфере», подчеркивая при этом, что она не сводится к «речевой воле говорящего» (т.е. выражению модальности), поскольку «субъективный момент высказывания сочетается в неразрывное единство с объективной предметно-смысловой его стороной», а также с intersubъективной «ситуацией речевого общения»<sup>243</sup>. Отталкиваясь от данных формулировок Бахтина, базовых для современной нарратологии, В.И. Тюпа говорит о категории нарративной стратегии как «регулятивном принципе объединения двух событий: референтного (рассказываемого) и коммуникативного»<sup>244</sup>; исследователь ставит нарративную стратегию в ряд ключевых категорий, поскольку именно она позволяет описать тот «выбор повествовательных возможностей», который осуществляется в произведении автором.

Принимая данные формулировки за исходные, зададимся неизбежными для перехода в нелитературную сферу вопросами: «А что есть «автор» в экранной документалистике? Какие параметры категории здесь – «рабочие»?». Ответы на них найти не так просто: во-первых, по причине коллективного характера работы над фильмом, затрудняющего выявление критериев авторства (проблема «коллективного автора», о которой уже шла речь в 2.2.1), а, во-вторых, в силу природы фильма как аудиовизуального произведения, с заложенной в нем априори зрелищностью, которая проявляется и помимо сознания автора (проблема «тотальной видимости» и т.п., о чем говорилось в интродукции к 2 главе). Тем не менее, автор в документальном фильме всегда присутствует, «обнаруживая» себя множеством проявлений: отбором документального материала,

---

<sup>243</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 263, 256-257.

<sup>244</sup> Тюпа, Нарратологический минимум // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012.С. 72.

предпочтением тех или иных композиционных принципов и приемов сюжетосложения, стилем монтажа и закадровой речи и т.д.

Не будет преувеличением сказать, что в любом публицистическом кинонарративе многое из перечисленного определено именно «выбором повествовательных возможностей», т.е. осуществлением нарративной стратегии автора. Согласно известной формулировке В.И. Тюпы, нарративная стратегия «являет собой конфигурацию трех граней единого сюжетно-повествовательного высказывания, взаимно обуславливающих друг друга: 1) нарративной картины мира; 2) нарративной модальности; 3) нарративной интриги»<sup>245</sup>. Первая относится к «позиционированию персонажей и иных объектов повествования» и «мотивирует статус событийности» как таковой, само представление о событийности бытия как «исходное допущение», принятое на основе общечеловеческого опыта. Вторая - к авторскому позиционированию нарратора и «определяется риторической модальностью его речевого поведения» и квалифицируется исследователем в следующей системе: *нейтрального знания, убеждения, частного мнения, понимания*. И, наконец, третья грань относится к стратегическому позиционированию адресата, который готов к сопряжению событий, умеет безотчетно связывать начало истории и ее конец, «благодаря угадыванию *сюжетной схемы* рассказывания», приобретенному опять-таки опытом, «знакомством с повествовательной традицией»<sup>246</sup>.

Можно ли выявить конфигурацию этих факторов для нарративного кинотекста и как «трехгранная» модель работает по отношению к публицистическому кинонарративу, в частности, к биографическому фильму? Для получения ответа попробуем «протестировать» ее на конкретных примерах, на фильмах, к которым мы уже не раз обращались и

---

<sup>245</sup> Тюпа В.И. Указ. соч. С. 72.

<sup>246</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. М.-СПб., 2000. С. 63.

еще будем обращаться: «Подстрочнику» (2008) Олега Дормана и фильму Елены Якович «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» (2014). Первый – многосерийный автобиографический нарратив, созданный по монофоническому принципу (в его основе монолог переводчицы Лилианы Лунгиной); второй – односерийный «полный метр», созданный по принципу полифонической наррации (об истории романа «Жизнь и судьба» и его создателе рассказывают родственники, друзья, близкие); оба – известные, удостоенные профессиональных премий работы.

В задаче по непосредственному выявлению конфигурации факторов («граней»), определяющих нарративную стратегию автора, самым простым, очевидно, оказывается обнаружение «нарративной картины мира», поскольку она едина для нас всех: наше присутствие в мире, в бытии мы во многом определяем по его событийности, перманентно репрезентуемой в нарративном дискурсе, одной из практик которого является биографическая экранная документалистика (истории о людях как участниках и свидетелях событий). А поскольку это «комплекс исходных допущений», то новых доказательств существования «нарративной картины мира» не требуется – кроме факта непрерывности создания и публикации все новых и новых фильмов, рассказывающих о событиях бытия человека. «Подстрочник», «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» и другие глубокие по передаче существенных аспектов нашей жизни современные фильмы являются, на наш взгляд, доказательствами верности данного допущения.

Также не вызывает у нас сомнения по отношению к биографическому фильму-портрету и наличие нарративной интриги – как категории, относящейся к адресату. С одной стороны, готовность зрителя к «сопряжению событий, связывающая начало истории и ее конец», задана как бы априори, онтологически - поскольку преимущественно речь в таких фильмах идет о судьбах людей, уже ушедших из жизни. В «Подстрочнике»,



который начинается с фотографий похорон (прямо не обозначено чьих)<sup>247</sup>, конец истории задан «прямым текстом». В фильме о Василии Гроссмане сама известность знаменитого «писателя прошлого» подразумевает осведомленность современного зрителя о том, что его история также завершена, она воспринимается, как «тире» между датами рождения и смерти, которую зритель готов «развернуть» в линию судьбы. С другой стороны, эта готовность к развертыванию сюжета основана и на «знакомстве с повествовательной традицией», опыте восприятия документального биографического кинонарратива. Эти качества даны зрителю уже не безусловно, а вследствие сформированного опытным путем навыка угадывания повествовательной сюжетной схемы фильма. Понимание этого автором проявляется в вольной или невольной ориентации на «своего зрителя», что для эфирной публикации в условиях, когда «много телевидения», очень важно. Несомненно, и Олег Дорман, и Елена Якович обращались в процессе создания своих фильмов к определенному адресату, безусловно полагая, что он автоматически распознает нарратив как дискурс и воспринимает его риторику (об этом явлении уже говорилось в разделе 1.5 и 1.7). В частности, обладающий таким прагматиконом зритель быстро определяет основного нарратора и, соответственно, легко настраивается на монофонический или полифонический принцип наррации, а в последнем варианте – безотчетно оценивает иерархические отношения в системе нарраторов-персонажей, их взаимодействие с автором, ощущает его волю в сюжетосложении и «послушно» следует ей. Такой адресат без внутреннего сопротивления соглашается с многосерийностью «Подстрочника», поскольку видит в ней знакомую по игровым сериалам *«историю с продолжением»*, а в односерийном «Гроссмане» сразу угадывает *«повесть на час»*. И, думается, не случайно оба автора ориентировались на аудиторию телеканала

---

<sup>247</sup> Отметим, что имя Лилианы Лунгиной, как и большинства переводчиков, широкой публике ничего не говорило, и, по сути, фильм О. Дормана сделал ее известной посмертно.

«Культура», несомненно, обладающую высокой степенью «знакомства» с традициями экранного нарратива.

Но если о «нарративной интриге» и «нарративной картине мира» мы можем говорить как о явлениях очевидных и фактически естественных, то совсем другое дело – «нарративная модальность», которая хотя и тоже естественна, однако требует точной квалификации в каждом конкретном случае. Главная сложность состоит в том, что одной модальностью нарративную стратегию автора определить, как правило, не удастся, особенно в фильмах, созданных по принципу полифонической наррации. И даже в монофоническом «Подстрочнике» О. Дормана, где в плане звучащей речи автор, по выражению Бахтина, «облечен в молчание», и основным нарратором является героиня, мы обнаружим имплицитные проявления разных авторских нарративных модальностей: преимущественно, это интерсубъективное *понимание* или даже нейтральное, бессубъектное *знание*. Они определяют весьма скромную «авторскую активность», практически не проявляющуюся в риторических индексах, которые Р. Якобсон вслед за О. Есперсоном назвал «шифтерами» (например, употребление местоимения «я») <sup>248</sup>, и реализуются, главным образом, в отборе «правильных» по логике развития истории фрагментов интервью («первичного нарратива») и их композиции в единое фильмическое целое, осуществленной посредством монтажа. При этом, все, что не является синхронным рассказыванием, то есть весь видеоряд, привлеченный автором для иллюстрации или в качестве художественного средства (фотографии, письма, документы, афиши, киноцитаты, кинопейзажи и т.д.), разумеется, также включен в кинотекст с той или иной модальностью – и, на наш взгляд, преимущественно с «пониманием» или «знанием». Сами по себе эти кадры не являются «нарративными высказываниями», но в контексте «эпизода рассказывания»,

---

<sup>248</sup> Якобсон Р. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя М., 1972.

благодаря своеобразной «метонимической силе» нарратива, о которой уже шла речь в предыдущем разделе, они становятся его неразрывной частью, поэтому необходимо держать их в поле зрения, определяя нарративную модальность данного кинотекста. В качестве примера рассмотрим эпизод из первой серии «Подстрочника», где Лилиана Лунгина рассказывает о том, как ее мама во время Первой мировой войны устроила в Петербурге *«детский сад для еврейских детей, для бедноты самой, чьи отцы были мобилизованы»*. В данном фрагменте, когда речь нарратора уходит за кадр: *«эти дети постепенно расцветали – кто умел петь, кто умел танцевать потом, кто умел лепить или читать стихи, совершенно забитые и задавленные, они превращались в маленькие растеньица, любовно выхоженные ...»*, в кадре идет длинная панорама по архивной фотографии малышей, сидящих за общим столом для игр. Здесь уже не фотография становится иллюстрацией к рассказу (такой характер их взаимодействия, безусловно, доминирует в фильме), а наоборот, речь поясняет изображение: кто эти дети, у кого какие таланты, какими они вырастут и т.д. Прием панорамирования оказывается динамичным, повествующим – в сочетании с комментирующей речью Л. Лунгиной, а в плане нарративной модальности здесь, несомненно, проявляется интересубъективное понимание автором данного события (помощь в становлении личности) как значимого для всей истории звена. Не случайно в финальной одиннадцатой серии на экране вновь появляется детский сад, современный, где совершенно не «забитые и задавленные», а раскованные нынешние дети смотрят, лежа на полу, мультфильм «Малыш и Карлсон»; и в этом эпизоде, где автор монтирует «синхроны» героини-нарратора с киноцитатами и документальными съемками в детсаду, – та же модальность понимания мира детства и мира книг А. Линдгрена, который открыла для соотечественников переводчик Л. Лунгина. Что касается модальности убеждения, то в данном фильме автору просто нет необходимости и возможности ее проявлять, поскольку это становится

прерогативой нарратора-героини, хотя и в ее речи «авторитарное убеждение» обнаруживается в единичных случаях: когда говорится о необходимости выйти из компартии французскому мужу ее сестры, а также о том, что правда о репрессиях и ограничениях свободы в советское время нужна, чтобы молодые знали об этой опасности.

В фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» авторская нарративная модальность видна гораздо отчетливей, поскольку автор проявляется не только имплицитно (отбор материала, монтаж и т.д.), но и выступает как субъект речи – в закадровом тексте. Полифоническая наррация как принцип повествования позволяет ему не только управлять многоголосым хором нарраторов-персонажей, но и высказаться самому. И наиболее отвечающей данной роли «*прохора*» (предводителя хора в древнегреческом театре) становится модальность безсубъектного знания – автор выступает с позиции «всезнания», сообщая не только о «зримых» событиях, но и событиях интеллектуально-эмоциональной сферы: мыслях, догадках, чувствах, различных состояниях. Так, начинается фильм с визуального предъявления факта с авторским комментарием за кадром: «*Это особая папка Василия Гроссмана, начатая в декабре 60-го и оконченная в июле 62-го, когда Гроссман был уже смертельно болен. Он умрет в 64-м*»<sup>249</sup>. Здесь дана и по-канцелярски точная, с использованием **дейксиса** (указательного местоимения «это») информация о делопроизводстве, и сведения о здоровье героя, и после короткой «цезуры» констатация смерти как физического финала – уже в настоящем времени, всегда «акцентирующем акт наррации»<sup>250</sup>. А затем следует секундная пауза, и на видах сумеречного Кремля автор сообщает: «*Полтора года на самом верху, между Кремлем, Старой площадью и Лубянкой велась переписка о книге и ее*

---

<sup>249</sup> Звучит голос Сергея Урсуляка, и для зрителя этого голос «абстрактного автора», хотя авторство, в том числе и закадрового текста, принадлежит Елене Якович, сценаристу и режиссеру фильма.

<sup>250</sup> Dolezel L. The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction // The Honor Roman Jakobson. Paris, 1967. P. 552.

*авторе. Полтора года четыре главных лица государства решали судьбу Гроссмана». За счет ритмической фигуры повтора «полтора года/полтора года» подчеркивается знание автора о том тайном для всех, что происходило на самом «верху», кто решал судьбу романа Василия Гроссмана и, в конечном итоге, его самого. Подобная сверхосведомленность в сочетании с почти бесстрастным информированием о событиях, составляющих историю, характеризуют модальность авторской речи в целом, а в сочетании с точно иллюстрирующим ее видеорядом создается эффект исчерпывающей достоверности (например, на словах: «11 февраля 1961 года комитет госбезопасности считает "целесообразным провести обыск в квартире Гроссмана и все экземпляры и черновые материалы романа «Жизнь и судьба» изъять и взять на хранение в архив КГБ"» документ в кадре не просто демонстрируется, а цитируемый фрагмент спецэффектом синхронно подчеркивается красным).*

Разумеется, нарративная модальность автора проявляется не только в закадровом тексте, но и отобранных для фильма высказываниях нарраторов-персонажей. Так, после сухого перечисления за кадром фактов об итогах истории с арестом рукописи: *«На письме поставили резолюцию. Хрущев ознакомился. Особую папку закрыли»,* - следует уже не нейтральная авторская речь, а произнесенные в иной модальности слова Наума Коржавина: *«Это задача была убить. Убить рукопись. Гроссман должен был сказать это слово - и сказал, а они заткнули ему глотку. <...> Арест романа убил самого Гроссмана. Втихаря, романа нет, ничего нет, а тут задушили в подворотне».* Очевидно, здесь проявляется модальность убеждения, причем, безапелляционного, авторитарного – и поскольку автор выбрал именно этот фрагмент интервью именно этого «свидетеля и судии», вероятно, разделяя его позицию, то происходящее в данном месте «переключение» модальности относится и к автору, нарративу в целом.

Отметим, кстати, что Наум Коржавин и Бенедикт Сарнов становятся в фильме выразителями такой убеждающей риторики, яркого безапелляционного отношения к событию, о котором идет речь. Так, в эпизоде об антисемитской компании и травле Гроссмана в послевоенные годы Б. Сарнов, рассказывая, утверждает: *«<...>В «Правде» появилась санкционированная, а может, даже и заказанная Сталиным статья Бубенова о Гроссмане, начинало разворачиваться «дело Гроссмана» - это было то же самое в литературе, как и «дело врачей».* Или Н. Коржавин, рассказывая о том, как Гроссман в 1956 году в Коктебеле прочел ему кусок из «Жизни и судьбы», дает четкое определение найденному писателем психологическому сходству Гитлера и Сталина: *«Это посредственность, которая захватывает, навязывает себя человечеству».*

Из вышеизложенного следует промежуточный вывод о том, что в фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» можно определить доминирующую нарративную модальность (безсубъектного знания), которая – ввиду использования полифонической наррации как принципа повествования - не исключает эпизодического проявления иных (интерсубъективного понимания, авторитарного убеждения). Отметим, кстати, что модальность «частного мнения», с неизбежной для нее той или иной степенью недостоверности, анекдотичности, в данном фильме не обнаруживается, поскольку эффект «ненадежного нарратора», возникающий при этом, обычно неприемлем для качественной документалистики. Редким исключением, является, например, фильм «Написано Сергеем Довлатовым», где о ненадежности своих воспоминаний заявляет сам герой-нарратор: *«Я действительно без кокетства говорю, что я уже начал забывать, что было на самом деле со мной, и что я выдумал, и что я слышал от разных людей».*

Таким образом, определив в общих чертах взаимообуславливающие факторы (границы), конфигурация которых составляет нарративную стратегию

автора, попробуем найти возможные и актуальные для экранной документалистики стратегии. Сразу отметим, что даже в литературоведении какой-либо универсальной системы стратегий «на все времена» не выработано, однако по мере разработки проблемы в области литературного творчества образовался внушительный набор формулировок, которые используются применительно к текстам тех или иных авторов: например, «*текст в тексте*», «*система наблюдателей*», «*скрытые формы авторской рефлексии*» - к романам Ф.М. Достоевского<sup>251</sup>; «*игра с читателем, ориентация на читателя как на последнего интерпретатора текста*» - к текстам В.В. Набокова<sup>252</sup> и т.д.

Для биографического фильма, с характерной для него доминантой нарративной модальности знания и понимания, с вполне понятной опытному зрителю нарративной интригой и разделяемой им и автором нарративной картиной мира, наиболее подходящими, на наш взгляд, являются стратегии, восходящие к архетипу «сказания»<sup>253</sup>. Это объясняется аудиовизуальной природой фильма, которая дает возможность ввести нарратора в кадр («событие рассказывания»), а, включая в видеоряд изображения, относящиеся к прошлому – фотографии, хронику, документы, визуализировать в определенной степени то, о чем рассказывается («повествуемое событие»). Диегезис фильмического текста, таким образом, в полной мере обеспечивает «двусобытийность» нарративного дискурса, подобно тому, что дает устный домашний рассказ с демонстрацией фотоальбома, дипломов и т.п. Так, «Подстрочник» с его линейной хронологией развернутого жизнеописания в целом вписывается в традицию

---

<sup>251</sup> Ковалев О.А. Нарративные стратегии в литературе. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2009.

<sup>252</sup> См.: Антоничева М.Ю. Границы реальности в прозе В.Набокова: авторские повествовательные стратегии: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2006.

<sup>253</sup> В.И. Тюпа выделяет 3 нарративных стратегии, восходящих к дохудожественным речевым жанрам 1) сказания, 2) притчи и 3) анекдота (см.: Тюпа В.И. Три стратегии нарративного дискурса // Дискурс. М., 1997. С. 108).

автобиографического «сказания», хотя в некоторых случаях нарративная стратегия автора усложняется: иногда он использует стратегию «текст в тексте», включая и обыгрывая киноцитаты из игровых и мультипликационных фильмов («Мичман Панин», «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Малыш и Карлсон»), а также в некоторых фрагментах за счет иллюстрации речи нарратора символическими кадрами добивается эффекта «притчи» (например, виды Летнего сада зимой на закадровых словах о начале Первой мировой войны создает ощущение эпической беды).

Стратегия «текст в тексте» реализуется автором и в фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер», - но здесь она выражена настолько четко и последовательно, что представляется нам основной. Не только потому, что текст романа «Жизнь и судьба» является одним из героев повествуемой истории – хотя это очень важно, но и потому, что вся событийность фильма строится вокруг него. Начинается фильм с рассказа о том, как власть решала «проблему романа»: в кадре – папка с делом, затем страницы документов, ее составляющих, фотографии действующих лиц, а за кадром – вначале поясняющая («*Это особая папка Василия Гроссмана*»), затем уже повествующая («*В первом письме глава КГБ Шелепин информирует Хрущева, что Гроссман написал новый роман "Жизнь и судьба" ...*» и т.д.) речь «всезнающего» автора. Отметим, что, информируя зрителя о кремлевской переписке, автор подчеркивает связь событий друг с другом, их статус в общей цепи, например: «*Второе письмо Шелепина в ЦК – ключевое в сюжете*», - то есть, подвергает факты «нарративизации» не только имплицитно, но и вербально. Характерной чертой проявления авторской нарративной стратегии является и то, что «действующим» текстом в кинотексте становится не один лишь роман «Жизнь и судьба», но относящиеся к истории документы, например:



*«Последнее письмо от Семичастного к Суслову: «Докладываю вам о реактивании писателя Гроссмана на вашу беседу с ним. Гроссман заметил: "Тоска была. А потом, по правде сказать, я даже не слушал, что они говорят. Я понял, что я умер"».* Здесь уже третий уровень «текста в тексте», и примечательно, что метафоричное высказывание героя: «Я понял, что я умер», профессионально воспроизведенное в письме председателя КГБ, стало подзаголовком фильма. А затем следует эпизод, который подробно, в деталях восстанавливает событие изъятия рукописи: автор начинает и за ним нарраторы-персонажи, живые свидетели ареста книги, рассказывают, как это было. Отметим, что два этих события, столь различных по реальной временной протяженности (полтора года и один день) и по хронометражу фильма (полторы минуты и 5 минут), следуют в создаваемой автором истории друг за другом не просто как причина и следствие, а в силу избранной автором нарративной стратегии: вначале даны тексты о ТЕКСТЕ, затем появляется и исчезает из виду он сам. Другой автор, следуя иной, ориентированной на привычную для телевидения «драматизацию» сюжета, стратегии, переставил бы их местами, но Е. Якович намерена рассказать историю текста, используя другие тексты, и потому конструирует нарратив с помощью именно такой композиции событий.

А вот далее хронологическая линейность нарушается и следует «флэшбек» с биографией Гроссмана – как предыстория создания романа, то есть, своего рода предтекст или пролегомен. В том, что к событию рождения героя автор решает перейти именно здесь, есть своя логика, поскольку уже было рассказано о том, как он «умер» как писатель. В закономерности такого перехода, на наш взгляд, немаловажную роль играет и то, что Поль Рикер назвал «неустранимостью эпизодического аспекта построения» в нарративе<sup>254</sup>. То есть автор «мыслит эпизодами», а для кинотекста подобное

---

<sup>254</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. М.-СПб., 2000. С. 186.

мышление органично еще и потому, что завершенность эпизода и начало следующего в фильме означаема не только по смыслу, но и зримо – через «затемнение» («fade out») или «наплыв»: в данном случае, фотография Гроссмана времени ареста смонтирована с его детской фотографией через переходный план окна квартиры на Беговой с «наплывом».

Автор реализует нарративную стратегию «текст в тексте» и далее, повествуя о первом опубликованном рассказе «В городе Бердичеве», - с обыгрыванием кинотекста ( киноцитаты из фильма А. Аскольдова, снятого по мотивам рассказа Гроссмана). Следом в фильме появятся написанные в годы войны журналистские тексты, а также дневники и письма (особенно письма матери), документальная книга «Треблинский ад», текст романа «За правое дело», из которого выросла «Жизнь и судьба» - и таким образом формируется особая и, в то же время, естественная для биографии писателя «литературная» событийность. Рождение и эволюция замысла, работа автора над текстом, чтение его фрагментов друзьями и врагами, арест («смерть») текста, его тайная жизнь (сохранение спрятанных экземпляров в Москве и Малоярославце) и последующее «воскрешении» текста из не-бытия (издание за границей и в России) – таковы сюжетообразующие мотивы, определяющие и маркирующие нарративную стратегию автора.

В тесном взаимодействии с ней в фильме выступает другая значимая стратегия, которую можно определить как «**систему свидетелей**», свойственную для текста с полифонической нарративной структурой как принципом повествования и, соответственно, неприменимую для монофонического «Подстрочника». В фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» автор как «основной нарратор» конструирует историю с помощью нарративных высказываний 12 персонажей, которые – за исключением одного - свидетельствуют о событиях, связанных с текстом, происходивших с их участием или при них: родственников, на глазах которых изымалась

рукопись, близких людей, которые так или иначе участвовали в судьбе романа (обсуждение, хранение, передача за границу), а также генерала ФСБ, который передает арестованную рукопись из архива своего ведомства в РГАЛИ. Не имеет отношения к роману лишь Мойша Ваншельбойм, но при этом он - единственный живой свидетель трагического и важнейшего для Василия Гроссмана события: расстрела евреев Бердичева, в том числе и матери писателя. Из «синхронов» всех этих персонажей-свидетелей, смонтированных встык друг с другом или с закадровым авторским текстом, и создается единая история, образуется нарратив фильма – как сформированная автором искусственная структура, «навязанная - по выражению А. Данто - событиям, группирующая их друг с другом, исключая некоторые из них как недостаточно существенные»<sup>255</sup>).

Таким образом, автор использует систему свидетелей как нарративную стратегию изложения истории романа «Жизнь и судьба» и его создателя, а поскольку их 12, то сама система представляется нам своего рода моделью «суда присяжных», то есть, справедливого суда, призванного восстановить правду. В финале происходит своего рода акт «реабилитации», когда генерал-лейтенант Христофоров, начальник Управления регистрации и архивных фондов ФСБ России, достает папки из казенного шкафа и, словно извиняясь, говорит: *«Все, что было изъято у Василия Гроссмана, в точно таком же виде хранилось в архиве <...>»*, а затем на крупных планах раскрытых папок следует «мостик» закадровых слов автора: *«Но есть какой-то высший смысл в том, что рукопись «Жизнь и судьбы» теперь будет храниться в государственном архиве литературы и искусства, куда вдова Гроссмана Ольга Михайловна передала все его наследие»* - и, наконец, уже дома дочь писателя Екатерина, листая страницы черновой рукописи, завершает всю историю словами: *«Сколько же он правил, батюшки! Что я*

---

<sup>255</sup> Тюпа В.И. Нарратологический минимум // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012. С. 70

чувствую? Жалко, что папы нет при этом моменте. А вообще-то, слава Богу - святой праздник!». История, начатая с «экранного» открытия неизвестной ранее папки «Дело Гроссмана», тем самым полностью рассказана.

Подводя некоторые итоги, стоит отметить существенную разницу в «стратегических» возможностях автора при создании фильмов с полифоническим либо монофоническим принципом повествования. Сравнивая два выдающихся примера того и другого, мы отчетливо видим, насколько свободнее в выборе вариантов нарративной структуры автор фильма о Гроссмани, в то время, как автор «Подстрочника», сознательно следуя естественной стратегии героя-нарратора «рассказать свою жизнь», встраивает в нее свою – «текст в тексте». Тем не менее, в обоих случаях проявление «регулирующего принципа двусобытийности нарративного дискурса», т.е. нарративной стратегии автора фильма, очевидно, и его можно оценить и достаточно четко сформулировать, используя опыт нарративного анализа литературных произведений. Какой-либо «системы стратегий» в документалистике, на наш взгляд, не существует, но наиболее активно авторы используют «систему персонажей», «виртуальный сюжет», «виртуальную авторскую экскурсию», «текст в тексте», «скрытую авторскую рефлексию», «интервью-воспоминание» и другие. В фильме их может быть несколько, однако обязательно проявится доминирующая, основная, которая определяет его динамическую структуру и участвует в формировании смысла истории героя.

### ***Выводы к главе 2.***

1. Основные категории структуры нарратива, сформулированные в исследованиях литературных текстов (автор, нарратор, точка зрения, нарративная стратегия, адресат), применимы и при анализе публицистического кинонарратива.

2. Определяет нарративную структуру документального фильма *принцип наррации*, актуализирующий в аудиовизуальном и ментальном плане фигуру того, «кто говорит»; по данному признаку различаются *монофоническая* и *полифоническая* наррация.

3. Актуальная конфигурация категориальных значений автора в документальном фильме обусловлена, во-первых, родовыми признаками публицистического произведения, в том числе, необходимостью *самовыражения*, а зачастую и *самопрезентации*; во-вторых, спецификой *экранной индексации автора* – от речевых в закадровом тексте до аудиовизуальных при включении в кадр.

4. В структуре авторской *нарративной компетенции* особенно актуальным для фильмического текста является *нарративное знание-действие*, поскольку в нем в значительной мере проявляется владение профессиональным комплексом умений, обусловленных интермедиальной природой создаваемого нарративного произведения.

5. Реализация когнитивной «нарративной программы» автора в экранной документалистике сопряжена со спецификой коллективного авторства, а, следовательно, и *коллективной* нарративной компетенцией.

6. Статус нарратора в фильмическом тексте обусловлен осуществляемыми им *нарративной* и *когнитивной* функций и выявляется в оппозиции *основной нарратор/нарратор-персонаж*; тип нарратора определяется конфигурацией актуальных для публицистического кинонарратива критериев (см. табл. С. 154); категория *автор-нарратор* представляется для фильмического текста актуальной.

7. Точка зрения как базовая категория нарративного дискурса, определяющая пространственно-временную, коммуникативную и модальную позицию нарратора, определяет динамику

публицистического кинонарратива, испытывая при этом воздействие «точки зрения камеры» и собственной динамики повествуемых событий; под этим воздействием в фильме возможны *трансформации* точки зрения (расщепление, ассимиляция, редукция).

8. Чередование «точек зрения» меняет ситуацию наррации (другой нарратор, другое пространство), содержание информации (осведомленность нарратора), взгляд на событие (модальность высказывания нарратора), а также создает определенный ритм повествования, который органически связан с сознанием автора и в значительной степени выстраивается им посредством монтажа.

9. Нарративная стратегия как «регулирующий принцип двусобытийности нарративного дискурса» является ключевой категорией для реализации «когнитивной программы» автора и нарраторов; «системы нарративных стратегий» в документалистике не существует, наиболее актуальными для фильмов, построенных по принципу полифонической наррации, являются стратегии «*система пероснажей*» и «*текст в тексте*», для монофонической – прямо восходящие к архетипу «*сказание*».

10. Зритель, воспринимающий публицистические кинотексты как нарративы, без труда «прочитывает» их нарративную структуру; узнаваемая, привычная структура позволяет «освоить» когнитивную программу автора.

### Глава 3. Нарративизация «чужого текста» в документальном фильме

Современные подходы к пониманию нарративности позволяют отойти от достаточно жестких критериев, применяемых нами в ходе выявления структуры нарратива. Когнитивная нарратология предлагает гораздо более свободную парадигму, позволяющую говорить о *степени нарративности* того или иного текста. Это позволяет отнести к области нарративов не только очевидные «рассказы», но и тексты, в которых повествование прерывается или заслоняется фрагментами иных дискурсов: размышлением, эмоциональной рефлексией, сложными ассоциативными построениями и т.д.

Для анализа интермедиальных текстов, к числу которых относятся кинотексты, данное допущение является очень важно важным, и одним из первых об этом заговорил немецкий исследователь таких текстов Вернер Вольф<sup>256</sup>. Будучи последователем «либеральных» теоретических взглядов Дж. Принса, считавшего возможной «наррацию без нарратора» (драма, игровой фильм)<sup>257</sup>, В. Вольф выявляет не наличие или отсутствие нарративности, а степень ее *присутствия* в произведении. Для того, чтобы определить ее, он предлагает дополнить и, соответственно, несколько скорректировать традиционное понятие нарративности концепцией «средства выражения» (medium) – путем включения их описания в системное описание нарративов<sup>258</sup>. Для скульптуры (Вольф рассматривает проблему на примере знаменитой скульптурной группы «Лаокоон») это *пластические* средства, для фильма – *изобразительные и звуковые*, являющиеся

---

<sup>256</sup> См.: Wolf W. Das Problem der Narrativitat in Literatur, bildender Kunst und Musik // Erzahltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier, 2002. S. 23-10.

<sup>257</sup> См.: Prince G. Narratology: The Form and Function of Narrative. Berlin, 1982.

<sup>258</sup> Wolf W. Narratology and Media(lity) The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences // Current Trends in Narratology/ Ed. G. Olson. Berlin, 2011. P.145-180.

неотъемлемой частью кинотекста, а, следовательно, и «рассказанной так, а не иначе экранной истории», но не всегда поддающиеся квалификации в той или иной лингвистической парадигме, принятой в нарратологии<sup>259</sup>. В известной мере, эта концепция соотносится с «феноменологическими» рассуждениями М. Ямпольского о том, что не все в фильме является «языковым», что есть «видимое» и воспринимаемое зрителем на созерцательном уровне, как бы само по себе – в соответствии с действием эффекта «тотальной видимости», о котором мы уже говорили о (аналогичным образом Вольф говорит о том, что скульптурный змей подсознательно воспринимается и как просто змея, изначально опасное для человека пресмыкающееся). Кроме того, в данном контексте важной представляется и идея Ямпольского о различии повествования и дискурса в фильме, которую он раскрывает на примере игрового кино: «Один и тот же диалог может быть облечен в разную дискурсивную форму: он может быть снят на общем плане, подан “восьмеркой” через монтажное чередование планов или показан в движении камеры, перемещающейся от одного персонажа к другому»<sup>260</sup>.

Перечисленные варианты – это и есть «средства выражения», выбор которых может не иметь прямой коннотации с повествованием как таковым, но быть при этом результатом эстетических предпочтений автора, стереотипов «школы» или технологическим шаблоном (все это тоже дискурс). Тем не менее, кинематографические *средства выражения* («язык кино»), сами по себе независимые от повествования и от сознания автора, в нарративном фильме становятся средствами дискурса (конкретной «киноречи»), который в сознании зрителя неотделим от той экранной истории, которую он таковой воспринимает. Таким образом, средства

---

<sup>259</sup> См.: Пир Д. Существует ли французская постклассическая нарратология?// Narratorium. 2013. №1-2 (5-6). <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2631084>

<sup>260</sup> Ямпольский М. Язык-тело-случай: Кинематограф в поисках смысла. М., 2004. С.252-253.



становятся элементами кинонарратива, в том числе, и публицистического, а значит, должны быть включены в его описание.

На наш взгляд, это весьма продуктивное положение, поскольку оно позволяет не просто выявлять специфические качества интермедиальных нарративов, но и описывать то, как средства выражения вовлекаются в нарратив и как они способствуют вовлечению в функционально-смысловое поле нарратива элементов, *присутствие* которых само по себе аннарративно. В данном контексте выразительные средства обеспечивают то, что мы уже определили собственным метафорическим понятием «метонимическая сила нарратива», которое находится в прямой коннотации с более «процессуальным» термином *нарративизация*, предложенным М. Флудерник<sup>261</sup>. И в настоящей главе мы постараемся показать, как это происходит, на примере использования в документальном фильме «чужого текста».

Проблема взаимодействия «своего» и «чужого» в тексте была поставлена еще формалистами, Юрий Тынянов сформулировал ее суть известной максимой: «Человек живет не только в чужом доме, в доме чужих дедов, но и в чужом языке»<sup>262</sup>. Для кинематографа 1920-х актуальным представлялся вопрос использования в фильме хроники, которую тогда мало кто воспринимал как «чужой материал», видя в ней просто неисчерпаемый источник для все новых и новых картин, своего рода архив. Оператор и организатор кинопроизводства Г. Болтянский прямо утверждал, что «материал хроники имеет постоянную ценность в отличие от материала художественной картины»<sup>263</sup>. Рассуждая о феномене «монтажного фильма» того времени, М. Ямпольский так формулирует его суть: «Фильмы рождаются из фильмотеки, как из земли, чтобы вновь в нее вернуться. *Вечное документа поглощается преходящим фильма.* <...> «Чужое» никогда не

---

<sup>261</sup> Fludernik M. Towards a «Natural» Narratology. L.; N.Y.: Routledge, 1996.

<sup>262</sup> Тынянов Ю. Литературный факт. М., 1993.

<sup>263</sup> Болтянский Г. Мысли о кинохронике // Советский экран. 1927. №17.

может быть интегрированным в «свое», авторское до конца, рано или поздно оно вновь будет отчуждено от авторского взгляда и вернется в свою вневременную, капсулированную автономность»<sup>264</sup>.

Безусловно, это справедливо и для современности, а использование «чужого» киноматериала остается одной из характерных черт кинематографа XXI века, в особенности - документального. Причем в когнитивном плане данный феномен обусловлен обоюдным желанием автора и зрителя, одинаково подверженных тому, что можно назвать «синефелией». По верному утверждению М. Ямпольского, «синефелия укоренена в прошлом, в коллективной памяти»<sup>265</sup>, поэтому цитирование в документалистике известных и любимых публикой фильмов инициировано памятью и вызывает именно к ней. М. Хальбвакс подчеркивает в этой связи, что сама живость и полнота наших воспоминаний во многом обусловлена обменом с иными свидетелями, чьи воспоминания «восстанавливают наши собственные и в то же время инкорпорируются в них»<sup>266</sup>.

Таким образом, для публицистического кинонарратива, обращенного, как правило, к прошлому, цитирование киноматериала, интертекстуальность вообще – явление органичное. «Визуальные транспозиции функционируют в сложной структуре соперничающих между собой маршрутов культурной памяти»<sup>267</sup>. В то же время в структуре нарратива «чужой текст» оказывается очевидно *аннарративным*, и нарративизация киноцитат требует использования как композиционно-сюжетных ресурсов, так и специфических средств выражения, что позволяет нам рассмотреть на данном материале механизм действия *средств нарративизации*.

### **3.1. Игровая киноцитата в биографическом фильме: функционально-смысловой аспект**

<sup>264</sup> Ямпольский М. Язык – тело- случай: Кинематограф в поисках смысла. М., 2004. С. 218.

<sup>265</sup> Там же, 296.

<sup>266</sup> Halbwachs M. La memoire collective. Paris, 1997. P. 55

<sup>267</sup> Ямпольский М. Там же. С. 299

Современная документалистика активно использует материал игрового кино – преимущественно, как прямые цитаты, когда сцены из той или иной картины, «вырезанные» из художественного кинотекста, оказываются вмонтированы в новый, документальный контекст. Возможно, нечто подобное имел в виду Д. Лейда, анализируя почти полвека назад феномен «монтажного кино»: «Стоит подумать и о возможностях богатого в этом плане фонда игровых картин. Не стоит ли обратить внимание, что и в них кое-что документировано – скажем, актерская игра, режиссура»<sup>268</sup>. Последнее замечание прозорливого исследователя, в известной мере, объясняет и тот факт, что игровые киноцитаты в современном документальном фильме имеют, как правило, прямое отношение к его герою, так или иначе связанному с экраном: это фрагменты картин, в которых он либо играл, либо его поставил (реже – написал сценарий или музыку, снимал, оформил и т.д.). Тематически подобные работы можно назвать «кинопортретами», и для такого фильма как биографического нарратива «фабульные» интертекстуальные включения, несомненно, органичны, поскольку презентуют кинокартины как события творческой биографии героя. К этой, наиболее обширной области «цитирующей» игровое кино документалистики, примыкает, хотя и с существенными оговорками, вполне самостоятельный разряд фильмов о писателях – с цитированием экранизаций. В данном случае фрагменты картин не только позволяют визуализировать литературный текст, о котором идет речь, но и сам факт экранизации возводится в ранг признания, значимого события. Кроме того, в отдельную категорию стоит выделить и немногочисленные, но все-таки встречающиеся, случаи «нефабульного» цитирования – когда киноцитата напрямую к истории героя, не имеющего прямого отношения к кинематографу, не относится, а использована автором-документалистом как чисто художественное средство: для создания ассоциативно-символических

---

<sup>268</sup> Лейда Д. Из фильмов – фильмы. М., 1968. С. 179-180.

связей, сравнений или метафор, иронических либо иных эффектов, ритмических акцентов и т.д. В данном случае цитация носит не нарративный, а скорее перформативный характер, выступая как элемент индивидуального авторского стиля.

Для того, чтобы оценить функционально-смысловые различия цитирования игрового кино в портретной документалистике, проанализируем фильмы, которые можно назвать типичными, то есть работы, сделанные для телевидения. На современном отечественном ТВ документальный «кинопортрет», в актуализированном выше тематическом значении этого слова – один из самых востребованных, что объясняется неизменно высокой популярностью кинематографа и его «звезд», о чем мы уже говорили выше. Очевидным лидером по производству данного типа работ, по понятным причинам, является канал Культура, который С.А. Муратов назвал «последним полем для экспериментов, где <...> люди еще не разучились смотреть на человеческие драмы с позиций искусства»<sup>269</sup>. Например, из почти 200 именуемых «выпусками» фильмов документального цикла «Острова» больше половины – об актерах и режиссерах, реже о сценаристах («Острова. Рустам Ибрагимев») и совсем редко об операторах («Острова. Анатолий Головня»). Примерно в той же пропорции к остальным окажутся и внецикловые портреты, эфирная публикация которых приурочена, как правило, к юбилеям или иным датам.

Из множества подобных «датских» картин для подробного анализа особенностей *«фабульной»* цитации возьмем типичный для «Культуры» фильм С. Коноваловой и А. Ткаченко «Николай Парфенов. Его знали только в лицо» (Культура, 2012). Об известном кино-, и театральном актере, мастере эпизодических комедийных ролей, в том числе, в сатирических киножурналах «Фитиль» и «Ералаш», и странном в жизни человеке

---

<sup>269</sup> Муратов С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. М., 2009. С. 318.

рассказывают его коллеги по театру Моссовета, киновед, кинорежиссер, внучка, соседка, а также автор (за кадром). Их голоса, образующие композиционное и смысловое единство с голосами киногероев, сыгранных Н. Парфеновым, и образуют полифоническую наррацию фильма, в которой разворачивается история героя, личная и творческая – как судьба человека, которого все «знали только в лицо», а не по имени, не по сути.

В этом типичном, как уже было отмечено, но тем не менее интересном по глубине проникновения в характер и историю героя, документальном фильме киноцитат очень много: из 39 минут общего хронометража – почти четверть (суммарно около 9 минут), причем, это только отчетливо выделенный, как бы «закавыченный»<sup>270</sup> интертекст, а есть еще около трех минут интертекстуального «фона», когда закадровый авторский рассказ ложится, имплицитно с ним взаимодействуя, на «интертекстуальный видеоряд». Всего в картине 26 «прямых» цитат из 16 фильмов длительностью от 5-6 до 55 секунд, с преобладанием 15-20 секундных фрагментов. Впрочем, количественные характеристики дают лишь общее представление о важной роли цитации в фильме, поэтому необходимо проанализировать и ее качественные аспекты. Группировка по сходным композиционно-сюжетным признакам позволяет выделить три наиболее актуальных варианта включения киноцитаты в контекст повествуемой истории: 1. *цитируемый фрагмент иллюстрирует речь нарратора* (факт, суждение, предположение); 2. *речь или действие в цитируемом фрагменте продолжает или уточняет мысль нарратора*; 3. *цитата взаимодействует с речью нарратора как акцентирующая реплика*.

---

<sup>270</sup> Употребить данное слово как особый термин позволяет пример Р. Барта, которому принадлежит формула: «любой текст это раскавыченная цитата». При этом здесь мы имеем в виду все же прямую цитату, а не «эхо других текстов».

Первый вариант цитирования – наиболее традиционный, предполагающий достаточно четкое обозначение содержания и границ используемой киноцитаты<sup>271</sup>. В данном фильме мы обнаруживаем целый ряд подобных интертекстов, например: в прологе картины в закадровом авторском тексте под смонтированный из архивных кадров (троллейбусы, автобусы, пассажиры) видеоряд говорится о том, что актер любил ездить по Москве в общественном транспорте и наблюдать за людьми – «редкие типажи попадались», а далее идет 30-секундная цитата из «Ералаша». Один из таких персонажей-типажей «отбивается» от назойливых мальчишек-велосипедистов из окна троллейбуса: *«Не знаю никакого Жильникова – отстаньте от меня!»*. В середине фильма нарратор-персонаж, актер Владимир Зельдин, высказывает мнение о том, что Парфенов «нашел свое амплуа в кинематографе, свой характер, не похожий на других», и далее следует 20-секундная цитата из картины «Дайте жалобную книгу!», где персонаж Парфенова, туповато-жизнерадостный завмаг проводит инструктаж продавцов: *«Сегодня у вас, товарищи, торжественный день <...> значит, товарищи, будем улыбаться – всем, без исключения!»*. В финальной части фильма после авторской информации о последней кинороли Парфенова в картине «На Дерибасовской хорошая погода» идет 25-секундная цитата с диалогом парфеновского полковника Петренко и персонажем Д.Харатьяна: *«"Доложите пятую заповедь разведчика" – "Разведчика может погубить красивая женщина" <...>»*; следом за рассуждением главного режиссера театра Моссовета П. Хомского об

---

<sup>271</sup> Ссылка на источник в виде титров в данном фильме не используется, общий список цитируемых картин дан в конце: «Дайте жалобную книгу», Мосфильм, 1964., реж. Э. Рзанов, «Сын полка», Союздетфильм, 1946, реж. В. Пронин, «Семь стариков и одна девушка», Мосфильм, 1968, реж. Е. Карелов, «Мы, нижеподписавшиеся», Киностудия им. Горького, 1981, реж. Т. Лиознова, «Председатель», Иосфильм, 1964, реж. А. Салтыков, «Жизнь прошла мимо», Мосфильм, 1958, реж. В. Басов, Киножурнал «Фитиль», 1963, Киножурнал «Ералаш», 1976, №9, реж. В. Алейников, Киножурнал «Ералаш», 1985, №51, реж. В. Ховенко, «Приключения Кроша», Киностудия им. Горького, 1961, реж. Г. Оганесян, «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич идут дожди», Мосфильм, 1992, реж. Л. Гайдай, «Дети Дон Кихота», Мосфильм, 1965, реж. Е. Карелов, «Князь Удача Андреевич», Киностудия им. Горького, 1989, реж. Г. Байсак, «И это все о нем», ТО «Экран», 1978, реж. И. Шатров, «Тридцать три», Мосфильм, 1965, реж. Г. Данелия, «Афоня», Мосфильм, 1975, реж. Г. Данелия.

успешной карьере Парфенова в «кино, которое, как принято говорить, мы потеряли» встык вмонтирована обширная цитата из знаменитого фильма «Афоня»: *«Ты почему, Борщов, в фонтан-то полез <...>»* и т.д. Отметим, что во всех приведенных примерах, кроме первого, игровая киноцитата «читается» совершенно отчетливо, и смысл реплик персонажей актера Парфенова не переносится на него самого – как протагониста документального фильма.

Второй вариант предполагает более существенную ассимиляцию цитируемого фрагмента новым контекстом, а, следовательно, по формулировке М. Ямпольского, «изъятие из контекста»<sup>272</sup> изначального, игрового, в результате чего реплика киногероя Парфенова приобретает в предложенной автором коннотации другой смысл. В частности, вслед за микроисторией нарратора-персонажа (актера Владимира Сулимова) о том, как Парфенову отказали в просьбе сыграть роль в каком-то спектакле, киноперсонаж Парфенова из картины «Сын полка» рассуждает: *«Видно не судьба ... Да не, жалко - не жалко, он, конечно, и в тылу не пропадет ... А сказать по правде, жалко ...»*; в эпизоде, где автор за кадром упоминает как общеизвестный факт о множестве «парфеновских» кинофраз, ставших «крылатыми» - и в качестве прямой иллюстрации следом дается 15-секундный фрагмент из названного выше фильма с фразой *«не я иду против течения, а течение идет против меня»*; после слов актера Александра Ленькова «я не мог понять, какой он» идет цитата с убегающим от мальчишек, стремящимся скрыться от посторонних глаз персонажем Парфенова; во фрагменте, где В. Сулимов рассказывает о последних годах, когда Парфенов почти уже не выходил на сцену театра, следом за его словами «он потихоньку-потихоньку как-то уходил из театра» идет киноцитата, где персонаж Парфенова, бодрящийся старик говорит

---

<sup>272</sup> Ямпольский М. Указ. соч. С. 358.

посетившей их дом чиновнице: *«А силы... силы еще есть, есть. Слух – отменный, да ... и выгляжу я ... - ну, как вы считаете?»*. Как уже было подчеркнуто, интертекст во всех приведенных примерах полностью «освоен» новым фильмическим текстом. В последнем случае, мы видим и слышим не персонажа, а самого стареющего Парфенова, и здесь – ввиду возрастного сходства - метонимический перенос оказывается наиболее полным. В другом примере реплика солдата Горбунова из фильма «Сын полка» оказывается соотнесенной не с судьбой Вани Солнцева, а с ситуацией, в которой оказался актер. Причем, зрительно «чужой текст» таковым и остается (война, землянка, солдаты и т.д.), но будучи включенной в созданный автором новый контекст, данная киноцитата актуализирует собственный голос Николая Парфенова, речью реферирует его мнение – ему жалко несыгранной роли.

Третий вариант – наиболее краткий по объему цитируемого материала, поскольку используется для создания точечного акцентирующего эффекта, как правило, иронического. Например, актер Владимир Сулимов вспоминает о моменте, когда не востребовавшийся в театре Н. Парфенов вдруг «стал погибаться, все хуже, хуже стало ему», и встык за этими словами идет краткая цитата, где мрачный герой Парфенова из «Фитиля», лежа, объясняет врачу: *«Гипертония, вялость ... и другие болезни»*, а затем вновь продолжает свой рассказ Сулимов: *«...то ли ему дали какой-то диагноз, что у него болезнь какая-то, а потом оказалось, что все это неправда, и вдруг наш Николай Иванович расцвел, все стало замечательно»*; во фрагменте, где внушка рассказывает о том, что он всю жизнь копил деньги на сберкнижке, вслед за словами об обещании жене свозить ее на собранный капитал за границу идет цитата из «Ералаша», где персонаж Парфенова серьезно спрашивает в троллейбусе у играющих в иностранцев мальчишек: *«Ну, и как у вас там, с Италии – какие нынче погоды стоят?»*, а дальше внушка продолжает: *«Но не суждено было этому совершиться, так как в 92-году*



произошла девальвация...». В приведенных примерах очевидна ироническая функция киноцитаты, и, несомненно, эмоциональная окраска - позитивная, это добродушный юмор, однако если в первом случае она таковой и остается, то во втором, в последующем контексте драматичной коллизии нереализованной, обманутой мечты, возникает эффект горькой иронии.

Из приведенного выше анализа следует, что функционально-смысловые аспекты цитирования «фабульного» игрового кинотекста в документальном фильме-портрете играют определяющую роль для авторского сознания, придающего интеретексту статус *«понятийного знака рассказа»*<sup>273</sup>. На наш взгляд, предложенная градация вариантов цитирования применима не только к данному фильму, хотя, разумеется, не исключены и иные его формы. Например, любопытный вариацию можно обнаружить в фильме с не менее «мозаичным» сюжетом о жизни и творчестве Донатаса Баниониса из цикла «Острова» (автор В. Балоян, Культура, 2004). Здесь все построено на монологе героя, и рассказ героя о непростой его судьбе задуман как своего рода экскурсия по городу Паневежису, по местам, связанным с событиями жизни артиста, - и в него вмонтированы киноцитаты. Например, в одном из эпизодов мы видим Баниониса за разговором во время застолья по случаю юбилея города, и это действие причудливо перекликается с диалогом в киноцитате из культового «Мертвого сезона» (реж. С. Кулиш, 1968). Вначале сидящий в баре персонаж Баниониса подмигивает (игровой кадр) смутившемуся отчего-то Банионису, сидящему за столиком (документальный кадр), затем мы видим Баниониса, разговаривающего с молодой женщиной, а за кадром начинается игровой диалог: *«Мистер Лондсфилд, тут про вас говорят страшные вещи – Этого и следовало ожидать. Самые большие сплетни рождаются в самых маленьких городах»*, который затем дается уже как прямая цитата, где с персонажем Баниониса разговаривает хозяйка бара:

---

<sup>273</sup> Беньямин В. Рассказчик // Беньямин В. Озарения. М., 2000. С. 365.

*«Да, а говорят, что вы хотите превратить Даргейт в Монте-Карло? – Неплохо было бы...».* Подобная интертекстуальная игра, которую средствами монтажа затевает автор, в функционально-смысловом аспекте ближе всего к третьему из означенных вариантов цитирования, хотя и значительно усложненному – как ироническое «кино в кино».

Что касается цитирования экранизаций в документальных фильмах о писателях, то здесь востребованными оказываются все три варианта. Например, в том же фильме Е. Якович «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» всего три киноцитаты из игровых фильмов-экранизаций. Дважды использован материал из картины «Комиссар» (реж. А. Аскольдов, 1967), и в первом случае это лишь несколько кадров видеоряда на авторских словах: «Эту атмосферу гражданской войны он передал в своем рассказе "В городе Бердичеве", а Александр Аскольдов поставил по его мотивам легендарный фильм "Комиссар", и вышло так, что фильм по мотивам первого рассказа Гроссмана повторил судьбу его последнего романа – его пытались уничтожить, потом положили на полку больше, чем на двадцать лет». Таким образом, здесь киноцитата дана не просто со ссылкой на источник, но сама картина Аскольдова включена в «список действующих лиц». Во втором случае цитата из того же фильма использована как очевидная иллюстрация к авторскому тексту – после слов «Ему было 28, когда в "Литературной газете" напечатали рассказ "В городе Бердичеве", который стал его ключом в большую литературу» идет фрагмент, в котором забивающий гвозди в новый забор персонаж Ролана Быкова говорит: *«Я вам скажу, мадам Адилова – так это же самое лучшее время для людей ...одна власть ушла, а другая еще не пришла, ни тебе реквизиции, ни тебе контрибуции, ни тебе погромов ...»*, а дальше автор продолжает на кадрах из «Комиссара»: «Рассказ похвалил Бабель ...». И хотя буквально по смыслу происходящего четко «заковыченная» игровая киноцитата с документальным повествованием не

связана, но подтекст судьбы, безусловно, проявляется - поскольку о судьбе картины Аскольдова и романа Гроссмана зрителю уже известно.

А вот другая киноцитата, из сериала-экранизации «Жизнь и судьба» (реж. С. Урсуляк 2012), включена в контекст повествуемой документалистами истории В. Гроссмана иначе – как символический образ. В эпизоде, где рассказывается о смерти пасынка писателя Миши после слов: «Погиб глупо, во дворе военкомата. В руках у него взорвался учебный снаряд, ему не было еще и 16 лет. Его похоронили на чистопольском кладбище» идет 16-секундная символическая цитата: панорама-отъезд вверх над распростертой над могилой женской фигурой. Это тот случай, когда игровая киноцитата продолжает мысль автора и в то же время становится эмоциональным акцентом, образом горя.

Любопытный пример цитирования экранизации можно найти и в многосерийном документальном фильме О. Дормана «Подстрочник» (2008). В эпизоде, где речь идет о счастливом жребии, вытянутом Л.Лунгиной как переводчиком книг А. Линдгрэн, смонтирован «фильм в фильме»: героиня-нарратор не уходит за кадр, а появляется на другом экране - телевизора в пространстве мультфильма «Малыш и Карлсон» (реж. Б. Степанцев, 1968)<sup>274</sup>, где его герой как бы вступает в диалог с ее изображением на телеэкране: *«Позвольте представиться - Карлссон»*, а далее замолчавшая Лунгина исчезает, поскольку телевизор по сюжету мультфильма случайно выключается и далее цитата идет сама по себе (Карлсон пытается понять, куда делся человек из телевизора). Она сопровождается комментарием героини: «Уже сама обложка привлекла мое внимание, потому что на ней был нарисован человечек летящий, с пропеллером на спине ...», которая ненадолго вновь появляется в кадре, произнося по-шведски и по-русски название книги А. Линдгрэн: «Карлсон на крыше», и ее слова подхватывает

---

<sup>274</sup> Сценарий для мультфильма написал Б. Ларин, использовавший в своей работе перевод Л. Лунгиной.

герой мультфильма в цитате: «...умный, красивый, в меру упитанный мужчина, ну, в полном расцвете сил». То есть, это такая же игра с цитируемым материалом, как в фильме о Банионисе, причем, с использованием монтажного спецэффекта.

Далее после слов героини о книге: «изумительная по интонации, по простоте, по фантастичности выдуманного образа» идет иллюстрирующая момент встречи Малыша и пролетающего мимо его окна Карлсона киноцитата, однако обращение Карлсона: «*Простите, у вас тут можно приземлиться?*» вновь обыгрывается – в следующем кадре появляется не Малыш, а заснятые на общем плане дети, заморожено смотрящие мультфильм на экране телевизора в детском саду (смех и возгласы детей фоном продолжают и на словах героини в кадре, порождая своеобразный «эффект присутствия»). Таким образом, авторы создают новую «кинореальность» и произвольно меняют статус героя-нарратора: из субъекта повествования он становится объектом новой киноистории, а затем возвращается в прежнее состояние.

Стоит отметить, что О. Дорман в своей работе использует киноцитаты не только мультфильма «Малыш и Карлсон» (6 цитат, всего около 85 секунд), но также материал игровых фильмов «Мичман Панин» и «Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен». Так, во фрагменте «Подстрочника», где рассказывается о том, как Семен Лунгин в соавторстве с Ильей Нусиновым писали свой первый киносценарий «Мичман Панин», после закадровых слов Л. Лунгиной идет цитата из фильма со звучащей командой: «*Налево, равняйся! Смирно!*», а дальше снова идет закадровый текст о режиссере М.Швейцере, наложенной на продолжение киноцитаты. Безусловно, на первый план в этом сложном рассказе выходит киноцитата – как ритмический и эмоциональный акцент.

Совершенно иным образом включена в фильмический текст «Подстрочника» цитата из еще одной картины по сценарию Лунгина и Нусинова - «Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен» (реж. Э. Климов, 1964). Обращение улыбающегося директора пионерлагеря, персонажа Е. Евстигнеева, к детям с их дружным ответом: *«Дети! Вы хозяева лагеря. Вы! От вас что требуется, друзья моя? – Дисциплина!»* идет после рассказа героини об истории с «посадкой» Синявского и Даниеля, сразу за словами: «Мы получили как бы урок того, что наше мнение, наши голоса ни в какой степени не влияют». Безусловно, цитата создает здесь эффект сарказма, и далее, на кадрах с толпой детей, которые мчатся, сметая заборы, на пляж, купаться вволю, Л. Лунгина продолжает: «Диссидентство возникло, когда стало ясно, что движению либерализации оказывается сопротивление. <...>. Затем, после визуального представления фильмографии С. Лунгина и И. Нусинова, тема уже открытого сопротивления продолжается и следует обширная киноцитата про мальчика, который преодолел границы дозволенного, прорвав сетку на пляже: *«Вырвался ... Ушел»*. В контексте «Подстрочника» он, не показанный, и стал тем самым «нелегалом», о которых шла речь, - следовательно, символом диссидентства в фильме становится образ, созданный авторами игровой картины, но актуализированный именно в таком значении уже в документальном контексте.

Примером использования киноцитат при создании портрета героя, совершенно не связанного с миром кино, может служить документальный фильм «Вильям Похлебкин. Рецепты нашей жизни» (реж. В. Кильчевская, Россия 1, 2014). В начале, когда речь идет о фамилии героя и его «кулинарной» родословной, видеорядом к авторскому тексту служит цитата из фильма «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем » (реж. А. Кусов, А. Мазур, 1941). Таким способом автор обыгрывает

исторический эпизод ссоры предка героя, а цитата выполняет роль кинометафоры «соседского» конфликта. В другом случае функция цитирования иная – рассказывая о том, что В. Похлебкин с помощью кулинарии анализировал литературные произведения, автор дает пример из книги героя о гоголевском «Ревизоре». На цитируемых за кадром словах: «Хлестаков несет такой вздор, что сразу становится ясно, что перед нами мелкая сошка и человек небольшого ума» зритель видит кадры из экранизации «Ревизора» (реж. В Петров, 1952), а затем идет прямая цитата-иллюстрация с репликой Хлестакова: *«Суп прямо в кастрюльке на пароходе из Парижа привозят. Откроет крышку – пар, подобного которому просто не сыскать в природе»*. Отметим, что и в том, и в другом случае киноцитата дана спецэффектом, на графической подложке – что является распространенным на телевидении способом выделения «чужого текста».

Разумеется, предложенная нами классификация не исчерпывает всего многообразия функционально-смысловых вариантов цитирования, но тем не менее для практического анализа публицистического кинотекста она вполне применима. Отметим также, что за рамками исследования остались другие аспекты цитирования: эстетический, коммуникативный, этический и т.д. – и это свидетельствует о масштабе проблемы и объеме материала, которые нуждаются в изучении. Несомненно, цитирование авторами-документалистами материала игровых картин останется популярным, поскольку по-прежнему верным остается высказывание Д. Лейды: «И хотя весь материал этих фильмов уже существует на киноплёнке, он представляет неиссякаемый источник для художника, которому есть, что сказать людям»<sup>275</sup>.

---

<sup>275</sup> Лейда Д. Указ. соч. С. 187.

### 3.2. Цитата, палимсест, «перепост» – использование хроникально-документального материала в биографическом фильме-портрете

В отличие от игровой киноцитаты, которая за редким исключением непосредственно связана с героем фильма и его биографией, хроникально-документальные цитаты такой связью обладает далеко не всегда, а точнее сказать – в редких случаях. Например, в фильме «Подсудимый Берия» (несмотря на то, что после свержения «преемника Сталина» в 1953 году архивы подверглись привычной в таких случаях чистке) кадры кинопериодики 1930-50 годов, на которых запечатлен, а иногда и произносит речь, сам герой, - то есть, цитаты *персональной кинохроники* – имеются, а вот в картинах об одной из жертв Берии – Осипе Мандельштаме кадров персональной кинохроники нет и быть не может, потому что таких кадров нет в природе. Нет ни единого подобного кадра и в фильме Е. Якович и А. Шишова «Василий Гроссман. Я понял, что я умер», достаточно много для «писательской» биографии в работе тех же авторов «Виктор Некрасов. Вся жизнь – в окопах» (2010), и в изобилии – в экранных биографиях деятелей советской эпохи, в частности, в фильмах «Леонид Брежнев», «Юрий Андропов» или «Константин Черненко» из 34-серийного цикла «Кремлевские похороны» (2008-2009).

Разумеется, причина столь разительного контраста проста - официальные лица, по определению, чаще оказывались запечатленными в кадрах кинохроники и теленовостей, нежели все остальные, включая, писателей. В известной степени, этим обстоятельством объясняется и то факт, что кремлевская тема в современной отечественной теледокументалистике отработана даже больше, чем того заслуживает: тот же Хрущев или Брежнев засняты в самых разнообразных ситуациях, поэтому недостатка в источниках цитирования авторы не испытывают.

Что касается героев, не имеющих прямого отношения к публичной сфере, освещаемой СМИ, то наличие «персональной» хроники имеет

безусловную ценность для создателей фильма хотя бы в силу ее редкости, но по той же причине вместо цитат из опубликованной кино-, телепериодики используются фрагменты любительского видео, хранящегося в домашних или иных неофициальных архивах. Несомненно, в такой ситуации вполне оправданно возникновение вопроса: а можно ли вообще назвать такой документальный материал в фильме цитатой? С юридической точки зрения, факта цитирования попросту нет, поскольку согласно статье 1274 ГК РФ необработанные хроникальные кадры произведением не являются, а, следовательно, к объектам авторского права не относятся<sup>276</sup>. Кадры хроники, включенные в информационные сюжеты из киножурналов или выпусков теленовостей – другое дело, они являются неотъемлемой частью журналистского произведения, а исходный материал для них («сырье») или любительское видео, которое так и не стало опубликованным произведением, – нет. И несмотря на то, что нас интересует не юридические категории, а категории текста, логика в разграничении аудиовизуальных «произведений» и «непроизведений» есть, а, следовательно, говорить о таких фрагментах фильма как о «цитатах», а о процессе использования как о «цитировании», все же некорректно. Поэтому мы будем называть это соответственно «документами» из тех или иных видеоархивов и «копированием» документов, что, в известном смысле, очень близко к практике современного «сетевого» взаимодействия: в социальных сетях широко распространен так называемый *перепост*<sup>277</sup>, буквально означающий перенос «чужого» текста

---

<sup>276</sup> Последняя редакция статьи (2014 г.) гласит: «Допускается без согласия автора или иного правообладателя и без выплаты вознаграждения, но с обязательным указанием имени автора, произведение которого используется, и источника заимствования: 1) цитирование в оригинале и в переводе в научных, полемических, критических, информационных, учебных целях, в целях раскрытия творческого замысла автора правомерно обнародованных произведений в объеме, оправданном целью цитирования, включая воспроизведение отрывков из газетных и журнальных статей в форме обзоров печати (*курсив мой – А.П.*)».

<sup>277</sup> «Перепост» и «репост» отличаются друг от друга тем, что к первому можно добавлять свой текст (комментарий, оценку и т.д.), т.е. вводить дополнительные смыслы, поэтому он больше подходит для анализа фильма.



на свою страницу. Пользователь делает это потому, что ему просто понравился увиденный или услышанный материал («пост») и он хочет, чтобы его увидели посетители его собственной страницы; применительно к нашему варианту автор фильма «в целях раскрытия творческого замысла» и публикации с разрешения владельца архива также копирует найденный материал.

Например, в фильме «Граждане, не забывайте! Пригов» есть не только фрагменты заснятых акций Пригова (это, разумеется, безоговорочные цитаты), но и видеозапись его выступления с чтением стихотворения, где камера одним панорамным планом показывает самого читающего скороговоркой героя, обстановку зала, лица слушателей и т.д. Это документальное любительское видео, скопированное для фильма, хотя и взято не из сети, но вполне может быть квалифицировано как перепост (с указанием первоисточника в конечных титрах). Другой пример – в фильме «Иноходец. Урок Перельмана» используется фрагмент съемок камеры видеонаблюдения из магазина по соседству с домом героя, на котором он запечатлен в течение нескольких секунд. Разумеется, это публикация документа из закрытого источника, но как «текст в тексте» это тоже перепост. Еще один любопытный образец перепоста мы находим в фильме «Еще» (2014, автор Д. Лавриненко) о группе «Аукцион»: это съемки в Америке, найденные автором в Сети и использованные с указанием имени снимавшего в финальных титрах, - подобная практика становится в современном телепроизводстве обычным явлением.

Авторы в своих работах активно используют и официальную неперсональную хронику, обычно называемую в профессиональной среде «хроникой эпохи», а с точки зрения теории текста являющуюся ничем иным как *реминисценцией*, то есть «незаковыченной цитатой», призванной вызвать «припоминание». Так, в аудиовизуальный текст фильма «Мудрец из Чухломы» - обращение к личному авторскому опыту представляется нам в

данном случае вполне уместным - нами были включены кадры кинохроники рубежа XIX-XX веков (Всемирная выставка в Париже, виды промышленных районов и т.д.), а также периода Первой русской революции, Февральской и Октябрьской революций, гражданской войны, индустриализации, строительства Беломорканала, блокады Ленинграда и т.д. Например, переход с эпизода об учебе И.Х. Озерова в Московском университете на зарубежную стажировку сделан с помощью сочетания персонального документального материала, т.е. воспоминаний героя (в кадре страницы машинописи, за кадром – чтение выделенного фрагмента), и последующего хроникального видеоряда под авторский закадровый текст:

*«- Я должен был помогать семье, а потому тратил на себя очень мало, покупая хлеб накануне, чтобы он зачерствел и потому я ел его меньше. Голодал.*

*...Голодал, а университет все же закончил блестяще. И получил право на трехлетнюю стажировку в Европе.*

*Берлин, Вена, Париж, Лондон ... Теперь это уже не юноша из далекой деревни, а молодой русский ученый. Он жадно впитывает европейские впечатления, восхищается невиданными для России свободами. И еще усерднее продолжает учиться. Его интересует устройство европейской экономики и система налогообложения».*

Хроникальные кадры представляют Европу начала XX века: поезда, города, университеты, и смонтированы они таким образом, что в сочетании с речевой нарративной обеспечивают иллюзию европейской поездки именно нашего героя, а не абстрактный путь по условному европейскому маршруту. Композиционно такой эффект обеспечивается точным монтажным соответствием кадров необходимого в данном случае содержания (рельсы, поезд, европейские здания и т.п.) и речевой информации: разворачивая в закадровом тексте рассказ о молодости героя, экономиста И.Х. Озерова, мы как бы *проецировали* его смысл на перемонтированный в очередной раз

хроникально-документальный материал, который работает как реминисценция. Кстати, в фильме «Зворыкин-Муромец» есть похожий по событийности эпизод, но там слова: «*Окончив Технологический институт с отличием, Зворыкин получает право на стажировку в Европе. Профессор Розинг рекомендует своего студента знаменитому французскому физику Полю Ланжевену*» проецируются на совершенно другое изображение: в кадре большой ресторан, посетители, Эйфелева башня, нарядный парижский трамвай и далее фотография Ланжевена. Очевидно, что здесь автору важно показать не путешествие героя (транспорт, причем, городской, на последнем месте), а роскошный Париж («праздник, который всегда с тобой», как скажет о нем позднее Э. Хэмингуэй).

Возвращаясь к «Мудрецу из Чухломы», отметим, что изначально кадры хроники, разумеется, никакого отношения ни к поездке молодого русского ученого за границу, ни к друг другу не имеют: они взяты из фильма Р. Флаэрти и А. Грирсона «Индустриальная Британия» (1931), а также видовых немецких и французских картин 1910-х годов (в фильме Парфенова, соответственно, более поздние виды Парижа). Более того, в иных монтажных сочетаниях те же самые кадры неоднократно использовались в других произведениях современной документалистики, биографической или историко-публицистической тематики, поэтому их вполне можно охарактеризовать как «примелькавшиеся», и зритель мог их уже видеть, а то и помнить. Последнее обстоятельство немаловажно, поскольку дает нам основания квалифицировать любой документальный фильм, во всяком случае, отдельные его фрагменты с кадрами старой, неоднократно уже скопированной кинохроники, как своего рода *палимпсест*. Данным термином, как известно, в лексиконе древней книжности обозначали рукопись на ранее использовавшемся пергаменте, с которого – зачастую, не раз - соскабливали прежний текст перед написанием нового, и на котором, тем не менее, сохранялся в каком-то виде каждый из слоев. Ж. Женнет применил это

понятие в своей концепции постмодернистской культуры, и мы, разумеется, осознаем неизбежную коннотацию с широко известным толкованием палимпсеста как «второй степени письма»<sup>278</sup>. Вполне признавая правомерность теории глобальности межтекстовых отношений, мы, вероятно, даже подтвердим ее, поднимая частный вопрос об *использовании кинохроники как «многоцветного пергамента» для создания все новых и новых документальных палимпсестов*. «Вторичность» биографического аудиовизуального «письма» заложена в его документальной природе, она осознается авторами таких фильмов-портретов, а зрителя, как минимум, не удивляет.

Впрочем, следует отметить, что анализируемое нами явление принципиально возможно только в фильмах о людях эпохи кино и телевидения, то есть XX-XXI веков. И когда Л. Парфенов в своем первом биографическом фильме «Живой Пушкин» (1999) использовал так называемые «игровые дивертисменты» в стилизации под старое немое кино, то некоторые кадры воспринимались как черно-белая «кинохроника пушкинской поры». Но если не принимать во внимание таких постмодернистских казусов, речь идет о сравнительно небольшом периоде истории, когда жизнь уже можно было увидеть «живой», однако поскольку события как раз недавнего прошлого массовой аудитории ближе и, конечно, интереснее, то биографий эпохи кино абсолютное большинство. А, соответственно, для их создания наиболее активно используются такие тематические пласты отечественной архивной кинохроники, как «царская хроника» (1896-1917 г.г.), хроника революционных событий (от Первой русской революции до Октябрьской)<sup>279</sup>, военных действий (гражданская и Великая отечественная войны), советских парадов и демонстраций, индустриализации и колхозного строительства, ГУЛАГа, событий партийной

---

<sup>278</sup> Женнет Ж. Палимпсесты: Литература второго уровня, М., 1982.

<sup>279</sup> Следует отметить, что в числе «хроникальных» оказываются кадры из игровых фильмов, в частности, из эйзенштейновских «Броненосца Потемкина» и «Октября» (знаменитый эпизод «взятия» Зимнего).

жизни (съезды компартии, комсомола, похороны вождей), политических событий перестройки и первых лет новой российской истории, а также хроника спортивной и культурной жизни разных лет. При этом далеко не все используемые кадры, особенно периода немого кино, являются хроникой в чистом виде: например, в текст своего первого «писательского» фильма «Юрий Олеша по кличке “писатель”» (2009) Роман Либеров включает несколько кадров из знаменитого документального фильма Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929), что является прямой «незаковыченной» цитатой – такой же, как цитаты из игровых картин С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» (1926) и «Октябрь» (1927) со знаменитым «штурмом Зимнего». Отметим, что выпуски вертовской «Киноправды» (1920-1924) и его «Киноглаз» (1926) также используются как источник кинохроники, и если первый - как киножурнал – вполне можно считать таковым (то же самое можно сказать о советской кинопериодике в целом), то второй, несомненно, является экспериментальным авторским фильмом, где имеется не только документальная, но и организованная съемка (в частности, действия в пионерском лагере). Да и картина «Падение династии Романовых» Э. Шуб, которая тоже используется как дореволюционной киноархив, сделана не только из хроники, но и из других фильмов, в том числе и игровых. Следовательно, не все, что зритель принимает за старую черно-белую кинохронику, ею в действительности является.

Тем не менее, современный биографический фильм-портрет без хроникальных или псевдохроникальных кадров практически не мыслим. Каким же образом кинохроника включается в новый текст очередной экранной биографии, то есть, подвергается *нарративизации*? Очевидно, с помощью принципов и приемов композиции, важнейшим из которых является *монтаж*, который В.В. Иванов характеризовал как «ведущий

принцип построения» в культуре XX века вообще<sup>280</sup>. В качестве ключевого его отличия от других композиционных форм исследователь отмечал доминирование внутренней, эмоционально-смысловой связи компонентов текста, которая образуется в результате «их отбора, соположенности и соотнесенности». Такие понятия, как «монтажное мышление» и «монтажные принципы», в первой половине прошлого столетия были, как отмечал С Эйзенштейн, «широко представлены во всех видах искусства, смежных с литературой: в театре, в кино, в фотомонтаже и т.д.»<sup>281</sup>, а для экранных искусств, в том числе и для телевизионного творчества, не потеряли и не могли потерять своего исключительного значения до сих пор.

С чисто технологической точки зрения, используя старую кинохронику мы осуществляем *перемонтаж*, который, как уже отмечалось в предыдущем разделе, открыла еще в 1920-е годы Эсфирь Шуб, но в последующие десятилетия он стал восприниматься не как особый творческий метод, а стандартный технический прием работы с кинохроникой. В плане же композиционной структуры нового аудиовизуального текста, в который включаются хроникальные кадры, происходит то, что Эйзенштейн называл «*вертикальным монтажом*», то есть, организованное автором в результате именно «отбора, соположенности и соотнесенности» взаимодействие видео- и звукоряда. Для теледокументалистики, с ее ориентацией на информирование, главным образом, вербальное, это исключительно важно, и сочетание содержания кадра с содержанием речевого высказывания является «проблемой текста», одной из ключевых для автора. В большинстве случаев данная проблема решается просто, и кинохроника становится тем, что в профессиональном лексиконе называется «обоями», то есть, работает как простейший *визуальный фон* на уровне самой общей ассоциации с «тем временем», к которому относится история и которое необходимо для

---

<sup>280</sup> Иванов В.В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1999-2004. С. 170-192.

<sup>281</sup> Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Из творческого наследия С. Эйзенштейна. М., 1985. С. 96.

создания континуальности, хотя бы в минимально допустимой мере. Например, в том же «Мудреце из Чухломы» использованы кадры хроники блокадного Ленинграда – на закадровом сообщении о том, что *«умер Иван Христофорович первой блокадной весной, 10 мая 1942 года»*; в фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» три кадра военной хроники визуально означают время, о котором за кадром сказано: *«Всю Гражданскую войну Гроссман провел в Бердичеве и навсегда запомнил то время, когда город 14 раз переходил из рук в руки»*; а в фильме «Лев Арцимович. Предчувствие атома» таким же «означающим» образом использованы хроникальные кадры боев под Москвой, когда говорится о том, что *«наступление немцев удалось остановить»*.

Однако есть случаи, когда авторы считают необходимым и возможным монтажными способами организовать более активную «переключку» кадров хроники эпохи с конкретным содержанием речевого высказывания. Например, в фильме об Арцимовиче закадровое сообщение: *«В начале двадцатого века всех известных физиков в России можно было усадить на одном диване. А сумма средств, которые расходовались на физические исследования, были во много раз меньше, чем расходы на содержание конюшень дворцового ведомства. В Российской академии наук почти не было ученых, которые бы занимались изучением явления радиоактивности ...»* идет на фоне кадров дореволюционного Петербурга с проезжающей по Невскому проспекту и Дворцовому мосту конницей. С физикой хроника, очевидно, никак не связана, но есть – лошади, которые как **образ-маркер**<sup>282</sup> объединяют на семантическом уровне видеоряд и речевую информацию и создают эффект противопоставления (контрапункта) науки и

---

<sup>282</sup> Во фрагменте «Мудреца из Чухломы», который мы уже подробно анализировали (заграничная стажировка), таким же маркером является поезд, а итогом переключки становится проекция образа конкретного героя на «историческую реальность», запечатленную камерой прошлого и перемонтированную автором настоящего времени.

царской конюшни. *Контрапункт* является достаточно востребованным композиционным приемом использования кинохроники; как правило, противопоставление происходит либо внутри смонтированного из хроникальных кадров видеоряда, либо он противопоставлен, по содержанию или эмоционально, тому, о чем говорится за кадром, либо, как в данном случае, за счет их взаимодействия. Несомненно, задача достижения такого эффекта и определила главный критерий отбора архивных кадров для автора данного публицистического кинонарратива.

Другой автор, Р. Либеров, в своем первом «писательском» фильме «Юрий Олеша по кличке “писатель”» (2009) использует разные варианты контрапункта, в том числе и смешанные с другими композиционными приемами. Так, уже на второй минуте противопоставляются хроникальные кадры седлающего коня Льва Толстого (1908) и прибытия поезда на станцию московского метро в 30-е годы - на звучащих словах из дневника Олеша: *«В мою жизнь уже многое вместилось, например, день смерти Толстого и тот день, вчера, когда я увидел девушку, читавшую “Анну Каренину” на эскалаторе метро»*. Нетрудно заметить, что здесь также «затеяна» переключка видимого и слышимого, тоже фигурирует образ лошади, но цель достигается иная, нежели в предыдущем примере: соположением кадров с изображением коня живого и железного создается визуальная метафора бега времени, подтверждающая мысль героя о долгой жизни. Если бы между собой монтировались кадры хроники похорон Толстого и читающая в метро девушка (и то, и другое в архивах имеется), то это была бы просто отобранная по буквальному соответствию содержания иллюстрация к речевому высказыванию (а таковые в фильме также имеются), но автор стремится к «наращению» смысла, чего достигает, прибегая к композиционному приему контрапункта и в то же время усиливая смысл речевого высказывания – все это за счет определенным образом смонтированного из хроники видеоряда и его переключки с речью.



Что касается *усиления* в чистом виде, без противопоставления, то яркий пример использования данного композиционного приема можно найти в финале фильма «Земля и небо Дмитрия Менделеева». Здесь на кадры событий 1905 года (толпы бегущих людей, казаки, стрельба) проецируется нарративное высказывание о восприятии героем революции:

*«Менделеев страшно переживает. В охватившей страну смуте он видит угрозу всему, на что потрачено так много времени и сил - подъему промышленности, экономическому росту, развитию общественных отношений. А действия властей? Казаки, стрельба, жертвы ... В знак протеста Менделеев разрывает отношения с Витте, снимает портрет «друга» со стены в кабинете.*

*Дмитрий Иванович растерян. Все представляется ему в мрачном свете, а в довершение всего его сваливает с ног воспаление легких.*

*- Ломит все тело, как в детстве после драки на Тобольском мосту - жалуется больной. Но, как в детстве, боль уже не проходит, сил бороться уже не осталось».*

В фильме кадры кинохроники не просто иллюстрируют речевую информацию о революционных событиях, а вместе с экспрессивной семантикой высказывания («*смута, угроза, жертвы*») создают единый, по формулировке О. Аронсона, «коммуникативный образ» драматического события<sup>283</sup>, который как бы ретранслируется через состояние субъекта истории, данное в четкой предикативной форме: *«Менделеев страшно переживает... Дмитрий Иванович растерян»*. Таким образом, происходит синхронизация смыслов вербального и изобразительного сообщений, их взаимное усиление за счет взаимодействия кадров кинохроники, фотографии (с укрупнением до детали - взгляда) и речевой информации, что в итоге рождает новый смысл – трагедию русского гения.

---

<sup>283</sup> См.: Аронсон О. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. М., 2007.

Отметим, что при создании данного публицистического кинонарратива возможность включить кинохронику в свой кинотекст появилась у авторов лишь в финальной его части, когда события фабулы «дошли» до кинематографической эпохи.

Особый случай – сочетание киноцитаты (кадров хроники, как правило, иногда - игровых) и литературной цитаты, что обычно встречается в биографических фильмах о писателях. Например, в фильме о Гроссмане есть несколько таких моментов, в частности, на военную кинохронику ложится озвученный текст из «Сталинградского очерка» Гроссмана: *«Железный ветер бил им в лицо, они все шли вперед, и снова чувство суеверного страха охватывало противника: люди ли шли в атаку? Смертны ли они?»*. Прямая цитата с указанием источника приводится в контексте изложения версии об отношении Сталина к писателю, однако в момент наложения цитируемого высказывания на кадры с бегущими в атаку солдатами данная тема полностью заслоняется патетическим эффектом, произведенным такой «двойной экспозицией» дважды «чужого» текста. И в определенном смысле, данный пример является подтверждением рассуждений Р. Барта уже не о «вторичной», а о «нулевой степени письма», то есть, лишенного признаков литературности, которую «можно было бы даже назвать журналистским письмом, если бы только журналистика не прибегала то и дело к формам ...патетическим»<sup>284</sup>.

Характерно, что обильно цитируемые в фильме дневниковые записи писателя в их проекции на кинохронику воспринимаются иначе, скорее, как непосредственное свидетельство очевидца и участника событий – не нейтральное, конечно, но без излишнего пафоса: *«Сталинград сгорел, писать пришлось бы слишком много. Сталинград сгорел. Сгорел Сталинград. Город умер. И снова бомбежки уже умершего города. Жители сгоревшего дома в подворотне едят щи. Валяется книжка «Униженные и*

---

<sup>284</sup> Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983. С. 343.

*оскорбленные». Девушка говорит: «Мы оскорбленные, но не униженные». Перешли в наступление на вышедшего к реке немца. Взяли Мамаев курган. В день по 10-15 атак. Русский человек на войне надевает белую рубашку. Он умеет жить грешно, но умирает свято». Даже это «умирает свято» в проекции на хронику реального боя приобретает модальность «долженствования», простого утверждения.*

Стоит отметить, что дневниковые записи, фрагменты из записных книжек, писем и воспоминаний (все, что, строго говоря, к литературе не относится, но ибо опубликовано, либо доступно в архивах) представляют собой источник для цитирования авторами биографических фильмов-портретов. Так, Р. Либеров в фильме «Юрий Олеся по кличке “писатель”» использует материал огромного массива таких текстов Олеси – частично из собранного и опубликованного после смерти писателя В. Шкловским в книге «Ни дня без строчки», частично из архива, и во многих случаях монтирует отобранные фрагменты текста с кадрами кинохроники. Один из примеров – с Толстым и метро - мы уже привели, а вот другой, во фрагменте о проведенном в Одессе детстве героя, где на хроникальные кадры с «европейскими» видами города (оперный театр сверху, здания, парусники в гавани) наложен речевая закадровая наррация: *«В детстве я жил как бы в Европе, я ожидал, что путешествия будут самым легким делом моей жизни - мир принадлежит мне»*. К этому моменту зритель уже привыкает к тому, что за автора говорит один закадровый голос, а дневники Олеси озвучивает другой, знакомый большинству голос А. Джигарханяна, поэтому и в данном фрагменте, и в других цитируемый «эпистолярный» текст воспринимается как *«внутренний голосом»* героя, а кадры хроники, на которые проецируется смысл сказанного – как своего рода *«внутреннее зрение»*, обращенное в прошлое. И подобный эффект от взаимодействия хроникального «видимого» с мемуарно-эпистолярным «слышимым» наблюдается во многих биографических и исторических фильмах, можно

сказать, что он является одним из характерных признаков такого рода произведений.

### **3.3. «Интертекстуальные игры» документалистов: от цитаты к центону**

Как уже отмечалось выше, цитирование, прямое или в вариантах реминесценции и аллюзии, несомненно, важнейший, но не единственный вариант проявления «чужого» текста в биографическом фильме. Безусловно, видимая и слышимая конкретность аудиовизуального текста обеспечивает, в этом смысле, явное преимущество киноцитаты: в отчуждаемом из оригинального контекста фрагменте кинотекста (сцене из игрового фильма, кадрах кинохроники) все равно будет виден именно тот человек, а не другой, та местность или обстановка, а не иная, и если это лошадь, то это будет «очевидная» лошадь. Тем не менее, интертекстуальные связи современного документального фильма выходят далеко за пределы цитации, они гораздо разнообразнее и нередко носят характер особой игры, в которую с увлечением играют его авторы.

Для того, чтобы подойти к рассмотрению подобных игр во всеоружии, сделаем небольшое историко-теоретическое отступление. Как известно, само понятие «интертекстуальность» формировалось в русле структуралистских и постструктуралистских филологических исследований 1960-70 годов (Р. Барт, Ю. Кристева, Ю. Лотман и др.), что привело к утверждению *интертекстуальности* как особой категории текста, а кроме того она стала восприниматься в качестве неременной составляющей постмодернистского мышления и творчества. Пик увлечения интертекстуальными связями в художественном тексте пришелся на рубеж XX-XXI веков, но в области изучения документалистики эта категория до сих пор не достаточно освоена, хотя, казалось бы, именно здесь проще всего убедиться в том, что «всякая

история пересказывает историю уже рассказанную»<sup>285</sup>. Несомненно, есть общее понимание того, что документальному кинотексту, как и любому другому, также присуща «интертекстуальность», но исследований по данной категории применительно к документалистике в целом или в частном ее проявлении (фильм, автор, жанровая группа) практически нет. В своей книге «Постдок» З. Абдулаева в контексте рассуждений о границах игрового/неигрового в современном фильме, затрагивает данную проблему<sup>286</sup>, однако, что называется, лишь по касательной и только по отношению к неигровому кинематографу. Тем не менее, поводов и материала для обнаружения «интертекстуальных игр» в работах современных телевизионных авторов, в том числе, и биографических фильмов-портретов, также вполне достаточно. И здесь следует отметить, что отечественные создатели документальных экранных историй именно в последние десятилетия обрели невиданную свободу. Как с некоторым преувеличением, но по сути верно, отмечает Е. Новикова, «под напором безудержной фантазии телевизионных авторов пала не только официальная советская история», но и сам по себе «документ перестал быть стержнем телевизионной документальной драмы, превратившись в трамплин для фантазии авторов, которые, оттолкнувшись от него, отправились в свободный полет»<sup>287</sup>. В качестве одного из примеров такого подхода исследователь приводит сделанные с помощью спецэффекта «включения» автора-ведущего Леонида Парфенова в пространство исторического визуального документа, когда он становился в ряд изображенных на нем персонажей (в фотографии с Хрущевым, в хронику с Гагариным, космонавтами на орбитальной станции «Союз-Аполлон» и т.д.), что добавляло выпускам программы «Намедни» развлекательности, и – было

---

<sup>285</sup> Эко У. Заметки на полях. В кн.: Имя розы. М., 1989. С. 437.

<sup>286</sup> См.: Абдулаева З. Постдок. Игровое/неигровое. М., 2011.

<sup>287</sup> Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. СПб., 2008. С.125.

явным примером интертекстуальной игры, которую можно квалифицировать как своеобразный «цифровой» *коллаж*, с характерным для постмодерна оттенком самоиронии.

Игру с «чужим текстом» можно наблюдать и в биографических фильмах-портретах, соавтором которых является Л. Парфенов. Например, название первой такой работы, сериала «Живой Пушкин» (1999) – это прямое заимствование названия книги известного русского историка П. Милюкова, опубликованной в Париже в 1937 году. В самом фильме наряду с обильным цитированием более десятка экранизаций произведений А.С Пушкина (от сказок до «Арапа Петра Великого») используются прямые цитаты из немого байопика «Поэт и царь» В. Гардина (1927), а также уже упоминавшиеся «игровые дивертисменты», которые стилистически, на наш взгляд, перекликаются с первой сценой (игрой лицеистов в снежки) из другого немого фильма - «Жизнь и смерть Пушкина» Василия Гончарова (1910). Безусловно, авторы «Живого Пушкина», в том числе и режиссер Вера Сторожева, были знакомы с одним из самых ранних байопиков в истории отечественного кинематографа и вольно или невольно создали эту развернутую пародию на старый кинопримитив.

Во всех «писательских» фильмах Р. Либерова обнаруживается целый комплекс очевидных и скрытых интертекстуальных связей. К числу первых относятся уже упомянутые варианты литературной и кинематографической цитации, а также очевидное и намеренное использование «чужих» изобразительных элементов. Например, в фильме об Олеше, когда речь идет о 20-х годах, впервые появляется то, что по аналогии с «Живым Пушкиным» можно назвать «мультипликационным дивертисментом»: анекдотичная история о посещении ресторана Катаева и Олеси с барышнями изображена в картинках авангардистского стиля, напоминающего плакаты Маяковского, коллажи Родченко, супрематические композиции Малевича. Более того, рисованный персонаж-шарж, которые время от времени заменяют играющего

Олешу актера, по графике близок к тем образам, что создавали в первых советских мультфильмах И. Иванов-Вано, А. Бушкин и другие выпускники вертовской студии ВХУТЕМАСа, и это, на наш взгляд, не случайность, поскольку тем самым подчеркивается то, что герой как писатель «остался» в том времени.

В «Написано Сергеем Довлатовым» - аналогичная переключка графического стиля мультипликации не только с рисунками самого Довлатова, некоторые из которых просто анимируются (автопортрет из записной книжки, портрет с Асей Пекуровской, матрешки и т.д.), что логично и как бы дополняет замысел, предъявленный в названии: «Написано и нарисовано ...». Есть, на наш взгляд, и изобразительная аллюзия к образам П. Филонова – во фрагменте на зоне головы зеков и образовавшаяся из их поющих фигур «стена» весьма напоминают жуткие филоновские образы, а от этой стены, в свою очередь, эхом отзывается платоновская ирреальность (возникает и внутренняя аллюзия с образом самого Платонова, возникающего в «детском» фрагменте кинонарратива).

Конечно, приведенные примеры относятся к фильмам, в которых, по определению Ю.Цивьяна, активнее проявляется «гибридизация генеалогически разнородных элементов»<sup>288</sup>. Литература, кино, изобразительное искусство, музыка (а в фильме о Довлатове песни на его слова в исполнении «Billy's band» играют значительную роль), – все может и должно быть использовано для того, чтобы образовать по воле автора общий нарративный рисунок. В терминологии исследований постмодернизма для обозначения таких произведений часто применяют термин теории стихосложения *центон* (стихотворение, целиком состоящее из строчек других стихотворений), означающим в данном случае «*лоскутность*, *мозаичность*» текста, обладающего, если можно так выразиться, повышенной интертекстуальностью. В свою очередь, склонность к созданию

---

<sup>288</sup> Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России: 1896-1930. Рига, 1991. С. 186.

центона является следствием того, что в сознании автора реальная действительность воспринимается как нерасчлененная, запутанная, явления этой действительности взаимоотталкиваются и перерастают друг в друга. Данное явление описывается понятием *ризомы*, изначально принадлежащим к области биологии (так называется пучок корневидных образований некоторых морских водорослей), а в гуманитарных исследованиях оно укоренилось по сходству, поскольку, «связывая смыслы далекие и неожиданные, разрывая близкие, ризома одновременно все объединяет и дифференцирует, множит неопределенность и стирает различия в суждениях и оценках»<sup>289</sup>. В практике художественного творчества ризома реализуется в виде преобладания не «корневой» структуры текста, а открытой «пучкообразной» конструкции как разнонаправленного потока явных и скрытых цитат, каждая из которых отсылает к различным и разнообразным сферам культурных смыслов, требующих особой процедуры «узнавания», и уже внутри текста может создавать новые интертекстуальные связи посредством диалога или пародии.

Безусловно, данные понятия лишь в определенной степени применимы к указанным фильмам и лишь отчасти объясняют замысел авторов, склонных к эксперименту и не чуждых постмодернистской эстетики, в чьих произведениях интертекстуальные связи, по определению, более разнообразны и заметны. Да и авторов таких в телекино не много, поскольку, как отмечает А. Новикова «создание такого фейерверка аттракционов - трудоемкое дело, требующее хорошей фантазии, энциклопедических знаний и тщательной работы в архивах и с актерами»<sup>290</sup>. От себя добавим, что подобные проекты требуют еще и соответствующего бюджета, что является естественным и главным ограничителем.

---

<sup>289</sup> Лисаковский И.Н. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения: Словарь-справочник. М., 2002. С.148.

<sup>290</sup> Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. СПб., 2008. С. 127.



Однако все это не означает, что в фильмах приверженцев традиционных форм и приемов документального телевизионного творчества интертекстуальность ограничивается неизбежной цитацией, а играть в «свое»-«чужое» они категорически избегают. Во всех писательских биографиях априори заложено прочтение жизни как текста, органически связанного с текстами произведений данного автора – и на этом уровне можно увидеть множество диалогических ситуаций. Так, в фильме «Загадки "Мастера и Маргариты"» (2005) поиски таких межтекстовых связей являются основной сюжетной линией и обыгрываются прежде всего в соответствии *локуса*: квартира Булгакова – «нехорошая квартира» в романе, полуподвал в Мансуровском переулке – жилище Мастера, московский мюзик-холл – Варьете и т.д. Кроме того, устанавливаются *прототипы* героев и второстепенных персонажей: Маргарита – Елена Сергеевна/Любовь Евгеньевна, Бенгальский – Гриль, Семплеяров – Енукидзе и т.д. Что касается переключки романа с другими текстами, то прежде всего это очень сложная его связь с Евангельским текстом и его толкований, которая вербально актуализируется дьяконом Кураевым, в частности, он говорит об образе Йешуа: *«Йешуа – типичный носитель того, что в XX веке было принято называть «толстовцем», «толстовством». Все люди добренькие, всё хорошо, всех надо вот так сентиментально любить и так далее, никакого сопротивления злу или обличения зла. Вот поэтому, я думаю, что делает Булгаков - он создаёт карикатуру на Толстовского сладенького Иисусика ...»*. В самом этом комментарии присутствует анализ интертекстуальных связей: Евангелие-«Мастер и Маргарита»-«Война и мир», а, например, устами актера Безрукова авторы включают в этот диалог еще и церковных живописцев: *«В начале века напротив этого костёла на Владимирской горке ...находилась панорама казни Иисуса. Панорама, конечно же, не сохранилась, в годы советской власти она была уничтожена. Но остались фотографии. Если сравнить изображение казни Иисуса со сценой в*

*«Мастере и Маргарите» Булгакова, то мы найдём очень много общего. Я думаю, что это неспроста». В кадре - фотография, и далее авторы включают в свой кинотекст соответствующую цитату из экранизации Бортко. Несомненно, все это в комплексе является интертекстуальной игрой авторов, причем, в результате формируются новые диалогические связи, которые неподконтрольны и создателям документального фильма – лицо Безрукова, например, может ассоциироваться в сознании зрителя с другими его кинообразами (Пушкин, бандит Белый и т.д.). Здесь стоит отметить, что и в целом экранизация «Мастера и Маргариты» В. Бортко в биографическом фильме не только цитируется; то, что реальные события жизни Булгакова представляют играющие в сериале актеры, также можно отнести к игровым моментам, открывающим фильмический текст для любых, прежде всего, киноассоциаций у зрителя – один «шлейф» ролей О. Басилашвили чего стоит. В итоге можно сказать, что данный фильм сознательно построен на перекличках текстов и обнаруживает богатые возможности их толкования (подробнее об этом см. в разделе 4.5.).*

Что касается экранных биографий людей не из мира литературы и искусства, то здесь, разумеется, «игровое» поле значительно меньше, хотя создатели таких фильмов-портретов также могут проявить себя на нем. Например, в достаточно строгом в силу научно-популярной проблематики биографическом фильме-портрете «Алан Тьюринг. Обгоняющий время» (автор С. Платонова, 2012) вставной сценой-лейтмотивом служит символически разыгрываемая шахматная партия, в которой благородный и гениальный герой противостоит некоему inferнальному злу, воплощенному в закадровом голосе, бросающем колючие реплики: *«берегись ... пешками жертвуют в первую очередь ... тебя выбросят»*. Несомненно, этот придуманный авторами ход содержит в себе отсылку к текстам Льюиса Кэрролла, тоже англичанина, тоже математика и шахматиста, как и Тьюринг, и прежде всего к «Алисе в Зазеркалье», где шахматы связываются с

зеркальным отражением и играют важную смыслообразующую роль. Л. Кэррол, по замечанию исследователя его творчества А. Тэйлора, «будучи математиком, видел шахматную доску как разделенный на квадраты лист бумаги, позволяющий воспроизвести график любой ситуации; будучи богословом, он видел в двух сторонах доски гораздо более действенный способ представить противоборствующие фракции в церкви и университете, чем любой из тех, который он использовал ранее»<sup>291</sup>. В фильме с помощью «шахматной» сцены как раз и моделируется противоборство с математически предсказуемым трагическим для героя исходом, и данный «кэрроловский» подтекст прочитывается без особого труда.

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что в современном отечественном биографическом фильме, особенно, если герой принадлежит к миру литературы и искусства, при желании удастся обнаружить немало отсылок к иным текстам, а у авторов – стремление к использованию «чужого» текста не только в виде явной цитации, но и довольно тонких и не всегда сразу же читаемых отсылок к «разнообразным сферам культурных смыслов».

### ***Выводы к главе 3.***

1. Кинематографические *средства выражения* (план, ракурс, монтаж и т.д.), сами по себе независимые от повествования и от сознания автора, в нарративном фильме становятся средствами повествовательного дискурса, неотделимого в сознании зрителя от той экранной истории, которую он таковой воспринимает; таким образом,

---

<sup>291</sup> Тэйлор Taylor A. Through the Looking-Glaes – AA (<http://bookz.ru/authors/1 uis-kerroll/carrol0 9/page-3-carrol0 9.html>)

средства становятся элементами публицистического кинонарратива, а значит, должны быть включены в его описание.

2. В интермедиальных нарративах средства выражения используются для наррации (*media*), а также способствуют вовлечению (*medium*) в функционально-смысловое поле повествуемой истории *аннарративных* элементов текста; тем самым кинематографические средства выражения обеспечивают их *нарративизацию*.

3. Для публицистического кинонарратива, обращенного, как правило, к прошлому, использование «чужого» текста, интертекстуальность как таковая - органичное свойство, интертекст приобретает в фильме статус *«понятийного знака рассказа»*; цитирование кинотекста является проявлением присущей современному человеку *«синефилии»*; прямое цитирование игрового кинотекста обусловлено отношением цитируемого материала к повествуемой событийности (фабуле); основным средством нарративизации игровой киноцитаты является *монтаж*.

4. По композиционно-сюжетным признакам выделяются три варианта включения киноцитаты в контекст повествуемой истории: 1. цитируемый фрагмент иллюстрирует речь нарратора (факт, суждение, предположение); 2. речь или действие в цитируемом фрагменте продолжает или уточняет мысль нарратора; 3. цитата взаимодействует с речью нарратора как акцентирующая реплика.

5. Хроникально-документальный материал в публицистическом кинонарративе редко используется как прямая *«заковыченная» цитата* (*«персональная хроника»*), чаще – как *реминесценция* (*«перепост»* анонимных кадров); многократно использованные кадры кинохроники можно назвать первоосновой (*«пергаментом»*) для создания все новых и новых документальных *палимпсестов*.

б. Основным средством нарративизации хроникально-документальных кадров является монтаж и *«перемонтаж»*, позволяющие конструировать пространственно-временные параметры изображаемой на экране истории, а также включить в действие композиционные эффекты контрапункта, усиления и т.д; особым случаем является сочетание литературной и киноцитаты: в когнитивном плане литературный текст (мемуары, письма, дневники и т.п.) воспринимается как *«внутренний голос»* героя, а кадры хроники, на которые проецируется смысл сказанного – как *«внутреннее зрение»*, обращенное в прошлое.

## Глава 4. Нарративные практики в современной документалистике: методы, приемы, стиль

Документальный фильм, как и всякое авторское произведение, является не только результатом инициативы коллективного субъекта творчества, но и продуктом культуры. И поскольку, как подчеркивал П.А. Сорокин, любая культура будучи внутренне интегрированной системой, является автономным, саморегулирующимся, самоуправляемым, «сбалансированным» единством<sup>292</sup>, документалистика становится органичной частью этого единства, находя в нем – в разных обществах по-разному – свое «законное» или незаконное место.

В системе культуры современного информационного общества экраны, в том числе, и «второй», телевизионный, занимают доминирующее положение. Его суть еще в 1957 году уловил американский писатель Рэй Брэдбери, который в рассказе «Почти конец света» показывает, что произошло с Америкой, когда из-за сбоя энергосистемы, вызванного сильнейшей вспышкой на Солнце, в стране на четыре недели перестали работать телевизоры. «Представь себе субботнее утро, – рассказывает очевидец – четыре недели назад. У телевизоров женщины и дети глазеют на клоунов и фокусников. В косметических салонах женщины у телевизоров глазеют на моды. В парикмахерских и скобяных лавках мужчины глазеют на ловлю форели и бейсбол. Все и повсюду в цивилизованном мире глазеют. Ни звука, ни движения ...»<sup>293</sup>.

Так, по формулировке Андре Мальро, «возникает уже новый мир воображаемого, лишенный следов», и поэтому в этом «глазеющем» мире – только прямые трансляции (мода, спорт, телешоу), и еще нет места для

---

<sup>292</sup> Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика: Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / Пер. с англ. СПб.: РХГИ, 2000. С.38-39.

<sup>293</sup> См.: Брэдбери Р. Почти конец света // Искатель. 1966. №5. С.91-101.

фильмов<sup>294</sup>. Система культуры повседневности того времени приняла в качестве главного рассказчика для масс пока только «первый», кино-экран, но пройдет всего два-три десятилетия, и люди будут не только пассивно созерцать телевизионные зрелища, но и активно воспринимать экранные теле-истории, в том числе, и документальные. В новом тысячелетии, когда идея информационного общества стала объективной реальностью и появился «третий» экран (компьютерный), а затем и «четвертый» (мобильных устройств), стало понятно, что современная культура *пресуществляется посредством экранной коммуникации и технологий.*<sup>295</sup> Это означает, в частности, и то, что отныне у нашего современника ***всегда и везде найдется виртуальный рассказчик***, который готов поведать увлекательную и/или поучительную историю, необходимую, как уже было отмечено в 1.5, для понимания жизни и себя в ней. Причем теперь, в эпоху новых медиа, у экранных историй появилось то, чего не обнаружил А. Мальро у эфирного телевидения, - «следы», то есть, ссылки и гиперссылки на места хранения фильмов как цифровой информации (сайты, серверы, «облачные» архивы), а также «вес», то есть, статистика обращений или просмотров, «лайки» и комментарии. Последнее обстоятельство важно, поскольку наличие комментариев буквально иллюстрирует давний тезис Юргена Хабермаса: «Для претензий на истинность не существует нулевого контекста. Они вырастают здесь-и-сейчас и подвластны критике»<sup>296</sup>.

В этой связи отметим, что «претензии на истинность» экранных историй – обязательное условие телевизионного творчества, своего рода фундамент интенциональности автора как субъекта творчества, являющегося зачастую и автором-рассказчиком. В сущности, коллективный автор

---

<sup>294</sup> Справедливости ради отметим, что фильмы, в основном, игровые, в то время изредка, но показывали - транслировали изображение с проекционного экрана с помощью эфирной камеры.

<sup>295</sup> Теологическое понятие «пресуществляется» (существует в действии) мы употребляем, чтобы уточнить, что культура может существовать и вне акта коммуникации, а также каких-либо средств и действий: например, импровизационная игра на музыкальном инструменте в одиночестве или невольное возникшее в сознании воспоминание о картине из музея, закрытого в тот момент (т.е. ни один человек ее не видит).

<sup>296</sup> Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003. С.222.

экранного нарратива претендует на ту же самую «киноправду», к которой стремился Д. Вертов, и которая, по его словам, «делается, как дом делается из кирпичей»<sup>297</sup>. Правда, в отличие от боровшегося с сюжетом знаменитого кинока создатели биографических и исторических телефильмов «строят дом» своих историй из «подогнанных временем» кирпичей событийности, и у них не может выйти «и печь, и кремлевская стена, и многое другое».

Вариативность здесь не столь велика, она ограничена не только материалом, что понятно, но и пределами компетенции – даже не отдельного автора, а того, что М. Фуко называл «*дискурсивным сообществом*». Если автор фильма осознает свою принадлежность к закрытому дискурсивному сообществу (в данном случае, профессиональному, ограниченному незначительным по численности кругом «посвященных»), то он соотносит с его установками свои претензии на истинность повествуемой истории, свою «самость», как сказали бы футуристы.

И в этом ракурсе деятельность авторов-документалистов можно, на наш взгляд, определить как особую *дискурсивную практику*, понимая под этим термином «*коммуникативный процесс распространения отдельных видов специализированного знания и способов его воспроизводства, принятый тем или иным профессиональным сообществом и социально обусловленный*»<sup>298</sup>.

Многолетняя и плодотворная работа автора по созданию документального кинонарратива, особенно телевизионного, вполне вписывается в рамки данного представления, поскольку речь идет о достаточно закрытом процессе деятельности индивидов профессионального сообщества «авторы-документалисты». По терминологии М.Фуко, они

---

<sup>297</sup> Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966. С. 78.

<sup>298</sup> Ипатова Н.А. Дискурсивные практики в формировании профессиональных сообществ: автореф. дис.... канд. социол. н. СПб., 2009. URL: <http://www.dslib.net/sociologia-kultury/diskursivnye-praktiki-v-formirovanii-professionalnyh-soobwestv.html>



являются «трансляторами» нарративного дискурса в экранной его форме, и «смыслы дискурсивных практик журналистики большинство людей осваивают практически – в ходе просмотра телепередач, чтения газет и т.д., без обучения»<sup>299</sup>.

При этом, кроме направления трансляции вовне (публикации фильмов), действует и внутренняя трансляция – на членов сообщества, с которыми автор ведет постоянный диалог о способах производства данного дискурса. Такой диалог может быть никак не формализован или опосредованно формализован в виде эмблем профессионального признания (премий, званий, грантов и т.п.) или других форм символического капитала, однако он существует в перманентном виде.

Если рассматривать дискурсивные практики в рамках когнитивной теории, то он также предполагает обусловленность процесса личностью автора (коллективного, по преимуществу). Такой подход отличается более прикладным характером, но и дает в данном аспекте больше возможностей. По определению одного из видных теоретиков этого направления Т.Ван Дейка, дискурс - это «сложное коммуникативное явление, которое включает в себя социальный контекст, дающий представление как об участниках коммуникации (и их характеристиках - общедоступные значения, знания языка, знания мира), так и о процессах производства и восприятия сообщения»<sup>300</sup>. При таком понимании дискурса определяющее значение приобретает вербально-познавательная сторона коммуникативного действия, а, следовательно, - творческая мотивация тех, кто формирует сообщение (в нашем случае, авторов произведения), и тех, кто его воспринимает (зрителей). Иными словами, актуализируется *интенциональность* коммуникативного события (в нашем смысле, восприятия созданного автором фильма) – следовательно, в контексте изучения публицистических

---

<sup>299</sup> Фуко М. Археология знаний. СПб., 2004. С.295.

<sup>300</sup> Ван Дейк Т. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С.122.

текстов, в том числе и аудиовизуальных, наш интерес оказывается сфокусированным в области *авторских намерений* и, естественно, структурно-технологических и психологических особенностях его *диалога* с аудиторией. На наш взгляд, такой ракурс является важным и продуктивным, он не противоречит идее «дискурсивного сообщества», поэтому мы будем использовать понятие «дискурсивная практика» и в когнитивном его значении.

Резюмируя сказанное, можно говорить о том, что создатели документальных фильмов, о которых идет речь, как акторы ограниченного и профессионально замкнутого «дискурсивного сообщества» осуществляют социально значимую и важную для собственной самоидентификации как творцов деятельность. Как *индивидуальная* дискурсивная практика эта деятельность имеет разные параметры, по-разному оценивается и внутри сообщества, и аудиторией. В каких-то случаях она приобретает высокую значимость и получает большой общественный резонанс, в других – оказывается частью общего потока однотипной в глазах зрителя продукции. Причины различий в случае с документальными кинонарративами далеко не всегда лежат на поверхности (актуальная тема, известность автора, активный промоушен, большие бюджеты), поэтому, на наш взгляд, есть смысл анализировать отдельные «успешные» дискурсивные практики - для выявления их «нарративной» составляющей.

#### **4.1. Автор и герой в документальном фильме О. Дормана «Подстрочник»**

Многосерийный документальный фильм Олега Дормана «Подстрочник» (2008), как уже было показано в 2.1.1. относится к категории публицистических кинонарративов, созданных по принципу монофонической наррации. В основе произведения лежит интервью с

известной переводчицей Лилианной Лунгиной о ее жизни, о времени, о стране, о людях. Картина создавалась на протяжении десяти лет, а еще год ушел у авторов на то, чтобы пробиться в общероссийский телеэфир, что удалось только благодаря активной помощи Л.Парфенова и Б.Акунина<sup>301</sup>. Показ этого «неформатного» документального фильма (Россия1, 2009) имел огромный успех у публики, «Подстрочник» получил широкую известность, а в 2010 году ему была присуждена премия ТЭФИ, от которой О.Дорман отказался, заявив, что у жюри, в котором есть люди из-за которых фильм не мог быть опубликован, которые виноваты в «нравственной катастрофе» общества: «У них нет права давать награды "Подстрочнику"». Успех Лилианы Зиновьевны Лунгиной им не принадлежит»<sup>302</sup>.

Последняя мысль из данного высказывания отсылает нас к истории создания «Подстрочника», взаимоотношениям автора и героя в процессе создания фильма, которые становятся значимым компонентом авторской дискурсивной практики. Доказать верность данного положения несложно и мы попробуем это сделать, анализируя нарративную структуру материала 15-серийного фильма, представленного в эфире четырьмя полнометражными полуторачасовыми частями общим хронометражом 6 часов 33 минуты. Большую часть экранного времени (около 55%) герой-нарратор излагает свою историю в кадре, находясь в одном и том же месте, за столом своего рабочего кабинета; еще около 40 % хронометража наррация продолжается за кадром - под видеоряд, представляющий собой монтаж кадров *локации* (современные съемки тех мест, о которых идет речь), киноцитат, архивных фотографий и документов, - в итоге, автобиографическая наррация эпической формы «занимает» около 95% хронометража фильма. Нарратив «Подстрочника» синтезирует повествовательные, описательные и иные элементы кинотекста, то есть, включает в себя не только собственно устный

---

<sup>301</sup> См.: Стеркина Н. Пресловутый неформат. «Подстрочник» Олега Дормана // Культура. №49 (7662). 18-24 декабря 2008.

<sup>302</sup> См.: <http://echo.msk.ru/blog/echomsk/713386-echo/>

рассказ нарратора, но и и нарративизированный видеоряд: действия самого нарратора (показывает куклы, достает документы, жестикулирует, смеется, совершает мимические движения глазами и т.д.), а также описание – выраженные речевыми или иконическими средствами характеристики персонажей, местности, обстановки, экранные копии документов. Авторское сюжетосложение (отбор событий, их композиционно-ритмическая структура и смысловое единство), а также подобранные киноцитаты, семантизированные изображения природы, людей, транспорта – тоже часть комплексной наррации и, одновременно, индексы авторской активности, достаточно сдержанной.

Следует отметить, что экранный нарратив «Подстрочника» во временном измерении составляет примерно 1/10 часть от того рассказа Лилианны Лунгиной, который был отснят в феврале 1997 году съемочной группой. По словам О.Дормана, они «в течение семи дней с утра до вечера слушали ее устный роман ...». Этот материал можно назвать *исходным нарративом*, поскольку рассказчик говорил не просто «на камеру», а конкретным слушателям. *«Были я, Вадим Юсов и еще два человека – звукооператор и осветитель. Они – профессионалы – были так захвачены ... Даже перебивали, чтобы сказать: «Да, да, у меня было то же самое». Или спросить: «А вот вы помните?» И я как-то чувствовал по этой маленькой аудитории, что мы с Лилей не ошиблись»* - так о ситуации наррации вспоминал в том же интервью автор фильма, который затем еще десять лет продолжал работу, доснимая в разных местах дополнительный материал и монтируя итоговый вариант.

---

К сожалению, у нас не было возможности сравнить отснятый исходный материал, то есть, исходный нарратив, с тем, что получилось в итоге - с «фильмическим» нарративом «Подстрочника». Безусловно, это было бы ценно, однако отсутствие такого сравнения не имеет решающего значения, поскольку само экранное произведение общедоступно, а главный

принцип превращения «исходников» в материал фильма общеизвестен – это монтаж, не столько технический (паузы, всевозможный брак и т.п.), сколько смысловой или ритмический. Работающий по законам искусства скульптуры: «отсекая лишнее, раскрыть главное», - он и определяет действия автора. Конечно, представления о цельности истории, логике ее развития и драматургии у разных авторов могут различаться, но задача у всех одна - создать экранный портрет героя, и она диктует подход к исходному документальному материалу. Не имея заказа или хотя бы договоренности с каким-либо телеканалом, О.Дорман был ограничен в финансово-производственных возможностях, но при этом свободен от форматных требований и действовал по принципу, сформулированному Герцем Франком: «Снимая жизнь человеческую, ее надо измерять не метрами пленки, а дыханием. Кто имеет дело с людьми и снимает не кадры, а судьбы, тот знает, что это такое, когда вдруг подключаешь камеру к живому току»<sup>303</sup>. В результате фильм получился многосерийным, и любопытно, что книга, изданная уже после экранной публикации как «запись по фильму», по признанию самого Дормана «стала больше на треть», потому что он «добавил те части рассказа, которые не смогли по разным причинам войти в фильм»<sup>304</sup>. Судя по характеру этих добавлений, основной причиной отказа от них при работе над картиной (т.е. характерного для фильмического текста «редуцированного отбора элементов», по формулировке В.Шмида<sup>305</sup>), можно считать не столько второстепенность, сколько излишнюю описательность, детализацию уже обозначенной информации или ее избыточную риторичность, т.е. очевидную не-нарративность, тормозящую динамику фильма. Например, в самом начале первой серии, когда Л.Лунгина объясняет, почему она решила рассказать о себе («рассказывая свою жизнь,

---

<sup>303</sup> Франк Г. Карта Птолемея. М., 2009. С. 134.

<sup>304</sup> Подстрочник. Жизнь Лилианны Лунгиной, рассказанная ею в фильме Олега Дормана. М., 2010. С. 8.

<sup>305</sup> Шмид В. Отбор и конкретизация элементов в словесной и кинематографической нарративах // Narratorium. 2011. №1-2. URL: [www.http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636](http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636).

рассказываю не о себе, не столько о себе»), опущено довольно большое рассуждение о ценности таких свидетельств для современности, которое мы приводим с купюрами: *«Мне вообще думается, что сейчас, к концу века, когда идет страшный разброд умов и когда наша страна тоже не совсем понятно, куда катится, - есть ощущение, что она катится в какую-то бездну, все убыстряя темп, – может быть, действительно важно и ценно сохранить как можно больше осколков жизни, которую мы прожили, - двадцатого века и даже, через родителей, девятнадцатого. Может быть, чем больше людей будет свидетельствовать об этом опыте, тем больше удастся из него сохранить. <...> И это что-то даст, как-нибудь поможет двадцать первому веку. Я, конечно имею в виду совокупность таких свидетельств, и моя здесь не капля, а сотая доля капли. <...> И в таком виде я могу предпринять попытку немножко рассказать о себе, о том, что я прожила и как прожила»<sup>306</sup>. В фильме данный фрагмент речи отсутствует, а монтажный стык о желании «рассказать свою жизнь, рассказывая не столько о себе» сделан так: *«... Ведь тогда получается опыт той, большой жизни, пропущенной через себя, то есть что-то объективное. И как объективное – может быть, что-то ценное. <...> И если говорят, что художественное произведение, фильм, скажем, (во всяком случае, я так думаю) должны нести какой-то «мессаж», какое-то послание людям – и, наверное, каждое такое выступление должно нести такой мессаж, так мой мессаж я могу сразу сформулировать».* И далее нарратор, как главная смыслообразующая инстанция, четко определяет собственную интенцию. Таких примеров – равно, как и обратных примеров «олитературирования» или редактирования устной речи в вышеназванной книге, – можно обнаружить немало.*

---

<sup>306</sup> Подстрочник. Указ. соч. С. 17.

Но поскольку сравнение литературной записи и ее экранного прототипа не является основной нашей задачей, мы остановимся на анализе итогового варианта работы документалистов – опубликованного в эфире телеканала «Россия-1» документального фильма «Подстрочник», чтобы определить в нем статус нарратора. При реализации данного намерения обнаруживаются некоторые неожиданности. Казалось бы, что как *субъект повествования* нарратор будет полноценно фигурировать в фильме целиком и непрерывно – поскольку, как мы уже отмечали, речь продолжается на протяжении 95% хронометража «Подстрочника». Однако при внимательном рассмотрении выясняется, что это не совсем так. Когда Л.Лунгина говорит в кадре, это не всегда повествование в строгом смысле, а порой рассуждение или даже назидательная риторика: например, в самом начале она размышляет о моменте пробуждения индивидуального сознания у ребенка или неоднократно обращается к молодежи с пожеланием не забывать опыт чужой «несвободы», который сегодня так трудно понять, и т.д. В такие моменты событийность, наррация пропадает, поскольку несмотря на то, что героиня говорит о прошлом из настоящего фильма, ее речь фиксирует современное ее сознание и нынешнюю оценку описываемых фактов. Разумеется, нарратор в «Подстрочнике» реализует главную функцию: «рассказывать свою жизнь», однако в некоторых моментах авторы фильма «переключают» его на иные модусы текстопорождения: комментарий, регистрацию, рассуждение. Вероятно, при монтаже – о чем свидетельствует приведенное выше сравнение с книгой – создатели фильма постарались оптимизировать объем подобных отступлений, оставив лишь самые важные в эмоционально-смысловом отношении моменты. Однако, и подобные неповествовательные элементы благодаря действию метонимической силы нарратива «работают» на повествование – как работают на формирование правдивой, интересной и поучительной истории физический облик (благородные черты, искренность взгляда, живость мимики), речевая личность рассказчика (богатая лексика,

грамматически правильные сложные фразы, точные интонации, культура произношения), соединенные в едином экранном образе мудрого, полного достоинства, состоявшегося во всех отношениях человека – свидетеля ушедшей эпохи. Парадоксальным подтверждением сказанному служит короткий фрагмент из 11 серии, где Л.Лунгина говорит по-французски с кем-то по телефону: оторванная от «истории своей жизни» и «мира фильма», она перестает быть не только вышеохарактеризованным рассказчиком, но и героиней повествования, а кажется другим, незнакомым человеком (см. Приложение, рис. 5-6). На наш взгляд, здесь автор ошибся, и на несколько мгновений оборвал нарративное единство фильма.

Но такой разрыв повествовательной ткани – исключение. В целом, повествование непрерывно, оно продолжается и тогда, когда речь уходит за кадр, (заметим, кстати, что никаких специальных приемов вход-выхода в кадр нарратора авторы не используют, все монтажные соединения очень просты; это характерно и для фильма в целом, в котором даже «наплыв» – редкость). В ситуации закадрового повествования уже созданный в кадре образ нарратора сохраняется в сознании зрителя (так действует, по терминологии Л.Рошала, «эффект скрытого изображения»<sup>307</sup>), и активными становятся новые миметические и иконические элементы – как смонтированный из них видеоряд. Это уже несинхронная речь, в некоторых моментах приобретающая характер не рассказа, а *комментария*, и, следовательно, функции нарратора в новой ситуации оказываются трансформированными. Так, например, во фрагменте с фотографией детского сада, который мы уже анализировали в ином аспекте (раздел 2.1.1.), речь лишь комментирует изображение, а рефлексия героини по поводу будущего детей к ее автобиографическому нарративу прямого отношения не имеет. Впрочем, этот аннарративный элемент текста нарративизируется контекстом,

---

<sup>307</sup> См.: Рошаль Л. Эффект скрытого изображения: факт и автор в неигровом кино. М., 2001.



и нарратор возвращает себе повествовательную инициативу: *«...я была этим пленена, я как-то увидела, когда я стала читать эти дневники, маму в другом свете, не в бытовом, не маму, которая спрашивает, когда я приду домой ...»*.

И таких моментов, созданных автором публицистического кинонарратива и, естественно, отсутствующих в первичной наррации, в «Подстрочнике» немало. Особое место занимают фрагменты, где используется цитация: звуковая (например, из песен А.Галича в 11 серии), аудиовизуальная (из фильмов, «Мичман Панин», «Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен», «Малыш и Карлсон» в 12-15 сериях). С помощью монтажа интертекстуальные включения прерывают течение рассказа (первичной наррации), образуя характерную для фильмического нарратива фрагментарность, многослойность. Так, во фрагменте «Подстрочника», где рассказывается о том, как Семен Лунгин в соавторстве с Ильей Нусиновым писали свой первый киносценарий, встык была смонтирована закадровая речь нарратора: «первая попытка выбиться как-то из нищеты была пьеса «Моя фирма», и хотя она была снята и пресекалась возможность сделать что-то для театра, Сима и Элька тут же стали писать сценарий – «Мичман Панин» и цитата из фильма со звучащей командой: «Налево, равняйся! Смирно!» и далее снова закадровый текст о режиссере М.Швейцере, вмонтированной в продолжение цитаты с его фотографией. Безусловно, на первый план в этом сложном рассказе о создании картины выходит киноцитата, а речь нарратора становится регистрирующей и – после короткого выхода в кадр - комментирующей в следующем фрагменте об эпизоде с кутежом Панина в Париже. Еще вольнее автор «Подстрочника» поступил с нарратором в эпизоде, где речь идет о счастливом жребии, вытянутым Л.Лунгиной как переводчиком. Там смонтирован «фильм в фильме»: нарратор не уходит за кадр, а появляется на экране другого

телевизора – в пространстве мультфильма «Малыш и Карлсон», где его герой как бы вступает с ней в диалог: «Позвольте представиться...», а далее замолчавшая Лунгина исчезает, поскольку телевизор по сюжету выключается и далее цитата идет сама по себе с оригинальным звуком (см Приложение, рис. 7). Затем нарратор вновь появляется в кадре и продолжает свою историю, а следом идет еще одна обширная цитата из мультфильма. В данном случае мы имеем дело с игрой авторов, которые посредством монтажа меняют статус нарратора: из субъекта повествования он становится объектом истории, а затем возвращается в привычное состояние.

Разумеется, приведенный пример – исключение, а в целом, нарратор в «Подстрочнике» проявляется одновременно и в том, и в другом качестве. Повествуемая история – это жизнь Лилианны Лунгиной, и как ее объект главная героиня и рассказчица обеспечивает цельность истории. Отметим в этой связи, что в прологе, который задает обратный отсчет (фотографии прощания перед похоронами героини), она не показана умершей и не называется по имени, а как бы представляется обезличенными голосами других: по-французски, по-шведски, по-немецки и по-русски. Об ушедшей говорят как о переводчице, но называет себя она, причем в прошедшем времени, уже сама – из времени рассказа: «Меня звали Лили Лунгина ...». В исходном нарративе это автономия не имеет того глубоко символического смысла, который она приобретает в фильмической коннотации (своего рода «воскрешение из мертвых»), нарратор просто перечисляет свои детские и юношеские имена. Несомненно, это находка автора, который проявился здесь в качестве повествующей инстанции, как бы передавая затем функции нарратора героине.

Отметим также, что нарратор, естественно, не является объектом повествования в предыстории: рассказе о предках, жизни родителей до ее рождения, составляющем значительную часть первой серии. То же самое

можно сказать о тех фрагментах фильма, где появляются «пересказы»: нарратор повествует с чужих слов, как изустных, так и письменных, об эпизодах, ни участником, ни свидетелем которых она не была. В основном, это краткие истории, связанные с основной линией наррации через людей, близких Л.Лунгиной, ставших частью ее собственной биографии. В качестве примера приведем историю из 11 серии о возвращении из лагеря однокурсника Л.Лунгиной по ИФЛИ Леонида Пинского - рассказывая о том, что на Пинского донес литератор Эльсберг, про которого «ходили плохие слухи, что он причастен к аресту писателей Нелидова и Бабея», нарратор приводит еще один сюжет: *«На пересылке Леня встретился с таким профессором Штейнбергом, востоковедом, который был не только друг-приятель Эльсберга, а просто, можно сказать, брат родной. Он фактически, хотя у него была отдельная квартира, жил в семье этого Штейнберга, и когда жена Штейнберга покупала рубашку или костюм или что-то еще своему мужу, она всегда покупала и ему. Все дни рождения, все праздники, все приемы Эльсберг принимал в доме Штейнберга, то есть это был абсолютно близкий, самый родной ему человек. Однако выяснилось, что и на него он написал. Когда Штейнберга арестовали, то его жена, естественно, побежала в ту же ночь к Эльсбергу. Он стал давать советы, куда спрятать бумаги, какие-то рукописи, часть вещей взял к себе. И месяц-другой как бы опекал, помогал им – а там еще девочка была, дочка – и Штейнберг, который во время допросов явственно понял, кто его посадил, сумел написать записочку и во время пересылки – это интересная история – выбросить ее из вагона. И вот нашелся добрый какой-то человек, который эту записку положил в конверт, там был адрес, и вот она получила, жена получила эту записку... »*. Отметим, что уточнением в кадре «это интересная история» нарратор четко определяет данный нарратив как чужой и, тем самым, в этот момент не является объектом повествования («вторичным нарратором») в данном случае является Л.Пинский, со слов которого

пересказана эта история). Впрочем, подобных примеров явного сюжетного отступления от автобиографической линии в фильме немного, в целом нарратор рассказывает именно «свою жизнь» и говорит о событиях, в которых участвовал, был их свидетелем или хотя бы слышал о них «из первых уст».

А в целом, проведенный нами анализ доказывает, что нарратор в фильме «Подстрочник» обнаруживает свое постоянное, сквозное присутствие как в качестве субъекта повествования (повествующая инстанция), так и в качестве объекта повествуемой истории («повествуемое я»). Таким образом, подтверждается его статус диегетического нарратора, играющего ключевую роль в нарративной стратегии автора, который максимально «скрылся» за своим героем и тем самым обеспечил цельность автобиографического повествования Л.Лунгиной, что способствовало зрительскому успеху «Подстрочника».

#### **4.2. Наррация и нарраторы в фильме Е. Якович «Василий Гроссман. Я понял, что я умер»**

Полифоническая наррация, как уже отмечалось в разделе 2.1.2., обеспечивает автору экранной биографии практически безграничные возможности формирования истории героя, поиска нужного композиционно-сюжетного решения. Ярким и одновременно типичным тому примером является фильм Елены Якович «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» («Культура», 2014). Значительная часть нарратива о событиях жизни писателя и истории, связанной с арестом его книги «Жизнь и судьба», реализована в закадровой авторской речи с иллюстрирующим ее видеорядом. Но помимо голоса невидимого автора зритель слышит - и видит

в кадре - еще двенадцать рассказчиков: поэта Наума Коржавина, Елену Губер-Коржичкину (внучку Гроссмана), Екатерину Короткову-Гроссман (его дочь), Ирину Новикова (невестку), писателя Бенедикта Сарнова, Инну Лиснянскую (вдову Семена Липкина, друга Гроссмана, у которого хранился экземпляр «Жизни и судьбы»), Людмилу и Марию Лободу (дочерей Вячеслава Лободы, друга Гроссмана, в доме которого в Малоярославце хранилась второй спрятанный экземпляр романа «Жизнь и судьба»), Федора Губера (приемного сына), писателя Владимир Войнович, способствовавшего изданию романа за рубежом, Мойшу Вайншельбойма (человека, выжившего при расстреле немцами евреев г. Бердичеве) и Василия Христофорова (начальника Управления регистрации и архивных фондов ФСБ России).

Все они - кроме последнего - не просто рассказывают «историю о Гроссмане», а свидетельствуют о том ее эпизоде или эпизодах, участниками которых они были. Так, картину ключевого события истории - «ареста книги» вербально воссоздают невестка и внучка, поскольку они были в тот день дома и присутствовали при изъятии сотрудниками КГБ рукописи и всех подготовительных материалов к ней. Полноценным диегетическим нарратором-персонажем этой микроистории является, естественно, старшая из них, невестка В. Гроссмана Ирина Новикова, а ее дочь, Елена Губер-Коржичкина, является формальным диегетичным нарратором, поскольку на тот момент ей было 3 года, и она излагает историю, очевидно, не столько по собственной памяти, сколько по позднейшим рассказам матери. Их совместная наррация продолжительностью около трех минут является основой всего пятиминутного эпизода. После закадрового авторского нарративного высказывания («подводки») начинает внучка - с информацией, поясняющей ситуацию: *«Мне было три года, я болела, и мама осталась со мной. И как нарочно, именно в этот день моя бабушка Ольга Михайловна Губер, которая, как правило, тоже была всегда дома, именно в этот день*

*она ушла по каким-то делам, в магазин, ее не было. А дедушка в своем рабочем кабинете сидел, за этим письменным столом, и еще четвертый человек, который был в квартире – это была моя няня, Наталья Ивановна Даренская, баба Ната».* Последние слова иллюстрируются фотографиями, а затем, в кадре, вступает «старший» нарратор, невестка, которая буквально в лицах разыгрывает происходящее действие. Чтобы показать миметический характер данного речевого акта, приведем расшифровку этого фрагмента рассказа полностью: *«Где-то часов в 11 раздался в квартире звонок, и Наталья Ивановна пошла открывать дверь. Наталья Ивановна зашла ко мне и сказала: "К нам пришли очень плохие люди, нехорошие люди". Я немного испугалась, говорю: "Наталья Ивановна, кто? Хулиганы? Воры?". Она говорит: "Нет, вот такие же люди, которые приходили за Борисом Андреевичем". Вот как эта неграмотная деревенская женщина сразу учуяла в этих людях вот людей из КГБ, хотя они все были в штатском?! И буквально через некоторое время один из них зашел ко мне в комнату и говорит: "Скажите, кем вы приходите Гроссману? Мы пришли, чтобы арестовать его роман". Я, конечно, была очень взволнована. В моей жизни это был второй обыск, потому что в 49 году был арестован мой отец».*

Далее, возвращая нас из мира воспоминания матери в историю ареста рукописи, с краткой ремаркой вновь вступает «младший» нарратор: *«Один из этих офицеров спрашивает, а что, скажите, пожалуйста, у Гроссмана большое сердце, ему плохо. Мама всполошилась, вошла в кабинет, увидела в каком состоянии, совершенно полуживой, сидел дедушка, достала из аптечки лекарство, дала ему лекарство».* Отметим, что здесь повествование ведется как бы со стороны, от третьего лица, что подтверждает формальную диегетичность данного нарратора. Напротив, буквально на полуслове подхватывая наррацию, И. Новикова говорит от первого лица, используя дейксис «я»: *«И больше я уже из этой комнаты не выходила. Я была в этой*

*комнате, когда шло изъятие романа <...> Гроссман сидел внешне спокойно. Я как сейчас помню, он сидит в кресле, я стою около него <...>». Получив повествовательную инициативу, она доводит драму о том, что происходило в квартире на Беговой до кульминации: «Через некоторое время они говорят, что Василий Семенович говорит, что есть еще экземпляры романа, и мы сейчас должны поехать туда и изъять этот роман. "Не волнуйтесь, мы привезем его обратно часа через два". Вот тут я очень разволновалась, может, была где-то даже истерика. Я сказала, куда вы его увозите, что вы с ним собираетесь делать, сейчас придет его жена, что я ей скажу. И мы вышли с ним в маленькую прихожую, это была зима, февраль месяц. Я помогла ему одеть пальто, одеть шапку, я ему пожала руку. Даже не руку, а как-то вот так вот я его взяла за руку, посмотрели друг другу в глаза. Я меня глаза были полны слез, и у него глаза были полны слез. И они его увели. Я видела, как его посадили в машину и увезли <...>».*

Смонтированные встык, кадры с этими нарративными высказываниями создают на экране особую нарративную ситуацию: «рассказывая, мы вновь переживаем тот день». Аудиовизуальный «эффект присутствия» и эмоционального сопереживания особенно усиливается, когда невестка Гроссмана, И. Новикова, вспоминая, как она пожала руку уходящему Гроссману, показывает это в кадре, а говоря о том, что глаза ее в момент, когда его увозили, были полны слез, плачет прямо в кадре<sup>308</sup>. Тем самым, происходит когнитивная актуализация референтного события, точки зрения нарратора, зримо проявляется эмоциональный компонент наррации. Кроме того, в данном эпизоде особенно отчетливо реализуется двусобытийность нарратива, о которой мы уже говорили выше, цитируя М. М. Бахтина, отмечавшего, что одновременно в повествовании существуют «два события – событие, о котором рассказывается в произведении, и

---

<sup>308</sup> Согласно Л.Д.Бугаевой, здесь проявляется характерная для кинонарратива «наррация эмоций», посредством которой «переживается и передается опыт» (см. 1.5.).

событие самого рассказывания»<sup>309</sup>. Для документального биографического кинонарратива такая «двусобытийность» - свойство зримое, демонстрируемое на экране как прямая «передача фактов», по выражению Ж. Женнета<sup>310</sup>. Поскольку передаваемые факты – реальные, а сами нарраторы являются участниками события, о котором рассказывается, то «сопереживание» становится эмоциональным маркером наррации, отмечающим и «событие рассказывания», и «событие, о котором рассказывается». В данном эпизоде фильма проявлению «двусобытийности» способствуют и особый «стереоскопический» эффект, который возникает при монтаже кадров «рассказывания» с фотографией нарратора в молодости: во-первых, визуально акцентируется временна'я дистанция и переключка событий, а, во-вторых, при невольном сопоставлении разновременных изображений имплицитно возникает дополнительный сюжет о жизни самого нарратора («молодость – старость», «детство-зрелость»). Отметим, что данный эффект, характерный для документального портретного фильма, проявляется и в других эпизодах, с другими нарраторами.

Что касается данного эпизода, то здесь автор строго соблюдает диегетическое единство нарратива: в фильмическом пространстве (та самая квартира Гроссмана) рассказывают только те, кто *был там в момент разворачивания события*, о котором рассказывается, т.е. 50 лет назад. Отметим также, что видеоряд «рассказывания» практически не прерывается – только предъявленными в кадре документами: рукописи и немногочисленными фотографиями (суровая пожилая женщина-няня; сидящий неестественно прямо Гроссман - как иллюстрации его «спокойствия»; жена, Ольга Михайловна, на крупном плане пристально смотрящая прямо в объектив). Характерно, что каждая из показанных в кадре фотографий в соответствующем речевом контексте индуцирует «эффект

---

<sup>309</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 403.

<sup>310</sup> Женнет Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. Т.2. М., 1998. С. 180.



Кулешова»: облик няни становится осуждающим, Гроссмана – до предела напряженным, а взгляд жены на словах: *«Через какое-то время пришла Ольга Михайловна, и мы с ней часа полтора были в большой тревоге, потому что были уверены, что они его не привезут»*, - выглядит тревожным.

Далее, когда повествуется уже о происходящем вовне - об изъятии экземпляров рукописи по другим адресам: из сейфа Твардовского в «Новом мире», у машинисток – наррацию продолжает старшая дочь Гроссмана Екатерина, которой не было на Беговой; а о том, как писатель позже вернулся домой, рассказывает его приемный сын Федор, который к тому времени уже находился в квартире.

Разумеется, данный фрагмент не является отдельной историей, он – часть целого фильма как нарратива и элемент полифонической наррации. При этом как элемент монтажной композиции наррации, который в дальнейшем мы будем именовать *«нарративным композитивом»*<sup>311</sup>, вполне типичен, по структуре повторяется и в данном фильме, и в других произведениях нарративной теледокументалистики. В рассматриваемом случае есть целый ряд аналогичных композитивов, в частности, короткий, всего из двух «синхронов», фрагмент о судьбе мало Ярославского экземпляра «Жизни и судьбы». После авторской нарративной «подводки» - презентации события - говорит дочь друга Гроссмана Мария Лобода: *«Папа привез рюкзак. В рюкзаке были три вот такие папки. Они были завернуты в летнее платье моей сестры. Родители говорили шепотом, достали авоську, положили эти папки в авоську. Папа меня позвал и сказал: «Это вещь, которую написал дядя Вася. Говорить о том, что она хранится у нас, никому не стоит...»*, затем ее рассказ о таинственной «вещи» подхватывает сестра Людмила: *«Я эту рукопись видела, то она под кроватью лежала, то*

---

<sup>311</sup> Термин коммуникативной лингвистики, актуализированный И.С. Мартыановой «для интерпретации монтажной композиции» в контексте проблем «литературной кинематографичности» (см.: Мартыанова И.С. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002. С. 20-22).

на шкафу. Вот 30 лет в этом доме она у нас жила. Мама, конечно, нервничала, поэтому она эту рукопись все время переключала. Она у нас «жила» под кроватью у родителей в спальне. Иногда она лежала в подполе, мама считала, что там уж точно ее никто не будет искать. А когда приходил милиционер, мама ее брала, бежала, забиралась на сарай, там вывешивала, сама гвоздь вбила, вывешивала в сторону соседей». В итоге, образуется нарративный композитив, хотя диегетическое единство кинотекста в данном композитиве не соблюдается: старшая сестра говорит, сидя за столом в интерьере условной библиотеки или кабинета, а младшая – стоя во дворе родительского дома, о котором идет речь, где и происходило тридцатилетнее событие тайного хранения рукописи. Несомненно, в таком варианте важно, что завершается композитив именно совпадающим по месту действия элементом.

Аналогичным способом смонтирован эпизод о том, как хранившийся у Семена Липкина экземпляр романа переправляли на Запад. Автор «конструирует» нарративный композитив из синхронной речи Инны Лиснянской и Владимира Войновича. Начинает – после соответствующей авторской «подводки» – свою часть рассказа Лиснянская: *«Я в этой всей истории была младшая балда, посыльный. Мне было очень страшно. Ничего более страшного, чем перевозка этого романа, я не помню. Хотя в жизни и более страшные вещи бывали. Тут была страшная ответственность и ужас за этот роман, потому что я знала уже, что это за колоссальная вещь, и потерять или упустить. Вдруг отнимут, тогда все»*; затем после буквально секундной паузы вступает со своим словом Войнович: *«Тогда пришла к нам Инна Львовна, привезла рукопись как-то вечером. А в Москве тогда гостил, как мы называли, самиздатчик. Владимир Сандлер из Ленинграда. А у него был такой аппарат, который был гибридом фотоаппарата и ксерокса. Там он нажимал кнопку, сверкали лампы. Все*

*что-то ездило туда-сюда. Он сделал потрясающей четкости фотопленку. После чего я позвал, здесь тогда жила аспирантка Венского университета Роза Цинглер, мы ее называли Мата Хари. И эта Мата Хари, я ее вызвал, и говорю: "Розмари, вот это великий роман, он должен обязательно дойти до издателя"». Отметим, что и в данном случае нарраторы действуют в совершенно не связанных ни друг с другом, ни с повествуемой историей современных пространствах, однако такая условность оказывается оправданной, поскольку речь и идет о цепочке перемещений.*

В другом случае, когда речь идет о дне смерти Гроссмана, также друг за другом идут два высказывания из разных пространств - в квартире писателя говорит его внучка: *«Я помню его лицо крупным планом. Я помню, что все время сижу у бабушки на коленях или где-то рядом и смотрю в его глаза, эти бездонные синие глаза. Казалось, что это всегда будет. И когда этого не стало, я это почувствовала»*, за ней следом в своем кабинетном пространстве наррацию продолжает Мария Лобода: *«Я помню какой-то ужас был, потому что папа приехал совершенно окаменевший, сказал маме, что все кончено, лег на диван, отвернулся к спинке, и пролежал два дня. Потом уехал на похороны»*. Здесь разрыв пространства фильма как бы компенсируется начальной рифмой (*«я помню...»/«я помню...»*) и общей ситуацией далекого детского воспоминания-впечатления, относящегося к одному событию. Отметим также, что в приведенном примере нарративный композитив смонтирован из «синхронов» рассказчиков, которые уже появлялись в кадре в составе других «дуэтов» в других эпизодах, т.е. уже узнаваемых зрителем как действующие лица фильма.

Есть в фильме и другие смонтированные встык «речевые акты», которые взаимодействуют между собой на анарративном уровне. Так, говоря об истории создания романа, Бенедикт Сарнов не повествует, а рассуждает: *«В его прозрении, в его концепции и отношении к Софье Власьевне, как мы*

*все фамиллярно называли советскую власть, - оно, конечно, происходило естественным путем, навстречу шло время, навстречу шла история. Был двадцатый съезд, знаменитый доклад Хрущева на 20м съезде. Но он шел все дальше и дальше, то на ощупь, то вслепую, прозревал. И в конце концов он дошел до того, что впрямую говорит о тождестве этих двух режимов, сталинского и гитлеровского. ...». А вот следующее за ним встык высказывание Наума Коржавина вполне нарративно, поскольку там есть событие: «В 56-м году я был в доме творчества в Коктебеле. И вот однажды приехал Гроссман с женой. Он был известен, у него было твердое реноме, крупного писателя. Мы говорили о Сталине, обо всем. И он мне прочел кусок про Гитлера из «Жизни и судьбы», который относился, по его мнению, и на самом деле и к Сталину тоже по психологическим истокам - это посредственность, которая захватывает, навязывает себя человечеству». В итоге, хотя сам по себе первый компонент данного композитива, будучи высказыванием иного «регистра говорения» - рассуждения, не является нарративным, второе высказывание вовлекает его в сферу событийности, и в этом проявляется «метонимическая сила» нарратива.*

Вероятно, в контексте целого кинонарратива его полноценным звеном становится для зрителя практически всякий речевой композитив – поскольку событие рассказывания при аудиовизуальном восприятии обладает решающим значением. Как верно заметил Тюпа В.И., «эффект событийности извлекается из потока впечатлений наррацией – умением вычленять события и связывать их в истории»<sup>312</sup>. На наш взгляд, в отношении публицистического кинонарратива данное утверждение столь же справедливо, как и относительно литературного произведения.

---

<sup>312</sup> Тюпа В.И. Нарратологический минимум // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012. С.71.

Полифоническая наррация в кинотексте является результатом применения данного умения, а конструирование «дуэтных» композитивов, как было показано выше, позволяет автору не только стереоскопически точно изобразить событие, но и передать эмоции, отношение, оценку его свидетелей и участников.

В этом смысле, для анализа публицистического кинонарратива продуктивным является детальное рассмотрение функциональных различий между «основным нарратором» и рассказывающих «персонажей с ограниченным кругозором», о которых в общем смысле уже говорилось в параграфе 2.2.3. Появляясь на экране в своем реальном физическом облике, тембром и интонацией голоса, со своей нарративной «партией», они, безусловно, являются и персонажами нарратива о Гроссмани, во все полноте его двусобытийности. А основным нарратором в фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер», очевидно, является подразумеваемый автор: во-первых, как подразумеваемый когнитивный субъект наррации, монтирующий экранную историю (в том числе, и с помощью композитивов); во-вторых, как повествующий голос за кадром. Причем в последнем качестве он не просто один из « хора », а, будучи невидимым, приобретает в силу законов восприятия свойства таинственного голоса свыше, «сверхнарратора», который с высот своего авторского «всезнания» ретранслирует и голос самого Василия Гроссмана ( « *Меня поразило, какие красивые жены у писателей* » – говорил он Липкину ). Отметим, что высказывания Гроссмана приводят в своей речи и многие нарраторы-персонажи, но точное цитирование писем, дневников, произведений писателя в фильме берет на себя автор (например, « *В дневниках он пишет: "Сталинград сгорел, писать пришлось бы слишком много – сгорел Сталинград <...> "* » ), который озвучивает также и фрагмент письма матери Гроссмана, и выдержки из

циркуляров руководителей КГБ Шелепина и Семичастного – с демонстрацией этих документов в кадре в качестве видеоиллюстрации.

Конечно, в композиционном развертывании истории взаимодействие основного нарратора и нарраторов-персонажей обусловлено множеством факторов: хронологией реальных событий и тем, как, следуя законам драматургии, они выстраиваются в фильме (соотношение фабулы и сюжета), содержанием и качеством речевого материала «первичных нарративов» (интервью), динамикой авторской интенции (трансформация замысла) и т.д. В начале, где рассказывается об истории ареста и судьбе спрятанных копий романа, автор как бы уходит на второй план, выводя на авансцену нарраторов-персонажей, а сам лишь «связывает события в историю» - как события рассказывания, так и события самой истории (смысловой монтаж). А затем начинается «флэшбэк», нарратив о жизни героя до ареста книги, от рождения, - и здесь речевая повествовательная инициатива возвращается автору, нарраторы-персонажи появляются реже, но полифония поддерживается за счет обильного цитирования (в том числе, двух киноцитат). Таким образом, непрерывность полифонии как принципа наррации поддерживается в фильмическом диегезисе приемами, характеризующими умение автора формировать эпизоды и связывать их в единое целое - «в плане временной последовательности и в плане конфигурации»<sup>313</sup>. Последовательная реализация данного принципа, в конечном итоге, обеспечивает автору биографического нарратива наибольшую степень композиционно-сюжетной свободы, позволяя создать полноценную экранную историю – в данном случае, драматическую историю романа и трагическую, по сути, историю ее создателя.

---

<sup>313</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. М.-СПб., 2000. С. 50.

### 4.3. Автор-нарратор в историческом фильме («Война в Крыму. Все в дыму» Л. Парфенова и «Севастопольские рассказы» А. Бруньковского и Е.Поляковой)

Место и функции автора в нарративном произведении определяют многое не только в его структуре, но и в коммуникативном и когнитивном плане. Особенно очевидным это становится в документальных фильмах, где используется композиционный прием «включенного автора» - то есть автор появляется в кадре, становясь тем самым частью диегезиса фильма. Леонид Парфенов, как уже указывалось выше (*номера параграфов*), использует данный прием во всех своих документальных проектах, и, на наш взгляд, методологически верным и наглядным окажется сравнение в означенных выше аспектах фильма Парфенова с аналогичным по теме фильмом другого автора, также «предъявленного» зрителю в качестве нарратора.

Итак, события обороны Севастополя во время Крымской войны (1854-1855 г.г.) стали той исторической реальностью, которую репрезентовали во второй серии фильма «Война в Крыму. Все в дыму» (2005) Л. Парфенов и в третьей части фильма «Севастопольские рассказы» (2010) А. Бруньковский и Е.Полякова<sup>314</sup>. При очевидной общности темы уже на уровне отбора исторических фактов, определяющих референтный событийный ряд (фабулу), заметна разница, которая, несомненно, отражает авторское видение повествуемой истории. В общих чертах эти различия отражены в следующей таблице (совпадения отмечены синим цветом):

<b>«Война в Крыму. Все в дыму»</b>	<b>«Севастопольские рассказы»</b>
------------------------------------	-----------------------------------

<sup>314</sup> Третья часть имеет свое название (подзаголовок) – «Выходите, басурмане!», являющимся начальной строкой известной «Военной песни» А. Львова и М Горчакова (1854). Далее в тексте для обозначения данного фильма мы будем употреблять общее название «Севастопольские рассказы».

<p><b>Сражение при реке Альме</b></p> <p><b>Затопление кораблей в Севастопольской бухте</b></p> <p><b>Укрепление Города, строительство бастионов под руководством Готлебена.</b></p> <p><b>Первые бомбардировки</b></p> <p><b>Флэшбек о подготовке противника к захвату Севастополя.</b></p> <p><b>Быт войск союзников</b> (с историей «реглана», «шапки-балаклавы», «кардигана» и другими занимательными подробностями)</p> <p><b>Атака легкой кавалерии</b> (с последующей реконструкцией)</p> <p><b>Осенне-зимние события войны: моряки-защитники Севастополя;</b> минная война; диверсионные вылазки</p>	<p>Осень 1923 года, поиски затонувшего в Крымскую войну английского корабля «Принц»</p> <p>1853 год, Синопское морское сражение, победа над турками</p> <p>Подготовка союзников к ответному удару.</p> <p><b>Август 1954, начало морского похода</b> (со статистикой и стратегическими раскладами), реакция Петербурга, занимательные подробности (быт, нравы союзников)</p> <p>Бездействие русских войск.</p> <p><b>Сентябрь. Сражение при Альме</b> (с микроисторией Даши-севастопольской)</p> <p><b>Укрепление города, строительство бастионов, самоотверженность горожан</b> (с микроисторией Девичьей батареи)</p> <p>Отход основных сил русской армии (Меншиков), маневры союзников</p> <p><b>Руководство Готлебенем строительством укреплений</b></p>
--	--



<p>(микроистория матроса Кошки)</p> <p>История русского руководства кампанией (Николай Первый и «Севастополь – военная республика»)</p> <p>Трудности союзников (потери, «пьяный призыв», депутатские комиссии)</p> <p><b>Инкерманское сражение</b></p> <p>Штурм Севастополя отложен, осада продолжается</p>	<p><b>Затопление кораблей</b> (с микроисторией «Трех святителей»)</p> <p>Октябрь, прибытие «Принца» в Балаклавскую бухту</p> <p>1923 год, экспедиция подводных работ.</p> <p><b>Первая бомбардировка Севастополя.</b> Корнилов на бастионах, его героическая смерть.</p> <p>Байки у костра.</p> <p><b>Быт вражеских гарнизонов.</b></p> <p><b>Атака легкой кавалерии</b> (с аукционом в английском лагере).</p> <p>1923 год. ЭПРОН, батискаф, золото «Принца».</p> <p><b>Инкерманское сражение, поражение.</b></p> <p>Ноябрь. Ураган, шторм, разбитый флот союзников (гибель «Принца»).</p> <p>1923 год. «Принца» так и не нашли.</p>
---	---

--	--

Как видно из таблицы, автор «Севастопольских рассказов» не ограничивается рассказом о событиях самой Крымской войны, давая краткую предысторию (победа русских в Синопском сражении) и послеисторию (поиски «Принца» в советской России, послужившие началу возрождения черноморского флота). И в целом, событийный ряд, с которым соотносится повествование в фильме, отражает значительный исторический период и подается автором в контексте традиции прославления русского воинства. Очевидно, такой отбор связан с прагматической установкой на формирование «патриотического» нарратива, с пониманием его когнитивного потенциала в данном ракурсе. Подтверждается это предположение, в частности, опубликованным на официальном сайте «Первого канала» высказыванием И. Золотовицкого: «Фильм наполняет веским содержанием вновь вошедшее в моду слово „патриотизм“, ведь история Севастополя — это история подлинного патриотизма»<sup>315</sup>.

Автор «Войны в Крыму» сосредоточился на событиях самой войны, добавив к ним в качестве факта послеистории открытие памятника «Примирение держав» в Балаклавской долине в 1994 году. Если учесть то, что в качестве экзегетических нарраторов-персонажей выступают наши современники – предки англичан, французов и русских, участвовавших в Крымской войне<sup>316</sup>, то становится ясно, что Л. Парфенову важно не только рассказать о сражении, но и соотнести историю с современностью, актуализируя при этом не национально-патриотические, а общечеловеческие, либерально-гуманистические идеи. В когнитивном плане, как будет доказано

<sup>315</sup> <http://www.1tv.com/announce/7526>

<sup>316</sup> С английской стороны – праправнук лорда Фицроя Раглана лорд Фицрой Раглан-младший, с французской – барон Жильбер Амей, президент Общества друзей Наполеона Третьего, с русской – праправнук Николая Первого князь Николай Романов.

ниже, такой подход формирует не столько «опыт вражды», сколько «опыт примирения».

Таким образом, исторические события обороны Севастополя представлены в двух анализируемых нарративах, с одной стороны, в соответствии с реальными фактами, а, с другой, - в разных сюжетных конструкциях и с отличных авторских позиций. В фильме из «Севастопольских рассказов» они включены в рамочный сюжет поисков затонувшего корабля как сюжет-реконструкция и даны, как уже отмечалось, с патриотической точки зрения, а в «Войне в Крыму» они становятся основой для открытого в современность сюжета-экскурсии, актуализирующего демократический взгляд на минувшую историю. Значительную роль как в сюжетообразовании, так и в идейно-содержательном позиционировании играет в обоих фильмах включенный в их диегезис автор-нарратор.

И первое существенное различие, на которое следует обратить внимание, проявляется в самом статусе автора-нарратора. Если в «Войне в Крыму» повествующий в кадре Л. Парфенов является *реальным автором* фильма, то в «Севастопольских рассказах» И. Золотовицкий, безусловно, воспринимаемый зрителем как реальный автор, таковым не является – это играющий роль автора-рассказчика актер, то есть, эксплицитный *«фиктивный автор»*<sup>317</sup>. Данное различие, как уже было отмечено, хоть и не воспринимается зрителем в качестве маркирующего признака наррации, в значительной мере определяет характер коммуникативной ситуации.

Повествование в и в том, и в другом случае ведется от первого лица, но авторы-нарраторы обладают разной степенью «нарративной свободы»: реальный автор Л. Парфенов как экзегетический нарратор не может оказаться внутри события, относящегося к повествуемой истории (Крымской войне), даже если включает в рассказ элементы к миметической наррации, например, двигаясь по Сапун-горе с осадной лестницей, как атакующий

---

<sup>317</sup> См.: Шмид В. Нарратология. М., 2008.

укрепления неприятеля русский солдат. В когнитивном плане подобная визуализация прибавляет телесной наглядности (ритм, темп, характер движения) и эмоциональности (сбивчивая речь «на бегу», позы опасности), но, тем не менее, во временном измерении подобное действие автора относится к событию повествования, а не повествуемой истории (см. Приложение, рис. 16). При этом событие повествования очевидно полилокально, это не только Севастополь или Крым - рассказывающий свою историю автор может оказаться в любом месте, имеющем прямое или косвенно отношение к истории Крымской войны. Например, в одном из лондонских пабов «Лорд Раглан», в котором зимой 1854-55 годов вербовали в британскую армию подвыпивших простаков, или на родине знаменитого матроса Кошки, в украинской деревне Ометинцы, где он спросит дорогу к дому севастопольского героя у местного жителя, и т.д. То есть, повествуя о событиях Крымской войны с помощью различных нарративных стратегий и тактик, автор остается реальным Леонидом Парфеновым.

Напротив, в «Севастопольских рассказах» актер Игорь Золотовицкий как эксплицитный автор или «фигура в тексте» (термин Ж. Женетта) одновременно принадлежит и «миру истории», и миру повествования о ней - поэтому степень его свободы в пространстве/времени экранного действия гораздо выше. Он может быть непосредственно включен в пространство кадра реконструкции, воссоздающей на экране то или иное событие войны. Например, в эпизоде о строительстве укрепления он движется по бастиону среди горожан, переносящих камни, рассказывая о деталях и участниках событий; об атмосфере в русском лагере накануне битвы при Альме он говорит, проходя на заднем плане мимо трех разливающих водку солдат, с добродушной иронией отмечая: *«Встреча с объединенной армией англичан, французов и турок - эдакий Змей-Горыныч о трех головах - солдат особенно не пугала. Ну, трое так трое... Все одно»*. Более того, он перевоплощается в реального персонажа истории, когда, сидя в группе русских солдат у костра,

как один из них, рассказывает другим байку про бомбу: *«А это... ну, как английская бомба упала – и прямо в центр, в толпу, и прямо шипит так... А один матросик не растерялся, говорит, ты что, толстуха, такая сердитая? У меня, говорит, теща пуце тебя сердится, и то я ее не боюсь! И прямо, тьфу, залетил трубку ... Она и не взорвалась»*. Речь, мимика и жестикуляция, манера рассказа – все, кроме одежды, делает из него персонажа эпохи, героя того времени.

Таким образом, можно предположить, что создатели «Севастопольских рассказов» ввели в свой фильм фиктивного автора-нарратора, по сути, для расширения возможностей сложившейся на телевидении формы публицистического кинонарратива (с реальным узнаваемым автором в кадре) - в сторону синтеза с формами миметического, художественного нарратива.

С точки зрения нарратологии, такой подход вполне продуктивен, поскольку зритель воспринимает обращающегося к нему в кадре незнакомого человека, не названного титрами, прежде всего как рассказчика истории, а не реального автора аудиовизуального произведения. В процессе восприятия экранного нарратива, особенно, многосерийного, данные инстанции в сознании зрителя могут совместиться, однако в отличие от очевидно «авторского» фильма, такого, как «Война в Крыму», это не безусловный процесс.

Продолжая анализировать различия двух экранных кинонарративов о Крымской войне, следует отметить еще один существенный момент: в отличие от «Севастопольских рассказов» в фильме «Война в Крыму» реализуется принцип полифонической наррации, и автор (эпизоды-реконструкции как миметические нарративные высказывания следует считать авторскими) является не единственным нарратором. В интересующей нас второй серии, как уже отмечалось, есть несколько

экзегетических нарраторов-персонажей (или «вторичных нарраторов»)<sup>318</sup>, пересказывающих «крымские» истории, которые они знают по семейным преданиям или документам. Трое из них являются сквозными: лорд Раглан-младший, князь Николай Романов и барон Жильбер Амей. При этом, визуальными средствами подчеркивается внешнее сходство английского и русского потомков с их легендарными предками: в эпизодах, непосредственно касающихся исторических персонажей, при появлении в кадре лорда Раглана-младшего и князя Николая Романова используется прием наложения, и вначале зритель видит портрет исторической личности, а затем сквозь него проступает, обнаруживая унаследованные «фамильные» черты, лицо нарратора, который подхватывает авторскую речь. Так, визуально обозначая мотив «двойничества»<sup>319</sup>, автор добивается эффекта виртуальной передачи права на свидетельствование и «защиту» от непосредственного участника истории Крымской войны его потомку. Например, лорд Раглан-младший таким образом включается в повествование об «атаке легкой кавалерии» и трагической ошибке его предка: *«Обвинять легко. Историкам просто придерживаться своего мнения. Мы рассуждаем, что бы мы сделали, но мы не знаем, какой информацией располагал мой прапрапрадед, как он принимал решение, что имел в виду, когда через адъютанта передавал свой приказ»*. Князь Николай Романов также появляется в кадре двойником своего прапрапрадеда и почти в тех же выражениях формулирует свою точку зрения на действия царя: *«Николай Первый ... его политика не представляла правильную политику для России. Но - это уже наш опыт, людей, которые родились уже после революции»*. И в дальнейшем оба нарратора-персонажа демонстрируют желание встать на место своего предка, их рассказы характеризуются отчетливым проявлением

---

<sup>318</sup> О специфике данного понятия см.: 2.2.1.

<sup>319</sup> В отличие от понимания двойничества в поэтике романтизма (см., например: Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. М., 1973), автор актуализирует чисто внешнюю сторону романтической идеи «переселения», «блуждания» души.

«квалиа», что, несомненно, с интересом воспринимает реципиент: внимательно следящий за рассказом автор (его реакция показана с помощью приема «восьмерки»<sup>320</sup>), а следом и зритель.

Таким образом, актуализируется «точка зрения» реальных нарраторов-персонажей, с соответствующей пространственной-временной, психологической и модальной конфигурацией. Причем, в темпоральном плане она совпадает с точкой зрения современного им автора-нарратора, но поскольку они как alter ego своих предков представляют «фамильный» взгляд на события, временная координата имплицитно меняется, а нарратор становится эксплицитным, т.е. «фигурой в тексте» – своего рода воссозданным по воле автора лордом Рагланом или Николаем Первым.

Впрочем, такая смена статуса происходит в единичных случаях, чаще данные персонажи обладают собственной точкой зрения на события, выполняя заданную им автором функцию реального нарратора-персонажа. Например, Николай Романов в эпизоде с поездкой на фронт двух сыновей царя судит о ней иронично: *«Мой прадед Николай Николаевич, старший, и его брат Михаил Николаевич появились во время осады Севастополя. Прадед получил Георгия за это – совершенно незаслуженно. Ну что он, только приехал и посмотрел ...»*. Так же критически продолжает рассказ автора о том или ином этапе экспедиции союзников и лорд Раглан-младший: *«Думаю, если бы наши и французы атаковали Севастополь сразу, на этом все и закончилось бы. Но начались разногласия кампания затянулась и принесла столько несчастий всем»; «Армию расквартировали в неподобающих условиях. Она несла большие потери из-за болезней, и никакого прогресса на фронте. Был огромный энтузиазм, который начал спадать...»; «Становилось известным о проблемах военной кампании и начинали искать виноватых. Но мой предок оставался популярным и на фронте, и дома ...»*.

---

<sup>320</sup> Ямпольский М. Диалог и структура кинематографического пространства // Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Уч. зап. Тартусского гос. Университета. Вып. 641. Труды по знаковым системам, 17. Тарту, 1984.

Следует отметить, что барон Жильбер Амей не только констатирует возникшие в ходе экспедиции проблемы: *«Война оказалась очень кровопролитной для Франции, общество было к этому не готово. Особенно в битве при Альме потери были чудовищными <...>»*, но и особенно отмечает разногласия в стане союзников: *«<...> Французы упрекают англичан в нежелании рисковать, атаковать русских – и не без оснований»*. Очевидно, что этот персонаж, не имеющий предка-«двойника», обладает по этой причине наиболее строго определенным кругозором - представлять в фильме всю Францию как сторону конфликта, без каких-либо личных коннотаций. Данное обстоятельство не позволяет ему выходить за пределы отведенной ему функции экзегетического нарратора-резонера (?), ни в какой из моментов фильма он не превращается в «фигуру в тексте».

Напротив, такой «фигурой в тексте» иногда становится автор-нарратор. Так, в ходе повествования о трагическом моменте Балаклавского сражения, когда по неосмотрительному приказу лорда Раглана английские кавалеристы бросились отбивать захваченные русскими пушки и оказались под смертельным огнем, Л. Парфенов читает стихотворение А. Теннисона «Атака легкой кавалерии», посвященное этому событию:

*«Долина в две мили, редут недалече,  
Услышав: «По коням, вперед!»  
Долиною смерти под шквалом картечи  
Отважные скачут шестьсот ...».*

По сути, это художественное чтение, дивертисмент (перед началом автор объявляет: *«Альфред Теннисон “Атака легкой кавалерии”, перевод Юрия Колкера»*), а декламирующий чужие стихи автор, стремительно идущий по полю битвы и размахивающий, как клинком, заостренной перочинным ножом палкой, становится для зрителя фигурой играющей. Он переходит границы эпической наррации, поэтому вполне естественным воспринимается перемежение этих кадров с другой игрой - реконструкцией



знаменитой атаки членами Общества любителей британской кавалерии. Данные в расфокусе кадры со скачущими кавалеристами воспринимаются как символическая иллюстрация к поэтической речи, и характерно, что закончив чтение, автор «раскрывает прием»: мы видим всадников спешенными за подготовкой амуниции. Таким образом, пафос художественного эпизода снижается репортажным моментом, когда зритель вслед за автором оказывается среди реконструкторов, готовящихся к своей игре «в солдатики».

И, на наш взгляд, вполне допустимо утверждать, что реконструктор – это тоже своего рода «двойник», то есть, человек, осознающие себя еще кем-то другим, человеком иного времени и занятий (обычно, воином), не случайно один из реконструкторов говорит: *«Если вы влюблены в британскую кавалерию, то вы хотите ее изобразить, сыграть...»*. Следовательно, можно с уверенностью предполагать, что *систему нарраторов* фильма образуют отобранные по признаку «двойничества» нарраторы-персонажи, и это является одной из авторских нарративных стратегий. Действительно, на протяжении всего фильма несколько нарраторов-«двойников» появляются в кадре, продолжая заданную автором линию повествования (постпозиция) или намечая новый сюжетный поворот (препозиция). Так, например, лорд Раглан-младший уточняет показом артефакта разворачиваемую автором историю: *«Это сбруя той лошади, на которой адъютант моего прапрадеда лейтенант Нулан скакал во время атаки легкой кавалерии. Пока его не убили»*, или дает зачин рассказу о вербовке новобранцев в пабах: *«По всей стране десятки пабов с названием “Лорд Раглан”. Их гораздо больше, чем пабов “Герцог Веллингтон” или имени другого командующего»*.

Взаимодействие сквозных персонажей-нарраторов (потомков участников Крымской войны) с автором-нарратором, по существу, определяет динамику полифонической наррации, а кроме того, является

важнейшим когнитивным фактором, формирующим «нарративную интригу» фильма. Передача опыта войны и примирения происходит благодаря тем, кто уже оказался в состоянии «квалиа» - на генетическом уровне, по факту родства, или на уровне «игры в войну» как реконструкторы. Это своего рода *персонажи-медиаторы*, именно поэтому отобранные автором для осуществления наррации. В свою очередь, и погрузившийся в мир повествуемой истории автор также переживает опыт войны и примирения (свой «квалиа»), что очевидным образом проявляется в отборе репрезентуемых событий, их соположении и трактовке в эмоциональном плане. На речевом уровне когнитивная реакция автора отражается в применении таких эмоционально окрашенных оборотов, как *«заставляет всмотреться в себя»*, *«ежеминутно вместе рисковать собой»*, *«героизм людей, порожденный идиотизмом их руководителей»* и т.д. При этом он ни разу не говорит «наши» или «враги», а только *«русские»*, *«англичане»*, *«французы»*, что подчеркивает не только его стремление к объективности как журналиста, но и его когнитивную реакцию неприятия войны как продолжения политики. Вместе с тем, подвиг солдат его, очевидно, восхищает, и это выражается, в том числе, в плане телесной эстетики, на уровне жеста и мимики – в имитации «пластики войны»: строевой шаг, динамичные развороты, резкие взмахи руками, утвердительные кивки головой и т.д.

В фильме «Выходите, басурмане!» из «Севастопольских рассказов», как уже было отмечено, единственный нарратор – автор, причем, фиктивный. Он ведет повествование, как в кадре, так и за кадром, и даже цитаты из дневников участников событий Крымской войны<sup>321</sup> или документов того времени даны исключительно в его огласовке. Принцип монофонической наррации, выдержанный в фильме последовательно и полностью, определяет

---

<sup>321</sup> Дневники, несомненно, являются самостоятельными письменными нарративами, но в фильме они цитируются как документ-иллюстрация и ассимилируются общим нарративом.

развитие сюжета, а взаимодействие эпической наррации с миметической является результатом применения стратегии «текст в тексте», когда повествующий автор включен в постановочное действие с участием актеров массовки. При этом, на первый план выводится то повествующий автор-нарратор, то изображающее событие сценическое действие. Важным моментом является и то, что все действие фильма локализовано в одном месте, в Севастополе разных периодов его истории, без каких-либо переносов, как у Парфенова, что становится последовательным продолжением реализации композиционного драматургического принципа *единства места*. Этот нюанс, в свою очередь, объясняется установкой на художественную цельность действия, характерную для зрелищной репрезентации исторической реальности<sup>322</sup>.

Различие структуры двух данных нарративов, на наш взгляд, весьма показательно, поскольку отражает не только концепцию репрезентации исторической реальности: в одном случае, более публицистическую, журналистскую, в другом – более художественную. Причиной различия является, по-видимому, когнитивные факторы, на которые мы уже указывали в начале параграфа, определяющие установки автора на тот или иной желаемый результат воздействия фильма на зрителя. В этом смысле, весьма показательно сравнение фрагментов, повествующих о неудачном для русской армии бое при Инкермане, небольшом селении близ Севастополя<sup>323</sup>. В обоих случаях автор-нарратор рассказывает о просчетах русского командования, которые привели к значительным потерям: *«Все портит путаник Менишков – он не вводит в дело резервы, а в решающий момент своего наступления русские получают приказ отойти назад»* («Война в Крыму»); *«Мы оказались*

---

<sup>322</sup> Следует отметить, что изменение статуса автора-нарратора, когда он становится персонажем действия (эпизод у костра), напротив, нарушает цельность экранного действия, поскольку разрывает единство времени действия.

<sup>323</sup> Событие вошло в историю как «сражение без карты», потому что военный министр России князь Долгоруков отказался предоставить командованию армии подробную карту местности, сославшись на то, что в министерстве эта карта была в единственном экземпляре. В итоге, подразделения действовали вслепую, управления боем практически не осуществлялось, что привело к поражению.

*неготовы к этому сражению. Не было даже самого элементарного – топографической карты. Для такой местности это смерти подобно. А когда обратились к военному министру князю Долгорукову, он сказал: “Как можно-с, в министерстве эта карта в единственном экземпляре!” Потом это сражение так и прозвали – сражение без карты» («Севастопольские рассказы»). При этом Л. Парфенов завершает повествование о сражении эпизодом у мемориала: «Памятник погибшим в Инкерманском сражении англичанам и русским, и надписи по-английски и по-русски ... Русские после атаки отступили, неприятель хоронит в братских могилах штабелями своих и чужих. Окоченевшие, согнутые тела полагалось разгибать, для этого на трупы наступали. У педантичных британцев все описано: при этом страшном выпрямлении издавался глухой звук». Автор «Севастопольских рассказов» об этом факте даже не упоминает, а заканчивает выводом о цене безответственных решений: «Вот и получилось, что командиры давали противоречивые приказы, штаб бездействовал, наши резервы вовремя не подошли. За все это русские солдаты расплачивались своей жизнью».*

Соответственно, в «Войне в Крыму» поступок одержавших победу в данном сражении англичан подается как благородный жест простого солдата по отношению к другому простому солдату, ставшему жертвой ошибочных действий командования (возникает отсылка к эпизоду с кавалеристами, где все случилось наоборот); а для автора «Севастопольских рассказов» такое благородство не имеет значения, для него важнее, что бездарные и безответственные начальники – это, по сути, такие же враги, как англичане. Таковы позиции авторов-нарраторов, и в результате пережитых ими «квалиа» в первом случае формируется не столько нарратив о жестокой войне, где есть нападающая сторона, агрессор (в Крымской войне это коалиция англичан, французов и турок), и сторона, защищающая свою территорию (русская армия и жители Севастополя), сколько нарратив о трагикомическом абсурде

войны и необходимости примирения; во втором – вполне традиционная патриотическая повесть о героическом русском солдате, вопреки всему защищавшему свою землю от захватчиков. И на наш взгляд, существенное значение в формировании и восприятии итогового смысла данных нарративов имеет то, что в первом случае автор-нарратор является реальным автором, а во втором – фиктивным, образом автора, созданным актером. И дело не только в том, что актер Игорь Золотовицкий как личность, очевидно, полностью разделяет патриотическую позицию сценариста и режиссера<sup>324</sup>, выбравших на роль автора именно его. Главная причина в том, что созданный экранный образ автора лишен индивидуальных черт «телезвезды», и, соответственно, зрителю проще ассоциировать себя с ним, «входить» в историю, а, значит, и переживать наиболее естественное для обычного человека, основанное на оппозиции «свой/чужой», состояние «квалиа» в процессе эмоционального освоения событийного ряда Крымской войны.

Однако то обстоятельство, что в обоих фильмах автор-нарратор, как и никто из нарраторов вообще, по объективным причинам не является диегетическим нарратором, обнаруживает ни что иное, как «отсутствие свидетеля», а следовательно, возникает эффект «пустого центра» повествования, который «всезнающее» авторское сознание не в состоянии заполнить. Это, очевидно, воспринимается создателями любого исторического документального фильма как изъян, свидетельство несовершенства, «травмирующей» неубедительности нарратива – поэтому в фильме Л. Парфенова появляются «двойники», а в фильме А Бруньковского и Е. Поляковой образ автора пытается вписаться в воссоздаваемую миметическим способом картину событий.

---

<sup>324</sup> Здесь срабатывает феномен «коллективного автора», характерного для экранных медиа (см. 2.2.1.).

#### **4.4. Авторские стратегии Р.Либерова в фильмах «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем» и «Написано Сергеем Довлатовым»: сравнительный анализ**

Фильмы Романа Либерова, сделанные для телеканала «Культура», воспринимаются как заметное событие, и, можно сказать, что этот автор – один из немногих, кто в эфирном потоке сумел занять свое особое место, и кого зритель отличает «по почерку». И дело не только в том, что Р. Либеров делает непривычные для телезрителя «документально-мультипликационные» фильмы («анимадок»), но и в том, что биографии великих он рассказывает по-своему, избирая необычные нарративные стратегии. По словам самого автора, он «работает над циклом "писательских фильмов"», и на сегодня их шесть: «Юрий Олеша по кличке "писатель"» (о Юрии Олеше), «Разговор с небожителем» (к юбилею Иосифа Бродского), «Один день Жоры Владимова» (к юбилею Георгия Владимова), «Написано С.Д.» (о писателе Сергее Довлатове)», «Ильфипетров» (об И. Ильфе и Е.Петрове), «Сохрани мою речь навсегда» (о Мандельштаме). Первый из них был создан в 2009 году, и далее до 2013 года Либеров выпускал по фильму ежегодно, а заявленный на 2014 год фильм о Мандельштаме вышел в 2015 году. «Писательские» фильмы которые мы собираемся проанализировать подробно, были созданы с разницей всего в один год: «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем» в 2010-м, «Написано Сергеем Довлатовым» в 2012 году, но отличаются они друг от друга значительно – прежде всего в выборе нарративной стратегии. Сразу подчеркнем, что намерение рассмотреть в данном аспекте все пять произведений у нас, разумеется, возникало, но в рамках нашего исследования мы от него отказались в пользу сравнения двух наиболее контрастных в «стратегическом» плане и наиболее, на наш взгляд, удавшихся фильмов автора, - с привлечением в случае необходимости материала других работ.

Как неоднократно подчеркивал Р. Либеров, при написании сценария он использовал не только книгу Соломона Волкова «Диалоги с Иосифом Бродским», а публикации более сотни различных интервью поэта, опубликованных в книге «Иосиф Бродский. Большая книга интервью» (составитель В. Полухина) и других источниках, из чего и была смонтирована совершенно новая, не существовавшая на самом деле беседа. То есть, разговор Волкова и Бродского, состоявшийся в реальности в 1993 году (их фотография во время беседы использована в фильме), был взят за основу, дополнен другими вопросами и ответами, а также инородными включениями: чтением стихов, разговорами по телефону, поисками кота и т.п. Получившийся в итоге *«виртуальный сюжет»* - это и есть главная нарративная стратегия автора, реализованная в данном кинотексте. Сложность ее реализации именно в фильмическом тексте заключается в том, что помимо озвучивания результата литературного монтажа, необходимо и визуально смоделировать «событие рассказа» - в ситуации отсутствия видеозаписи и недостатка фотографий, которые можно было бы включить в «ситуацию интервью»: Бродский слушает, говорит, курит на максимально крупных планах с обобщенным фоном. Поэтому появилась своего рода «интерьерная» реконструкция места, запечатленного на архивной фотографии во время интервью, в которой камера выхватывает детали: диктофон, полная окурков пепельница рядом с фотоаппаратом, бутылка вина, кофейные чашки и т.д. – и каждая из них становится тем, что опоязовцы называли «смысловой вещью», означающей в данном случае характер и длительность этого разговора.

Стратегия «виртуального сюжета» втягивает в орбиту повествования, точнее, в событие рассказывания, и телефонные звонки, прерывающие течение беседы: *«У-у, прошу прощения ... Да, купил рыбок? Двух? Мистера и мисс? Не знаешь, как назвать? Назови Ромео и Джульетта...»*; *«Телефон звонит, как будто его сегодня только придумали ...Да?...»*, а также

визуальные приметы 1993 года и «нью-йоркского» Бродского: трансляцию CNN расстрела Белого дома в Москве в телевизоре на заднем плане, фотографии поэта на фоне небоскребов и др. Ж. Женнет усматривал в подобных разрывах между временем рассказывания и временем событий истории показатель (индекс) авторской активности, которую он определял ее как систему «металепсисов»<sup>325</sup>. В его трактовке художественного текста именно «фигуры» времени актуализируют взаимодействие времени наррации и времени изображаемых событий, – и, на наш взгляд, здесь происходит то же самое, поскольку «документальность» биографического фильма-портрета всегда, в той или иной степени, условна и больше касается фабулы, «правды фактов», а не того, как они изложены. К фильмам Романа Либерова, в которых «авторская активность» традиционно высока, это относится в особенности, и система металепсисов в них очевидна.

В «Разговоре с небожителем» это не только *пассивные маркеры* анахронии, о которых шла речь выше, но и *активные* – подобно включению в повествование о ленинградском доме поэта эпизода с персонажем из современности: друг Бродского историк и искусствовед Михаил Мильчик проводит «экскурсию» в коммунальную квартиру дома на углу Литейного и Рылеева, в те «полторы комнаты», где жила семья поэта. По сути, это даже не время рассказывания о себе героя, т.е. 1993 год, а как бы время «показа» фильма, 2010 год по факту съемки, но по факту «смотрения» это может быть и 2011-й, и любой другой, вплоть до настоящего момента. Тем не менее, рассказ-показ Мильчика про сексотов, дежуривших в парадной в дни рождения Бродского, перерастающий через личное переживание в воспоминания о родителях поэта, о комнате, балконе, где любил бывать Иосиф, посредством многочисленных фотографии героя на этом балконе и его закадрового голоса (по поводу рыбок) вписывается в наррацию, это -

---

<sup>325</sup> См.: Женнет Ж. Повествовательный дискурс / Фигуры. Т. 2. М., 1998.



придуманый и организованный автором «звонок из будущего» в 1993-й год, причем, звонок с рассказом о событиях 60-70 годов.

К числу подобных «фигур времени», маркирующих авторскую нарративную активность, можно отнести и использование анимационного эпизода-интермедии, карикатурно представляющего заседание суда над Бродским в 1964 году. Он представляет собой четыре фрагмента миметической формы презентации наррации (обладающей, как уже отмечалось, драматургической нарративной структурой), чередующиеся с фрагментами эпической формы (фигура *транспозиции*). Первый фрагмент этого мультипликационного документального фильма следует сразу после закадровой реплики нарратора-Бродского, через переходный план с хроникальной фотографией из зала суда. Действие-диалог происходит в тесной коробке, судья спрашивает, подсудимый отвечает: *«Вы учились этому, чтобы быть поэтом? – Я не думаю, что это дается образованием. – А чем же? – Я думаю, это - от бога»*. Затем вновь включается пространство-время интервью (в кадре детали интерьера, фото), с комментарием Бродского-нарратора: *«Мне больше всего понравилось обвинение в развращении молодежи путем распространения книг таких запрещенных авторов, как Ахматова и Цветаева, а?! (смеется)»*. И такие «временные переброски» происходят еще дважды, при переходах от одного свидетеля к другому. После допроса первого свидетеля: *«Свидетель Смирнов! – Смирнов, начальник Дома обороны. Я лично с Бродским не знаком, но хочу сказать, что если бы все граждане относились к накоплению материальных ценностей, как Бродский, нам бы коммунизм долго не построить»* следует даже не комментарий, а короткий фрагмент интервью: *«Когда Ахматова с близкими своими людьми обсуждала суде над вами, то любила повторять, что власти своими руками нашему рыжему создают биографию – Да-да»*. После второго: *«Свидетель Денисов! – Денисов, трубоукладчик. Я Бродского лично не знаю, но хочу подсказать мнение, что меня его трудовая*

*деятельность, как рабочего, не удовлетворяет* » также кусок интервью с уже пространным ответом Бродского: «*Что вы думаете о тех, кто симпатизирует советской системе? – Всякий, кто симпатизирует политической системе, уничтожившей 60 миллионов подданных ради укрепления своей стабильности, должен быть признан законченным идиотом*». И, несомненно, здесь возникает даже некоторая переключка между интервью и судебным допросом как разными формами принуждения в достижении истины. А в результате после опроса последней свидетельницы: «*Свидетельница Ромашова! – Ромашова, преподавательница марксизма-ленинизма. Я лично Бродского не знаю. – А сами вы знакомы со стихами Бродского? – Знакома. Это ужас, они ужасны*», сразу же звучит приговор: «*Суд применяет указ – сослать Бродского в отдаленные местности сроком на пять лет с применением обязательного труда*», и после очередных «ситкомовских» смеха и хлопков (они включаются после завершения каждой допросной сцены) продолжается интервью: «*А вы знали, что этот процесс привлек к вам внимание мировой общественности – Нет, к несчастью ...*», возвращающее нас в хронотоп беседы (идет тема несчастной любви поэта).

Здесь мы наблюдаем и чередование «точек зрения», уже отмеченное в разделе 2.2.3, но ***это точки зрения не нарраторов, а персонажей миметической микроистории***, в то же время это и проявление анахронии, прерывание действия интермедии нарратором для комментария или рассуждения, то есть, тот самый женнетовский «нарративный металеписис». Причем, здесь отчетливо проявляется «самое волнующее в металеписисе — это именно то неприемлемое и настойчивое допущение, что экстрадиегетическое, возможно, уже всегда диегетично и что повествователь и его адресаты, то есть вы и я, сами, по-видимому, тоже принадлежат некоторому повествованию»<sup>326</sup>.

---

<sup>326</sup> Женнет Ж. Указ. соч. С.245.

Что касается реального сюжета, то есть биографии Иосифа Бродского, то он формируется достаточно последовательно в линейной хронологии событий благодаря той же стратегии в форме ответов на вопросы: *«В каком районе Ленинграда вы родились? – Кажется, на Петроградской стороне, а рос, главным образом, на улице Рылеева. Наш почтовый адрес выглядел так: Литейный проспект, 24, квартира 28 ...»*; *«А почему вы ушли из школы, недоучившись? – Это получилось как-то само собой. Я пошел работать фрезеровщиком на завод «Арсенал», мне тогда было 15 лет. Потом был морг в областной больнице, хм. Потом началась работа в геологических экспедициях – А как вы туда попали? – Как? Я мечтал путешествовать по свету... »*; *«Я хотел вас расспросить о процессе 64-го года, когда вас судили за тунеядство, если вы не против – Я ни за и не против. Я никогда всерьез к этому процессу не относился – И все-таки... - Ну, меня попутали и отвезли в отделение »* и т.д.

Собственно говоря, это и есть событийный ряд биографии героя, от рождения до последних лет жизни, реферируемый в его собственном повествовании. В известном смысле, даже собственная смерть как бы «анонсирована» в разговоре: *«В своем недавнем стихотворении «Конец цикла» вы пишете: «Век скоро кончится, но раньше кончусь я» - А это не моя заслуга, а, как бы сказать, заслуга хронологии. То есть, действительно, столетие кончится – все. У меня было четыре инфаркта, две операции на сердце <...> Я не суеверен, иногда только неприятности происходили к концу января ...»*, что, несомненно, вспоминается, когда в финале фильма на экране появляется надпись *«Иосиф Бродский умер 28 января 1996 года»*. Можно сказать, что нарративная стратегия виртуального сюжета и позволяет так актуализировать этот анонс, чтобы драматически подвести повествование к последнему событию.

Может показаться, что через два года, работая над фильмом «Написано Сергеем Довлатовым» автор применяет ту же стратегию – ведь

там тоже все собрано из разных опубликованных книг. Но нет, при наличии объединяющего эти две работы (как, впрочем, и все остальные) приема литературного монтажа здесь использована совершенно другая нарративная стратегия. «*В этой повести нет ангелов и нет злодеев. Один из героев – я сам*» заявляет нарратор в начале фильма посредством несколько усеченной цитаты из «Компромисса» (выпало «да и не может быть» между предложениями). Тем самым как бы презентуется событие создание текста – «повести жизни» или «автобиографии» Довлатова, что, на наш взгляд, раскрывает и намерение автора реализовать уже известную нам по разделу 2.3. стратегию «*текст в тексте*», но с существенной поправкой – это «*виртуальный*» текст в кинотексте.

Сразу отметим, что составленный посредством литературного монтажа текст «виртуален» исключительно как целое, а по частям ввиду автобиографичности всего творчества писателя – абсолютно реален, хоть и в иных контекстах. «Зона», «Заповедник», «Компромисс», «Чемодан», «Соло на Ундервуде» - вот основные источники цитирования для автора фильма, в них была первоначально отражена та событийность, с которой соотносятся уже в варианте экранной «автобиографии» нарративные высказывания героя-рассказчика (в книгах это «утроенная» нарративная инстанция автора-героя-рассказчика). В «Написано Сергеем Довлатовым», как и в «Разговоре с небожителем», линия жизни героя прослеживается последовательно и линейно, а то, что в прологе фильма уже предьявлен момент смерти героя, с его же ироническим комментарием, важно, скорее, в плане общего эмоционального настроения на «довлатовское» восприятие истории, и, разумеется, как элемент кольцевой композиции. Последнее, впрочем, в случае документальной истории давно умершего человека носит едва ли не обязательный, шаблонный характер (напомним, что другой фильм о Довлатове, который мы уже анализировали в разделе 2.1.2, также начинается с похорон).

Что касается реализации нарративной стратегии, то в данном фильме это сделано с явным учетом того, что опыта работы над первым из фильмов цикла, «Юрий Олеся по кличке ”писатель“». Там также из реальных текстов смонтирован рассказ героя, но поскольку это, по большей части дневниковые записи писателя, который после «Зависти» и «Трех толстяков» не написал ничего, то из них и складывается скорее «записки из подполья» или «дневник литературного молчуна» времен культа личности, нежели «повесть жизни», как у Довлатова, который, хоть и за границей, но опубликовал все. При этом проблема визуализации получившегося закадрового текста, полного горечи и самоиронии, оказалась серьезной – она решена, в основном, с помощью многочисленных фрагментов игровой реконструкции, не всегда органичной и убедительной, а также кинохроники, архивных фотоматериалов, киноцитат из «Трех толстяков» и минимума мультипликации. В итоге, автор полностью отказался от игровой реконструкции (ее не было уже в «Разговоре с небожителем») в пользу мультипликации и обыгрывания документального материала (фотографий, хроники), и этот отказ от актерской игры позволил, как это ни парадоксально звучит, приблизиться к принятой именно в художественном кино модели «системе рассказа - система показа»<sup>327</sup>. Разумеется, такой «показ» обладает логикой, во многом определяемой авторской нарративной стратегией.

Так, изображения некоторых действующих в истории героя персонажей, как уже отмечалось в 1.4., показаны «вмонтированными» в окна или как будто нарисованными на стенах питерских домов как часть самого города, «петербургского текста», по известной концепции В. Н. Топорова<sup>328</sup>. Например, рассказывая об университетском периоде своей жизни герой-нарратор говорит за кадром: *«Знакомство с молодыми Ленинградскими поэтами: Рейном, Найманом, Бродским. Несчастливая любовь, окончившаяся*

---

<sup>327</sup> Хренов Н.Н. Кино: реабилитация архетипической реальности. М, 2006. С. 7.

<sup>328</sup> Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003.

*женитьбой*», а в кадре, как выглянувшие в окна жильцы одного дома, появляются вначале Ася Пекуровская и сам Довлатов, потом поэты. Чуть раньше тоже в окне появляются отец, вся семья, а потом на брандмауэре – изображение героя ребенком. Отметим, что в этой части «повести» Довлатов чаще всего «вписан» именно в глухую стену, и особенно, на наш взгляд, характерным в этом смысле является момент, когда рассказывается о послеармейских уже попытках напечататься – безуспешных и удручающих. Данный эпизод целиком помещен в изобразительный контекст города-лабиринта: дворы-колодцы, снятые снизу, с того же ракурса проезд в ущелье домов (в сером небе - строчки разнообразных отказов в публикации под слова песни «Я катился вниз, я падал»), все под осенним дождем. И здесь возникает своего рода рамка из двух изображений Довлатова на брандмауэрах, когда на первой проекции за кадром звучат его собственные слова: *«Рассказы, естественно, не печатали. Маска непризнанного гения как-то облегчала существование. Я стал больше пить...»*, а во втором - чужие, из пьяного диалога: *«Чем ты не доволен, если так разобраться? Тебя не печатают? А Христа печатали?! Да ты бы их в автобус не пустил, а тебя всего лишь - не печатают ...»*. В сложном аудиовизуальном единстве здесь взаимодействуют сразу несколько текстов, включая песенный в характерном исполнении Билли Новика, что является результатом применения избранной нарративной стратегии. При этом индексами авторской нарративной активности является не только «фигуры времени» (анахрония проявляются здесь в проявлении «чужих голосов»), но и «фигуры пространства»: символизация пейзажа, одушевление города, включение его в событийность как действующего лица, и, разумеется «фигуры наррации», когда взаимодействуют нарративные высказывания эпической и миметической форм.

Очевидным противопоставлением «петербургскому тексту», в котором можно заметить и «достоевский», и «гоголевский» мрачные

подтексты (см. раздел 4.5.), задуман «таллинский текст», который читается в повествовании о жизни героя в столице советской Эстонии. Он достаточно позитивен и в речевом выражении: *«В Таллине нет политики, нет эмигрантов и даже нет евреев. Талин называют игрушечным и бутафорским. Это пошло. Город абсолютно естественный и даже суровый. Я его полюбил за неожиданное равнодушие ко мне»*, и изобразительно: «открыточные» виды, молодые люди на летней улице, малоэтажность, скачки и т.д. Вписать героя в этот текст автор пытается даже вербально – за счет характерного акцента при чтении фразы из «Компромисса» (сцена на скачках), но и испытанный прием с изображением в окнах и на стенах также использован, причем, буквально, в «светлых тонах»: в начале данного эпизода герой на среднем плане спроецирован на светлую стену, затем фото с женщиной, у которой он жил, на стене того самого двухэтажного деревянного дома, и наконец, большое изображение крупным планом появляется на фасаде издательского комплекса, в котором работал Довлатов, на словах: *«Если в Ленинграде меня считали рядовым журналистом, то здесь я был почти корифеем. Мне поручали все более ответственные задания»*. Несомненно, в последнем случае изображение является хоть гротескной, как портрет вождя в Первомай, и иронической, что проявится в последующем контексте (репортаж из роддома), но все же иллюстрацией к сказанному. На первый взгляд, повторение монтажного приема уже не обладает той органичностью, которая была достигнута автором аналогичными средствами в «петербургском» тексте, и он воспринимается как вторичный. Однако в финале таллинской истории эта вторичность обретает смысл: когда герой рассказывает о том, как принятая уже к печати книга рассказов («Пять углов») была отвергнута, его мытарства и переживания показаны точно так же, как в первый раз, и Таллин как бы превращается в Ленинград. Игра в позитив закончена, и вновь проезд по помрачневшим улицам под песенный рефрен «Я катился вниз, я падал»,

вновь сходящиеся вверх стены уже многоэтажных домов и в «окошке» серого неба похожие строчки нового приговора: *«Мы знали Довлатова, как способного журналиста. Но это был человек двойной, так сказать. Два лица, товарищи. Да ещё два совершенно разных лица»*. Таким образом, в контексте всего повествования этот композиционный повтор оказывается оправданным, поскольку усиливает впечатление еще одной утраченной надежды: *«Какая-то трещина образовалась после того, как запретили книжку»* и разрушения мифа о том, что *«здесь нет советской власти»*. Можно сказать, что якобы «пошлое» утверждение об игрушечности, бутафории Таллина саркастически подтверждается самим героем, который «полюбил город за равнодушие» к нему - спрятанное за привлекательным фасадом и на поверку вполне советское. В итоге, «таллинский текст» в фильме оказывается своего рода «переводом» с «ленинградского».

Что касается «нью-йоркского текста», то в соответствующей части повествования он занимает во всех отношениях значительное место. Ни Ленинград, ни тем более Таллин, не говоря уже о Пушкинских горах, не даны в таком количестве стереоскопических зарисовок: в прологе мы подходим к Нью-Йорку с моря, «приземляемся» с воздуха, далее разглядываем его во всех направлениях с поверхности. Только натурные, без слов героя-нарратора, планы города составляют около 4 минут экранного времени, а взаимодействующие с речью - более 6 минут. Разумеется, визуальный текст определяет семантику города в наиболее узнаваемых знаках: панорама со статуей Свободы, небоскребы, улицы-ущелья, желтые такси, пожарные лестницы на стенах зданий, афроамериканцы, характерная реклама, а также знаки «русской Америки» (вывески, объявления). Уличный интершум и русскоязычные реплики дополняют образ, делают «нью-йоркский текст» аудиовизуальным – и уже в этом тексте продолжается повесть жизни Сергея Довлатова.



К языковым средствам, индексирующим присутствие в данном тексте нарратора (употребление дейксисов – «здесь», «тут», «сейчас», шифтеров – местоимение «я», личных форм настоящего времени), присоединяется и те визуальные маркеры, которые употреблялись раньше: изображение героя и некоторых персонажей повести в окнах и на стенах (дом, где живет семья, здание, небоскребы), мультипликационный «двойник» героя, а также его имя на полосах газет, обложках журналов и книг, его рукописный текст. Важным элементом идентификации героя в тексте повести является его живой голос в цитируемом фрагменте радиопередачи: *«Полтора года я живу в Нью-Йорке. Читаю русские газеты. Читаю, разумеется, с огромным интересом. А порой, как это ни грустно, с ужасом. В самом деле. Возьмём заголовки на первых страницах: “Убийство в сабвее”, “Ещё одна жертва террора”, “Арестован торговец наркотиками”. Поначалу такое количество криминальной информации заметно удручает, возникает даже ощущение, что помимо убийств здесь и событий-то нет. Куда мы попали, спрашивается?»*, а также видео с читающим Довлатовым в финале.

Что касается оценочно-смысловой стороны взаимодействия «нью-йоркского текста» и собственно довлатовского текста, смонтированного автором фильма в киноповесть, то здесь, безусловно, все более позитивно, хотя и неоднозначно. Серенькое «небо с овчинку» здесь также имеется, но нет карающего «небесного» текста и за кадром голос поет не «я катился вниз», а «счастье есть» - не без иронии, но без сарказма. И события, подтверждающие этот неожиданный для мировоззрения Довлатова тезис, происходят: *«Пишу в некотором беспамятстве. Газета вышла. Обстановка прямо сенсационная. Из всех русских мест звонят: «привезите хоть сто экземпляров. А то разнесут магазин»* (о работе в «Новом американце»); *«Я получил тысячу долларов аванса из «Нью-Йоркера». Впервые в жизни сам купил себе одежду необычайно фрайерского пошиба. Хотел даже купить перстень, но Лена пригрозила разводом»* (о публикации в журнале «Нью-

*Йоркер»); «Дал два интервью по-английски. Женщина с телевидения так хохотала, что упала на пол. И всё потому, что я сказал ей, что у меня в Ленинграде было больше знакомых американцев, чем в Нью-Йорке» (о первых знаках признания) и т.д. К ним, безусловно, относятся и по-человечески теплые диалоги героя с детьми, выводящие историю за рамки «писательской» биографии, которая сформировалась в предыдущих «главах» повести.*

Впрочем, события с обратным знаком в новой жизни героя также происходят: *«Я сделал несколько глупостей. Не закрепился в газете юридически. К тому же мои партнёры оказались мерзавцами. В результате я лишился независимости и постепенно меня выжили» (о скандальном уходе из «Нового американца»); «Заработок на радио «Свобода» не был регулярным. И всегда может прерваться. Литература, при всех моих успехах, прокормить не может. В результате я не совсем понимаю, как зарабатывать на жизнь» (о «нищете»); «Я угодил в госпиталь с желудочным кровотечением. И через два часа стало известно, что у меня, бывшего здоровяка, цирроз печени» (о начале болезни, которая причиной его смерти). Но здесь следует заметить, что автор, следуя реальному ходу событий, не сгущает краски, как в повествовании о жизни героя на родине, а, чередуя позитив с негативом, приводит его к пониманию и примирению с судьбой, что выразилось в актуализации иронично-философских: «В общем, есть какая то второсортная известность продвинувшегося восточноевропейца. Что-то вроде медведя, научившегося ездить на самокате»; а затем и откровенно философских высказываний Довлатова: «Главная моя ошибка в надежде, что легализовавшись, как писатель, я стану весёлым и счастливым. Этого не случилось. От крайних форм депрессии меня предохраняет уверенность в том, что рано или поздно я вернусь домой: либо в качестве живого человека, либо в качестве живого писателя. Без этой уверенности я бы просто сошёл с ума». По сути,*

реализованная в фильме повесть о жизни Сергея Довлатова приобретает к финалу характер шутовской, конечно, но исповеди героя-изгнанника, дожившего, впрочем, до первых признаков возвращения домой «живым писателем».

В заключении отметим, что одного героя-нарратора с характерным для него кругозором автору фильма не хватило. Здесь самым ярким проявлением явной анахронии, индексирующей активность автора-нарратора, становится включение в «автобиографическую повесть» комментариев Елены Довлатовой из современности, т.е. времени создания фильма. Первый относится к событию знакомства, герой-нарратор рассказывает: *«Однажды я проснулся среди ночи. С тоской подумал о вчерашнем. Вдруг, чувствую, я не один. Я спросил: «Вы кто? - Допустим, Лена, - ответил неожиданно спокойный женский голос. - Меня забыл Гуревич».* Затем идет комментарий сидящей на диване в своей нью-йоркской квартиры «повзрослевшей» на несколько десятков лет «Лены»: *«Нет, конечно! У нас даже знакомого не было по фамилии Гуревич. Честное слово, не было, несмотря на то, что это довольно распространённая фамилия».* С каждым последующим включением величина временного разрыва будет сокращаться, комментарий станет не поправляющим, а уточняющим или акцентирующим: *«Это был невероятно снобистский журнал и он публиковал Довлатова 10 раз»* (о «Ньюйоркере»); *«Он был по-настоящему счастлив в это время. Действительно это было время, когда он был полностью поглощён делом»* (о работе в «Новом американце»); *«Это был конечно грандиозный удар, даже сильнее вероятно, чем удар, который он пережил в Таллинне, когда книгу рассыпали»* (о разрыве с газетой). Однако суть от этого ничуть не изменится: автор ввел в повествование не столько нарратора, сколько *героя-резонера*, который как бы возвращает повествование в рамки документального. При этом, «игровой», по Женнету, тип коммуникации со зрителем на время превращается в «диалогический»,

взывающий к сопричастности и сопереживанию как с реальным человеком, которого он видит на экране и который «обижен» героем-нарратором или поправляет его, так и с ним самим, «вынужденным» рассказывать небылицы.

#### **4.5. «Переключка текстов» как сюжет экранной документалистики: романы и судьба М. Булгакова**

В современной отечественной документалистике так называемые «писательские фильмы» занимают особое место – очевидно, в силу сохраняющегося до сих пор «массового беллетристического сознания»<sup>329</sup>. К данной категории относятся как традиционные биографические фильмы о писателях, так и фильмы, посвященные созданию конкретного художественного феномена, литературной и общественно-исторической «судьбе книги».

Традиция зародилась в 1959 году - с момента выхода на телеэкраны полнометражной документальной картины «Загадка Н.Ф.И. и другие рассказы», снятого на «Ленфильме». Автор – литературовед Ираклий Андроников, известный по своим литературным концертам и нескольким выступлениям на телевидении, предложил для экранизации три своих «лермонтовских» рассказа. К «Загадке Н.Ф.И.», впервые опубликованной в печати еще в 1938 году, он добавил «Портрет» (в фильме - «Подпись под рисунком») и «Земляк Лермонтова» (в фильме - «О стороже в Тарханах»), и в соавторстве с режиссером Михаилом Шапиро реализовал свой замысел. При этом «Загадка» стала центральным сюжетом фильма и, по сути, с нее началась уникальная отечественная традиция – экранными средствами рассказывать о тайнах или истории создания литературных произведений.

В новейшей российской действительности эту традицию продолжает, главным образом, телеканал «Культура» и работающие по его заказам

---

<sup>329</sup> Берг М. Литературократия. М., 2000. 352 с. URL: <http://www.mberg.net/uspehdba/>

производящие студии, гораздо реже – «Россия 1» и «Первый канал»<sup>330</sup>. Что касается выбора объектов для фильмов, то характерной чертой для документалистики нового века является ярко выраженный интерес к произведениям со сложной судьбой – как правило, к «запрещенным» или «потаенным» книгам, которые не были опубликованы в свое время по соображениям цензуры или по «воле» автора. К числу таких фильмов относятся как картины отечественного производства: например, «Загадки "Мастера и Маргариты"» (2005, авторы В. Лисовский, В. Хомич, Ю. Проскурня-Завьялова), «Написано Сергеем Довлатовым» (2012, автор Р. Либеров), «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» (2014, автор Е. Якович, А. Шишов), так и зарубежные: в частности, «Тайный путь «Доктора Живаго»» (2003, Канада, автор Г. Хофман), «"Архипелаг ГУЛАГ": тайная история» (2008, Франция, авторы Ж. Крепу, Н. Милетич) и другие. Подобных работ немало, и можно с уверенностью сказать, что драматичная судьба литературного произведения – преимущественно советского периода – и его создателя, стали одним из актуальных сюжетов современной теледокументалистики.

Разумеется, в каждом конкретном фильме свой оригинальный сюжет, однако, на наш взгляд, большинство из них являются вариациями двух сюжетных архетипов: либо это «приключения», а точнее, *«злоклучения» текстов*, ставших знаменитыми, либо *«перекличка» художественного текста и «текста жизни»* их автора. К первой группе относится, в частности, указанные выше канадский и французский фильмы, а также отечественный «Василий Гроссман. Я понял, что я умер». В последнем история романа «Жизнь и судьба» является основной, а биография автора рассматривается как предыстория создания его главного текста. При этом

---

<sup>330</sup> Данные каналы предпочитают документалистике игровую сериальную экранизацию самих текстов. За последние годы, в частности, были сняты такие телесериалы, как «Идиот» (2003), «Мастер и Маргарита» (2005), «В круге первом» (2005), «Преступление и наказание» (2007), «Тарас Бульба» (2009), «Жизнь и судьба» (2012) и др.

избранная автором нарративная стратегия «текст в тексте», что уже было нами показано в параграфе 2.3., позволяет цитировать роман и другие произведения Гроссмана настолько избирательно, насколько того требует замысел: «Жизнь и судьба» заметно уступает по «индексу цитирования» текстам нехудожественным (письмам, дневникам, публицистике), поскольку создателям фильма важнее показать не столько роман, сколько его злоключения.

Ко второй группе, рамки которой хронологически и географически гораздо шире, относятся все остальные фильмы из приведенного выше списка, а также множество других: в частности, такие «писательские» фильмы Шишова и Якович, как «Ничто не вечно. Юрий Нагибин» (2007), «Я старым не буду. Драма Вампилова» (2008) и другие; работы Р. Либерова о С. Довлатове и Г. Владимове; целый ряд фильмов о М. Булгакове и его романах. На характеристике последней группе мы остановимся подробнее – по причине наглядности сравнения в избранном аспекте нескольких произведений на одну тему, следующих в хронологическом порядке друг за другом: «Михаил Булгаков. Романы и судьба» (2000, И. Золотусский, К. Антропов), «Загадки "Мастера и Маргариты"» (2005, авторы В. Лисовский, В. Хомич, Ю. Проскурня-Завьялова), «Мистическая сила Мастера» (2011, автор С. Браверман). Центральное место в наших рассуждениях займет фильм 2005 года - как наиболее интертекстуально насыщенный и показательный в плане реализации означенного сюжета, однако начать следует с самого раннего из нашего списка.

«Михаил Булгаков. Романы и судьба» отличается, прежде всего, очевидным и во всех отношениях подчеркнутым авторским присутствием – известный писатель-литературовед Игорь Золотусский является сценаристом и ведущим, выступающим со своей собственной оригинальной трактовкой творчества писателя, имеющей серьезную религиозно-философскую подоплеку. Данное обстоятельство определяет многое, в

частности, принцип наррации – это чистейший монолог, никто кроме автора-филолога в фильме не только не говорит (кроме, разумеется, цитируемого Булгакова), но даже не появляется в кадре случайно. Избрав основной нарративной стратегией «авторскую рефлексию», И. Золотусский многое из истории писателя рассказывает, то и дело уходя в рассуждения, прямо в кадре, и иногда по 5-6 минут зритель видит только говорящего нарратора на фоне значимых для понимания булгаковских текстов мест Москвы: Новодевичьего монастыря, Воробьевых гор, квартиры на Большой Садовой. В частности, об адресных параллелях он говорит, указывая на город с высоты холма: *«Вся московская жизнь Булгакова вмещается в этот вид <...>. На этом пространстве, которое мы видим сейчас, завязываются основные сюжеты двух главных романов Булгакова».*

Стоит отметить, что визуального документального материала в этом неторопливом по темпоритму, с меденными панорамами и наездами, и кажущемся сегодня несколько старомодным, фильме очень мало, редкие фотографии дополняют выразительные рисунки-иллюстрации Н. Рушевой и А. Кумировой, которые, надо заметить, сопровождаются весьма удачными музыкальным рядом (Моцарт, Шостакович, песни Вертинского). При этом автор постоянно в кадре апеллирует к зрителю, и эта вспомогательная нарративная стратегия «диалога со зрителем» позволяет поддерживать коммуникативное единство повествования: *«Вы посмотрите, вот Новодевичий монастырь...»*, *«Вспомните, с чего начинается роман ...»*, *«Здесь, в этой квартире мне хочется рассказать телезрителю ...»*. Другая «линия связи» - с булгаковскими текстами, и она поддерживается разными способами. Прежде всего, это проводимый автором прямо в кадре и за кадром анализ некоторых идейно-художественных аспектов «Белой гвардии» и «Мастера и Маргариты», в частности, оппозиции «свет-тьма» или значения мотива покоя для понимания образа Мастера. Кроме того, за кадром актер читает фрагменты «Белой гвардии», в то время как в кадре идут длинные

панорамы по фрескам собора или пейзажу, открывающемуся с Воробьевых гор. Еще один канал связи – чисто визуальный, когда коннотации авторской речи и текста «Мастера и Маргариты» возникают посредством иллюстрирующих рисунков, а также своего рода «театра теней»: на стены «нехорошей квартиры» проецируются рисованные силуэты Коровьева и Бегемота. Что касается переключки литературных текстов с «текстом жизни» Булгакова, то Игорь Золотусский убедительно выявляет и четко обозначает в своем фильме несколько, на его взгляд, ключевых моментов, среди которых: *воспитание в религиозной семье, богоискательство, рефлексивность, артистизм, бездетность* и др. При этом сделано это исключительно вербально, методами литературоведческой риторики – как на литературной экскурсии высококлассного, обладающего даром красноречия специалиста.

Создатели фильма «Загадки "Мастера и Маргариты"» подошли к задаче экранного воплощения сюжета *«переключка» художественного текста и «текста жизни»* совершенно по-другому. Используя принцип полифонической наррации, а также возможность апеллировать к только что показанной в эфире многосерийной экранизации романа, они целенаправленно сосредоточились на увлекательной, полной драматических коллизий истории создания сочинения и его коннотаций с реальностью: *прототипах, топосе, сюжетных аллюзиях, мифологии, возникшей вокруг романа*. При этом вневидимый автор говорит в фильме очень мало, но достаточно голосов, ему «помогающих»: исследователи творчества писателя М. Чудакова и А.Смелянский, лично знавшие вдову писателя Е.С. Булгакову; О. Басилашвили, сыгравший Воланда в экранизации В. Бортко, и другие актеры сериала «Мастер и Маргарита»; а также известный богослов, дьякон А. Кураев. И, очевидно, что только полифоническая наррация позволяла авторам-журналистам рассказать историю стереоскопично – за счет монтажа разных точек зрения на события, глубоко – с помощью высказываний признанных знатоков жизни и творчества Булгакова, зрелищно –



посредством интертекстуальной игры, когда в повествование включаются яркие и динамичные киноцитаты из сериала-экранизации.

Переключка романа с биографией Булгакова обозначена уже в прологе, когда Олег Басилашвили, находясь на месте реального действия, в квартире писателя (она же описана в «Мастере и Маргарите» как «нехорошая квартира»), начинает историю рассказом о реальном эпизоде с возгоранием примуса на кухне, будто «списанного» жизнью из рукописи Булгакова, - то есть, переключке наоборот. *«Это, отнюдь, не единственный пример того, как события, описанные Булгаковым в «Мастере и Маргарите» совершенно необъяснимым, фантастическим образом врывались из литературы в действительность»* - делает вывод рассказчик, и тем самым в фильме заявляется мотив «мистического романа», которого явно избегал в своей работе И. Золотусский, даже не упомянувший о пожаре. А в «Загадке "Мастера и Маргариты"» прочтение романа как мистического текста, хоть и не настойчиво, но проявляется - преимущественно в авторском тексте, а специалисты, М. Чудакова и А. Смелянский, делают акцент на рационально объяснимых параллелях с биографией. В частности, М. Чудакова, проявляющая себя в фильме особенно активно, обращает внимание на отражение личного опыта писателя в знаменитой фразе Воланде о квартирном вопросе, который «испортил москвичей», а также поясняет посмертную участь Мастера обстоятельствами «договора» писателя со Сталиным: *«Он не заслужил света...» Я думаю, здесь Булгаков сам для себя и для понимающих читателей даёт намёк на связь со своей биографией. Он считает, что тот, кто заключил – я немножко огрубляю <...> в какой-то момент союз с Сатаной, не может заслужить света. Ни он, ни Маргарита света не заслужили*. Отметим, что для зрителя последний комментарий вполне понятен, поскольку ему предшествует достаточно подробный и точный в деталях совместный рассказ Чудаковой и Смелянского о звонке Сталина и реакции растерянного Булгакова, который сам, в сущности, обреч

себя на дальнейшее безмолвие. Также стоит подчеркнуть, что здесь фильм «Загадка "Мастера и Маргариты"», в свою очередь, перекликается с работой И. Золотусского, который, впрочем, анализирует оппозицию «свет-тьма» гораздо обстоятельнее, переводя свое толкование в плоскость религиозной морали (что, кстати, в «Загадке» делает и известный неортодоксальностью своих суждений православный священнослужитель, дьякон Андрей Кураев).

Однако наиболее значительным полем для обсуждаемой нами переклички в данном фильме являются *герои* и *локация*. Поискам прототипов и прототопов авторы посвятили большую часть экранного времени: устанавливаются прототипы не только главных героев (Мастер - Булгаков, Маргарита – Е.С. Булгакова и Л.Е.Белозерская), но и других персонажей, в отношении которых подобная процедура возможна без «натяжек»: Воланд, Берлиоз, Бенгальский, Семплеяров, а также реальных мест, узнаваемых по тексту романа. Так, относительно трансформации поначалу «мефистофелеподобного» образа Воланда М. Чудакова поясняет: *«Постепенно, когда в романе появился Мастер, а именно в 32-м году, в 31-32-м, в романе «Мастер и Маргарита» Воланд начал приобретать иные очертания. Воланд стал проецироваться Булгаковым самим на Сталина. Он шёл на эту проекцию, которая приводила в оторопь и даже в ужас практически его слушателей 39-го года»*. Причем это утверждение звучит после слов дьякона А. Кураева: *«По правде говоря, Булгаков сам называет его Сатаной, и другие персонажи тоже называют Воланда Сатаной. Поэтому я не вижу оснований идти против авторской воли. Дмитрий Сергеевич Лихачёв когда-то справедливо заметил, что роман написан так, что после его прочтения нельзя сомневаться в существовании Сатаны»*. Однако последующие высказывания обоих специалистов и примкнувшего к ним автора фильма определяют прочтение зрителем «сталинского» подтекста в образе Воланда.

Гораздо четче «эхо» реальной действительности в других случаях. О прототипе Берлиоза первым говорит исполнитель его роли в сериале «Мастер и Маргарита» А. Адабашьян: *«А почему такой замечательный персонаж, как Михаил Александрович Берлиоз погибает в самом начале романа? Ну, наверное, потому что очень уж не терпелось Булгакову расправиться с человеком, прототипом которого был его личный литературный враг – Авербах, Леопольд Авербах»*. Далее эту известную версию уточняет профессор Чудакова: *«Булгаков хотел, изображая Берлиоза своего, формируя его, я думаю, он хотел отомстить сразу всем редакторам, с которыми он сталкивался. И первым из них, я думаю, был Авербах, потому что он выступил против Булгакова один из первых, против «Роковых...», повести «Роковые яйца»*. Еще проще в фильме «найден» человек, ставший прообразом лишившегося головы конференсье Варьете Бенгальского – его сразу же представляет исполнитель роли Бегемота А. Башаров: *«Прототип Бенгальского – один из самых популярных конференсье в московском мюзик-холле Александр Александрович Гриль»*. Чуть более усложненным оказалось обнаружение прототипа разоблаченного в супружеской измене Семплеярова – вслед за предъявлением версии в авторском закадровом тексте потребовался комментарий А. Смелянского о причинах такой «мести»: *«То, что Енукидзе играл заметную роль в Булгаковской жизни, - один из членов правящей верхушки, это точно, потому что именно Енукидзе руководил правительственной комиссией по художественному театру, вот в чём вся история. К нему же обращались со всеми доносами, всеми письмами <...>»*.

И, разумеется, необходимо уточнить, что во всех случаях этой переключки присутствует и еще один «голос» - цитаты из сериала «Мастер и Маргарита», не только зрелищно представляющие соответствующее место в романе, но и как бы объясняющие причину появления в кадре говорящих о своих героях персонажах-актерах. При этом, игровая киноцитата может в результате взаимодействия с контекстом превратиться из иллюстрации в

элемент нарративного эпизода документального фильма, что мы наблюдаем в «Загадке» неоднократно. Так, в частности, рассказывая о уже упомянутом прототипе Берлиоза, ненавистном Булгакову редакторе Леопольде Авербахе, авторы следом за фотографиями с представляющим последнего закадровым текстом: *«Судьба реального Авербаха сложилась ничуть не лучше, чем у литературного Берлиоза. Подобно многим борцам за торжество идей советской власти, Леопольд Леонидович был этой же властью уничтожен. Авербах попал под трамвай истории: в 30-е годы он был репрессирован и сгинул в лагерях»*, - дают цитату из экранизации, где Коровьев (А. Абдулов) обращается к Берлиозу: *«Турникет ищите, гражданин? Тогда сюда. Вот прямо, и выйдете, куда надо. С вас, конечно, за указание получить бы на четверть литра, поправиться бывшему регенту ...»*. А поскольку дальше зритель видит момент попадания несчастного под колеса трамвая, то, очевидно, это уже не просто метафора («попал под трамвай истории»), а «реальная» смерть именно Авербаха, финальное событие его истории.

Более сложный случай многократного «эха» текстов, уже с участием не только киноцитаты, но и *евангельского текста*, ретранслятором которого в фильме является персонаж-резонер дьякон Андрей Кураев, никак не причастный к истории романа, ни о чем не повествующий, а выносящий суждения о книге Булгакова именно с точки зрения канонического Евангелия. В эпизоде с сеансом магии исполнитель роли Бегемота в экранизации Александр Башаров демонстрирует фойе бывшего московского мюзик-холла, послужившего прототопом булгаковскому Варьете: *«Булгаков представляет Воланду и его свите возможность повидать москвичей в массе именно вот здесь»*, а следом вступает Андрей Кураев: *«Вспомним хронометраж булгаковского романа. В Великую среду накануне Пасхи Воланд появляется в Москве. Перед Пасхой он исчезает. Но самое, пожалуй, яркое действие происходит в четверг, вечером в четверг. Это сеанс магии в Варьете. Мы знаем, что этот сеанс кончился крайне печально для зрителей.*

*Но вот просто важно знать, кто эти зрители. Это ведь не просто москвичи. Понимаете, Булгаков писал в 30-е годы для людей, которые ещё очень живо помнили, зачастую и хранили церковные традиции, в частности, церковный календарь. Так вот, Великий четверг, четверг накануне Пасхи, - это самый трагический день православного богослужебного года. Большинство из тех, кто уже не дерзал ходить в храм, всё равно всё-таки сохраняли домашнюю память о том, что это особый день, день особой скорби. И, соответственно, для того, чтобы решиться в такой вечер пойти не просто в театр, не в библиотеку, а пойти в Варьете, в развлекаловку, и при этом на сеанс магии, это нужно было быть чрезвычайно сознательным атеистом». А поскольку далее следует киноцитата из экранизации с отрыванием головы Бенгальского и последующим рассказом Башарова о том, как прототип Бенгальского конференсье мюзик-холла Александр Галь вскоре также временно «лишился головы», то есть, сошел с ума и умер, то «евангельское эхо» в словах Кураева – так же, как киноцитата, в сущности, и определяют для зрителя участь Бенгальского-Галя: для служителя Варьете в тот день ничем иным это и не могло закончиться.*

Последний пример заставляет нас вспомнить фильм И. Золотусского, в котором евангельский текст звучит даже не эхом, а в прямом цитировании. Однако заметим, что это один из немногих примеров (о других уже сказано выше) явной переключки между данными фильмами, и характерно, что в «Загадке» никак не отражен отмеченный Золотусским и очень важный для «текста жизни» М. Булгакова момент – его *бездетность*. В фильме 2000 года автор прямо указывает: *«Все женщины в его романах бездетны: Елена бездетна, Турбина, их служанка Анюта, Аннушка, которую потом мы встретим в "Мастере и Маргарите", которая потом прольет подсолнечное масло, на котором поскользнется Берлиоз, бездетна Маргарита, и ее*

служанка»<sup>331</sup>. В интерпретации Золотусского бездетность - символ бесплодности самой безбожной советской жизни, на которую обречена Россия. Авторы «Загадки "Мастера и Маргариты"», опирающиеся на научный авторитет М. Чудаковой, безусловно, осведомленной о фактах, опустили данный мотив, вероятно, по причине слишком «книжного» способа его обнаружения и доказательства, предпочитая те межтекстовые параллели, которые можно показать экранными средствами, в характерной для кинотекста «системе рассказа – системе показа».

А вот автор «Мистической силы Мастера» (2011) эту важную деталь не упустил, однако сделано это без каких-либо проекций на творчество, как фиксация факта биографии Булгакова, который в 1917 году, в период тяжелой наркозависимости, опасаясь патологий у ребенка, сам сделал аборт своей жене Татьяне. Передав суть ситуации, ведущий резюмирует: *«Тот день решил судьбу обоих. Тася навсегда останется бездетной, Булгаков – тоже. Позже он скажет: “За тебя меня Бог покарает. Эх, Таська, Таська...”*». Таким образом, не бездетность сама по себе, а мотив мистического воздаяния за судьбу Татьяны, за эгоизм и тщеславие Михаила будет реализован в дальнейшем, когда речь пойдет о несправедливости того, что писатель посвятил «Белую гвардию» не помогавшей ему в работе первой, а новой, второй жене, и о тщетной надежде умирающего Булгакова на предсмертное прощение Таси, которую искали по Москве, но так и не нашли.

Стоит отметить, что и не отмеченных предшественниками параллелей текстов жизни и литературы в данном фильме немало: профессор Преображенский и хирург Мартынов, Аннушка, пролившая масло, и Аннушка-чума из булгаковской коммуналки, самоубийство

---

<sup>331</sup> В почти полностью постановочном, полном откровенных компиляций фильме «Михаил Булгаков. Проклятие мастера» (2012, ТВ-3) эти слова «цитируются» почти дословно: *«Бездетна Елена Турбина в романе «Белая гвардия», бездетна Маргарита, бездетна ее служанка, даже роковая Аннушка, которая разольет масло, не имеет потомства».*

Маяковского и «самойбийство» Булгакова. Но если все они имеют мистическую окраску, то переключка с двумя предыдущими кинотекстами проявляется в «Мистической силе Мастера» вполне реально. Нам представляется, что автор наверняка был не только знаком, но и определенным образом «отозвался» на работы предшественников в своем фильме. Так, начинается очередная экранная история Булгакова, как и в «Загадке», на Большой Садовой, 10, только не в квартире писателя, а на улице у дома; как и в фильме 2000 года, в «Мистической силе» есть ведущий, только там им был сам автор, писатель И. Золотусский, а здесь это исполняющий роль автора известный тележурналист Сергей Медведев; как и в «Загадке», в фильме 2011 года активно цитируются киноэкранизации: но, поскольку замысел шире, то это не только «Мастер и Маргарита» В. Бортко (2005), но и «Морфий» А. Балабанова (2008), «Дни Турбиных» В. Басова (1976), «Бег» В. Алова и А. Наумова (1970) и «Собачье сердце» того же В. Бортко (1988). Причем, игровые фрагменты отобраны в соответствии с содержанием рассказываемой документальной истории: например, бал у Воланда из экранизации «Мастера и Маргариты» смонтирован с хроникальными кадрами со Сталиным таким образом, что полностью визуализирует коннотацию Воланд-Сталин, которая в фильме 2005 года дана лишь в устных высказываниях персонажей.

При этом в отличие от предшествующих текстов данный биографический нарратив осуществляется не только посредством эпической формы наррации с богатым иллюстративным видеорядом - фотографий, хроники, киноцитат, документов, но и переключением форм презентации наррации: посредством *транспозиции* (чередования речевой наррации и миметической в постановочных эпизодах-реконструкциях) и *наложения* (включения повествующего нарратора в пространство реконструкции – см. Приложение, рис. 17-18). Вероятно, автор хотел найти свой вариант повествования, и для этого он прибегает к нарративной стратегии

«виртуального сюжета»: будто бы, проведя ночь в киевском музее<sup>332</sup>, «автор» видит - вместе со зрителем - сцены из жизни Булгакова (здесь и спиритический сеанс Елены Сергеевны, и разговор Михаила с Татьяной, первой женой, и т.д.), а иногда и сам становится Булгаковым (свидание с Еленой, танец в американском посольстве). Прием, на наш взгляд, не слишком удачный, порой запутывающий зрителя: например, в эпизоде с историей создания «Собачьего сердца» неожиданно возникает сцена операции собаки в современной ветклинике, тогда как все остальные интермедии стилизуются «под эпоху». Тем не менее, в рамках представления «текста жизни» писателя как текста мистического, полного судьбоносных совпадений, реконструкция используется автором последовательно – как «видения» в виртуальном сюжете «ночь в музее».

Заканчивается «Мистическая сила Мастера» на Новодевичьем кладбище - как и два предыдущих фильма, но это три разных, не перекликающихся друг с другом финала. И. Золотусский, стоя у могилы писателя и его вдовы, рассуждает о христианской сущности романа, о вере в Бога самого Булгакова; в «Загадке» исполнительница роли Маргариты Е. Ковальчук рассказывает на том же сесте о том, как в 1966 году после выхода романа в журнале «Москва» ленинградский журналист Николаев пришел к могиле писателя и поджидавшая первого благодарного читателя опубликованного «Мастера и Маргариты» Елена Сергеевна вручила ему, согласно воле мужа, половину гонорара; в «Мистической силе Мастера» ведущий рассказывает о том, как камень с могилы Гоголя оказался надгробием Булгакова и что это означает.

Подводя итог, следует сказать, что авторы рассмотренных фильмов, несомненно, приступали к работе с разной интенцией: в первом случае предпринимается попытка *объяснить* первопричины переклички текстов, во

---

<sup>332</sup> Вероятно, это ироническая аллюзия к знаменитому голливудскому игровому фильму «Ночь в музее» (2006, 2009), где герой, ночной сторож, наблюдает «оживление» экспонатов.



втором - *показать* взаимоотражение мира Булгакова в его романе, а в третьем – *создать* миф о непостижимости гения. И хотя стилистика и палитра выразительных средств проанализированных нами работ заметно отличаются друг от друга, их авторов объединяет способность создать в диегезисе фильма переключку разных текстов (в том числе, и друг с другом), а подобная диалогичность, несомненно, привлекательна для аудитории «писательских» фильмов.

#### ***Выводы к главе 4:***

1. «Претензии на истинность» экранных историй – обязательное условие телевизионного творчества, своего рода фундамент интенциональности автора как субъекта творчества; автор фильма осознает свою принадлежность к закрытому *дискурсивному сообществу*, ограниченному незначительным по численности кругом «посвященных», он соотносит с его установками свои претензии на истинность повествуемой истории.

2. Деятельность автора по созданию публицистического кинонарратива – это особая *дискурсивная практика*; он является «транслятором» нарративного дискурса в экранной его форме, причем, кроме направления трансляции вовне, на зрителя, действует и внутренняя трансляция – на членов сообщества, с которыми автор ведет постоянный диалог о способах производства данного дискурса.

3. Творчество автора публицистического кинонарратива как *индивидуальная дискурсивная практика* обладает собственными параметрами и по-разному оценивается аудиторией и дискурсивным сообществом; *персональный* принцип анализа «успешных» дискурсивных практик позволяет выявить эти параметры.

---

4. Автор «Подстрочника» максимально абстрагируется, практически не индексируя свое присутствие и выдвигая на передний план своего героя - диегетического автобиографического нарратора; наиболее отчетливым проявлением его дискурса является *монтаж*, благодаря которому осуществляется нарративизация киноцитат и аннарративных фрагментов фильмического текста.

5. Автор фильма «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» строит повествование по принципу полифонической наррации, поддерживая его реализацию за счет нарративной стратегии «система персонажей»; основным нарратором является автор: во-первых, как подразумеваемый когнитивный субъект наррации, монтирующий экранную историю (в том числе, и с помощью композитивов); во-вторых, как реальный повествующий голос за кадром; Е. Якович и А. Шишов являются авторами с обширной (более 10 фильмов) дискурсивной практикой создания публицистических кинонарративов.

6. Авторы однофабульных исторических фильмов «Война в Крыму. Все в дыму» и «Севастопольские рассказы» обладают разным статусом: Л. Парфенов является *реальным и подразумеваемым* автором фильма, в «Севастопольских рассказах» реальные авторы - А. Бруньковский и Е.Полякова, а И. Золотовицкий, – это играющий роль автора-рассказчика актер, то есть, *эксплицитный и фиктивный автор*, («подразумеваемый автор» в восприятии зрителя); используя разные нарративные стратегии и средства, авторы обоих фильмов выстраивают отличный друг от друга «мир истории»; в когнитивно-прагматическом плане реальные авторы демонстрируют ментальное различие своих позиций; обширная дискурсивная практика Л. Парфенова как «телезвезды» обуславливает структурные, когнитивные и стилевые характеристики создаваемых им публицистических кинонарративов.

7. Р.Либеров как автор фильмов «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем» и «Написано Сергеем Довлатовым» и других создал уникальную дискурсивную практику «писательских» кинонарративов с применением метода «анимадок»; в сознании аудитории сложилось понятие «стиль Либерова»; в означенных работах автор эффективно использует совершенно разные нарративные стратегии, которые определяют пространственно-временные параметры экранной истории, ее динамику и средства нарративизации.

8. Сохранение «беллетристического сознания» у образованной части общества привело к формированию особого *дискурсивного сообщества* авторов «писательских» фильмов; одним из способов реализации *когнитивной программы* автора является использование сюжета *«перекличка» художественного текста и «текста жизни»*; в анализируемом ряде фильмов о М.Булгакове авторы реализовали собственные нарративные компетенции и интенциональность: в первом случае предпринята попытка *объяснить* первопричины переклички текстов, во втором - *показать* взаимоотражение мира Булгакова в его романе, а в третьем – *создать* миф о непостижимости гения.

## Заключение

Экранная документалистика занимает особое место в современной отечественной культуре: она удовлетворяет интерес массовой аудитории к реальным судьбам других людей, к подлинной истории, представленной «в событиях и в лицах». Это естественно, поскольку, как писал в свое время известный критик Ю. Манн, «в каждом из нас сидит не только потаенный художник, но и потаенный историк, и одна из самых властных человеческих потребностей – распутывать подлинную связь причин и событий»<sup>333</sup>.

Человеку свойственно воспринимать и понимать течение жизни как цепь событий, а всякое событие, о котором повествуется с экрана, репрезентуется в фильмическом тексте в понятной каждому системе трех координат: «оно локализовано в некоторой человеческой (единоличной или общественной) сфере, определяющей ту систему отношений, в которую оно входит; оно происходит некоторое время и имеет место в реальном пространстве»<sup>334</sup>. Виртуальная экранная коммуникация, таким образом, вписывается в многовековую традицию устного сказания, поскольку когнитивная суть ее остается прежней – в передаче-приеме «опыта».

При этом «нарративный инструментарий» коллективного автора публицистического кинонарратива начала XXI века, безусловно, отличается как от возможностей традиционного рассказчика, пользующегося выразительными средствами «естественных» языков (речь, мимика, жест), так и от возможностей автора печатного публицистического нарратива. Комплекс специфических свойств публицистического кинонарратива, рассмотренных в ходе предпринятого нами исследования с позиций современной нарратологии, когнитивистики, теории медиатекста и других дисциплин, обнаруживает все признаки *устойчивой* системы, что подтверждается в ходе непосредственного анализа фильмов.

---

<sup>333</sup> Манн Ю. К спорам о художественном документе// Новый мир. 1968. №8. С. 244.

<sup>334</sup> Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1998. С.59.

Теоретические результаты исследования убеждают в том, что:

1. Документальный фильм как аудиовизуальный медиатекст является виртуальным со-бытием репрезентуемой реальности, фундируемым действием оппозиции *присутствие/отсутствие*; для современной ситуации характерна *кайротическая* модель времени и *фрагментарность* создаваемого пространства в фильме.

2. Адресованный массовой аудитории документальный фильм является публицистическим кинонарративом, то есть, представляет собой аудиовизуальный текст, в котором видеоряд и речь образуют цельное, связанное интермедиальное повествование о каких-либо событиях: биографических, социальных, политических и др.; он обладает выраженной нарративной структурой, создан с помощью специфических средств наррации (вербальных и невербальных), осуществляется в коммуникации *автор-нарратор-зритель*.

3. Публицистический кинонарратив как результат когнитивной деятельности реализует «когнитивную программу» автора, обладает когнитивно-прагматическим потенциалом для зрителя; он является одной из форм «освоения» мира, эмоционального усвоения чужого опыта; он способствует выработке параметров идентичности (этнокультурной, социальной, политической) и системы ценностей для зрителя как представителя той или иной группы, сообщества.

4. Механизм создания и восприятия публицистического кинонарратива может быть представлен с помощью *поэтико-когнитивной модели*, описывающей и объясняющей многоступенчатый, основанный на эффекте «квалиа», путь освоения и передачи информации о происшедших в прошлом событиях (фабуле) посредством определенным образом структурированной и оформленной в средствах экранной выразительности «истории».

5. Деятельность автора по созданию публицистического кинонарратива – это особая *дискурсивная практика*; он является «транслятором» нарративного дискурса в экранной его форме, причем, кроме направления трансляции вовне, на зрителя, действует и внутренняя трансляция – на членов *дискурсивного сообщества*, с которыми автор ведет постоянный диалог о способах производства данного дискурса.

6. Главным производителем и каналом трансляции нарративных фильмов является телевидение. Как наиболее значимый агрегатор потока актуальной информации оно обеспечивает устойчивое функционирование дискурсивной практики публицистического кинонарратива, «фильтрует» контент, следуя прагматике, диктуемой властью масс-медиа, удовлетворяя, с одной стороны, претензии и компетенции «дискурсивного сообщества» авторов, а, с другой, когнитивные потребности массовой аудитории, нуждающейся в приобретении опыта и постоянном подтверждении своей идентичности.

Суммируя полученные выводы, можно представить публицистический кинонарратив как *совокупность проекций*, осуществляемых аудиовизуальными средствами на сознание подразумеваемого зрителя:

- изначально зритель идентифицирует уровень «событий, о которых повествуется» (фабулу), одновременно отделяя его от уровня «события повествования», то есть, сообразно своей компетенции воспринимает *проекцию двусобытийности нарратива*;

- в процессе восприятия его сознание реконструирует картину событий, о которых повествуется, в их динамике, т.е. включается *проекция темпоральности*, «изменений состояния»;

- в соответствии с драматургической композицией развертывания истории зритель входит в «мир истории», его смысловое поле, вовлекается в

эмоциональное со-переживание, т.е. постепенно усиливается *когнитивная проекция*, обеспечиваемая эффектом «квалиа»;

- параллельно сознание зрителя вычленяет ту или иную конфигурацию рассказа/показа, т.е. воспринимает *проекцию форм и фигур наррации, структуры нарратива*;

- кроме того, на подсознательном уровне зритель восполняет пробел, пустоту в своем представлении о мире, в личном опыте индивида, т.е. имплицитно проявляется *онтологическая проекция*, обеспечиваемая действием оппозиции присутствие/отсутствие.

Проецирование обеспечивается активностью всех нарративных инстанций, а производящим центром всей совокупности проекций является подразумеваемый автор публицистического кинонарратива, творческая инициатива которого «замыкает» цепь экранной коммуникации.

### ***Список литературы:***

1. Абдулаева З. Постдок. Игровое/неигровое. - М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 480 с.
2. Абрамов Н.И. Дзига Вертов. - М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 165 с.
3. Абрамовских Е.В. Словесный нарратив в кинематографе (на материале экранизации повести Ю. Визбора «Завтрак с видом на Эльбрус») [Электронный ресурс]. // Narratorium. 2013. №1-2 (56). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2631079>.
4. Автохутдинова О.Ф. Сюжетные функции персонажа-помощника в медиадискурсе // Профессиональная культура журналиста: проблемы межкультурной коммуникации. - Екатеринбург, 2016. – С. 228-237.
5. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. - Минск: Тесей, 2005. – 390 с.
6. Адоньева С.Б. Прагматика фольклора. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. – 312 с.
7. Андреева К.А. Грамматика и поэтика нарратива в русском и английском языках: автореф. дис. ... докт. филол. наук. - Екатеринбург, 1998. – 47 с.
8. Андроникова М. Об искусстве портрета. - М.: Наука, 1975. – 200 с.
9. Анкерсмит Ф. Нарративная логика: Семантический анализ языка историков. – М.: Идея-Пресс. – 360 с.
10. Антоничева М.Ю. Границы реальности в прозе В.Набокова: авторские повествовательные стратегии: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - Саратов, 2006. – 44 с.



11. Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003. – 106 с.
12. Аристарко Г. История теорий кино. - М.: Искусство, 1966. – 356 с.
13. Арнольд И. В. Семантика, стилистика, интертекстуальность. - СПб., 1999. – 444 с.
14. Аронсон О. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. - М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с.
15. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. - М.: Языки русской культуры, 1998. – 896 с.
16. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. – М.: Наука, 1988. – 341 с.
17. Багиров Э.Г. Очерки теории телевидения. - М.: Искусство, 1978. – 151 с.
18. Барт Р. Нулевая степень письма. - М.: Академический проект, 2008. – 432 с.
19. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. - М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
20. Баршт К.А. Драматическое действие в нарратологическом аспекте [Электронный ресурс]. // Narratorium. 2016. №1 (9). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2635306>
21. Барышников К.Б. Советская экранная публицистика конца 80-х - начала 90х гг XX века (тематическая направленность, сценарий, стилистика, жанры): автореф. дисс. ... канд. филол. н. - М., 2015. – 19 с.
22. Барышникова Д. Когнитивный поворот в постклассической нарратологии (обзор новых англоязычных книг)// Новое литературное обозрение. – 2013. - № (1)119. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/119/b32.html>

23. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
24. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1979. – 424 с.
25. Беляев И.К. Спектакль документов: откровения телевидения. - М.: Гелеос, 2005. – 352 с.
26. Беньямин В. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избр. эссе. - М.: Немецкий культурный центр им. Гете, 1996. – 121 с.
27. Беньямин В. Рассказчик // Беньямин В. Озарения. - М.: Мартис, 2000. – 376 с.
28. Бережная М.А. Проблемы социальной сферы в алгоритмах телевизионной журналистики. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. – 330 с.
29. Берг М. Литературократия [Электронный ресурс]. - М., 2000. 352 с. URL: <http://www.mberg.net/uspehdba/>
30. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. - Л.: Художественная литература, 1973. – 568 с.
31. Берк П. Что такое культуральная история. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. – 240 с.
32. Бобринская У. Русский авангард: истоки и метаморфозы. - М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 304 с.
33. Богданов К. Повседневность и мифология. - СПб.: Искусство, 2001. – 438 с.
34. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. - М.: Культурная революция, 2006. – 269 с.
35. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. - М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
36. Бозрикова С.А., Комуцци Л.В. Роман нон-фикшн как жанр фактуального нарратива: криминальные романы "Хладнокровное

убийство" Т. Капоте и "Долина смертной тени" А. Приставкина. - Балашов: Николаев, 2014. – 178 с.

37. Бозрикова С.А., Комуцци Л.В. Нарративная публицистика в США и в России: учеб.-методич. пособие. - Балашов: Николаев, 2014. – 122 с.

38. Бозрикова С.А. Нарративная структура документального романа Т. Капотэ «Хладнокровное убийство»: автореф. дисс... канд. филол. н. - Самара, 2015. – 19 с.

39. Бойко М.Е. Типологические и структурные особенности фабулы кинопроизведений второй половины XX – начала XXI века: автореф. дисс.... канд. искусств. – М., 2014. – 25 с.

40. Болтянский Г. Мысли о кинохронике // Советский экран. - 1927. - №17.

41. Боров Ю.Б. Эстетика. - М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.

42. Борисенкова А. Нарративный поворот и его проблемы // Новое литературное обозрение. - 2010. - № 103. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/bo31.html>

43. Брайант Дж., Томпсон С. Основы воздействия СМИ. - М.: Вильямс, 2004. – 432 с.

44. Брик О. Разложение сюжета // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. - М., 2000.

45. Брокмейер Й. Нарративные схемы и культурные смыслы времени [Электронный ресурс]. URL: [http://www.i-u.ru/biblio/archive/brokmeyer\\_narrativnie/](http://www.i-u.ru/biblio/archive/brokmeyer_narrativnie/)

46. Бугаева Л.Д. Нарратив, медиа и эмоции // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. - Балашов, 2012.

47. Бугаева Л.Д. Кино как модель сознания: Пия Тикка// Международный журнал исследователей культуры. - 2013. - №1 (10). – С. 122-125.
48. Бугаева Л.Д. Эмоциональный документ: структура нарратива // Век информации. - 2016. - №2. – С. 134-136.
49. Булгакова О. Фабрика жестов. - М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 304 с.
50. Булгакова О. Теория как утопический проект// Новое литературное обозрение. – 2007. - №88. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/bu3.html>
51. Бунин И.А. Окаянные дни. - М.: Азбука-классика, 2005. – 320 с.
52. Бурдые П. Биографическая иллюзия // Интер. - 2002. - №1.
53. Бурдые П. Социология социального пространства. - М-СПб.: Алетейя, 2007. – 288 с.
54. Вакурова Н.В., Московкин Л.И. Типология жанров экранной продукции. - М.: Институт современного искусства, 1997. – 62 с.
55. Ван Дейк Т. Вопросы прагматики текста // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвистика текста. - 1978. - Вып.8. – С. 259-336.
56. Ван Дейк Т. Язык. Познание. Коммуникация. - М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
57. Вартанов А. Актуальные проблемы телевизионного творчества. - М.: Кн. дом «Университет», 2003. – 319 с.
58. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. - М.:Искусство, 1966. – 320 с.
59. Вильчек В.М. Под знаком ТВ. - М.: Искусство, 1987. – 240 с.

60. Виноградова С.М., Мельник Г.С. Психология массовой коммуникации. - М.: Юрайт, 2014. – 512 с.
61. Волконский С.М. Человек на сцене. - СПб.: Аполлон, 1912. – 183 с.
62. Выготский Л.С. Психология искусства. - М.: Искусство, 1968. – 344 с.
63. Вуненбургер Ж.-Ж. Телевизионные миражи электронной эпохи // Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей. - СПб., 2012. – С. 252-264.
64. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. - М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
65. Гатов Василий: «Что будет со СМИ через 15 лет?». URL: <http://www.michelino.ru/2015/08/15-2030.html>.
66. Гегелова Н.С. Культурно-просветительская миссия телевидения: автореф. дисс... д. фиол. н. - М., 2012.- 30 с.
67. Голдовская М. Человек крупным планом. - М.: Материк, 1981. – 252 с
68. Григорьева С.А., Григорьев Н.Г., Крейдлин Г.Е. Словарь языка русских жестов. - М. - Вена: Языки русской культуры, 2001. – 254 с.
69. Грицанов А.А., Можейко М. А. Нарратив // Постмодернизм. Энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: <http://eurasialand.ru/txt/post/menu.htm>
70. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода. – М.: Академический проект, 2004. – 368 с.
71. Губернская Т.В. Языковое воплощение категории повествователя в раннем русском романе (на мат. прозы М.Ю. Лермонтова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. - СПб., 2002. – 18 с.

72. Давыдов В.А. Ценности и оценочные суждения в исторических реконструкциях // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. - 2010. - № 126. – С. 131-137.
73. Данто А. Аналитическая философия истории. – М.: Идея-Пресс. – 2002. – 292 с.
74. Джулай Л. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм – опыт социального творчества. - М.: Материк, 2005. – 240 с.
75. Добросклонская Т.Г. Вопросы изучения медиатекстов: Опыт исследования современной английской медиаречи. Изд. 3-е. - М.: URSS, 2010. – 288 с.
76. Достоевский об искусстве. - М.: Искусство, 1973. – 632 с.
77. Дробашенко С.В. Феномен достоверности. - М.: Искусство, 1972. – 190 с.
78. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. - М.: Искусство, 1986. – 320 с.
79. Женнет Ж. Палимпсесты: Литература второго уровня. - М.: Науч. мир, 1982. – 76 с.
80. Женнет Ж. Фигуры. Т.1-2. - М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. – 944 с.
81. Жижек С. Киногид извращенца. Кино, философия, идеология: сборник эссе. - Екатеринбург: Гонзо, 2014. – 472 с.
82. Жиличева Г.А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-50 гг.). - Новосибирск: НГПУ, 2013. – 317 с.
83. Жиличева Г.А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-50 гг.) : автореф. дис. ... док. филол. наук. - М., 2015. – 44 с.

84. Жиличева Г.А. Способы риторической индексации нарративной стратегии (на материале романов К. Вагинова и Б. Пастернака) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. - 2014. - №2 (26). – С. 134-140.
85. Журналистика, общество, ценности: коллективная монография / ред.-сост. В. А. Сидоров. - СПб.: Петрополис, 2012. – 448 с.
86. Здровега В.И. Слово тоже есть дело. - М.: Мысль, 1979. – 174 с.
87. Зыков А.А. Метод исторической реконструкции в документальном кино: этический и эстетический аспекты. Дис. ... маг. журналистики. – СПб.: Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций, 2016. – 98 с.
88. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 251 с.
89. Ильин И.П. Нарратив. Нарративная типология // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Интрада, 2004. – 504 с.
90. Ильченко С.Н. Отечественное телевидение на рубеже столетий. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. – 468 с.
91. Иванов В.В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века. Избранные труды по семиотике и истории культуры. - М.: Языки русской культуры, 1999-2004. – 912 с.
92. Ипатова Н.А. Дискурсивные практики в формировании профессиональных сообществ: автореф. дис.... канд. социол. н. СПб., 2009. URL: <http://www.dslib.net/sociologia-kultury/diskursivnye-praktiki-v-formirovanii-professionalnyh-soobwestv.html>
93. Изард К. Э. Психология эмоций. - СПб.: Питер, 2000. – 464 с.

94. Каверина О.Н. Зарисовка как нарративный жанр в современной русской журналистике // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. - Балашов, 2012. – С. 204-209.
95. Каминская Т.Л. Образ адресата в текстах массовой коммуникации: семантико-прагматическое исследование: автореф. дисс. ... д. филол. н. – СПб., 2009. – 46 с.
96. Каминский П.П. Принципы исследования публицистики на современном этапе // Вестник Томского государственного университета. Филология. - 2007. - №1. – С. 97-105.
97. Кемниц Я.Ю. Визуальные эффекты и атмосфера аудиовизуального произведения [Электронный ресурс]. // Вестник электронных и печатных СМИ. - 2014. - Вып. 19. URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2551>.
98. Ким М.Н. Жанры современной журналистики. - СПб.: Изд-во Михайлова, 2004. – 336 с.
99. Кириллов А.Г. Политический нарратив: структура и прагматика: на материале англоязычной прессы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. - Самара, 2007. – 23 с.
100. Клушина Н.И. Интенциональные категории публицистического текста (на материале периодических изданий 2000-2008 г.г.): автореф. дис. ... д. филол. наук. – М., 2009. – 57 с.
101. Ковалев О.А. Нарративные стратегии в литературе. - Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2009. – 316 с.
102. Колосов С.Н. Документальность легенды. - М.: Искусство, 1977. – 184 с.
103. Копылова Р. Д. Кинематограф плюс телевидение. Факты и суждения. - М.: Искусство, 1977. – 135 с.



104. Константинова А.А. Когнитивно-дискурсивные функции пословиц и поговорок в разных типах дискурса. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. - М., 2012. – 45 с.
105. Коньков В.И. Речевая структура газетных жанров. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005. – 233 с.
106. Коммуникативные технологии в процессах политической мобилизации: коллективная монография / науч. ред. В. А. Ачкасова, Г. С. Мельник. - М.: ФЛИНТА, 2016. – 248 с.
107. Комуцци Л.В. Какие истории рассказывают сегодня телевидение в России и США? // Век информации. - 2016. - №2. – С. 137-142.
108. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. - М.: Искусство, 1974. – 77 с.
109. Краткий словарь когнитивных терминов. - М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
110. Крейдлин Г. Язык тела и кинесика как раздел невербальной семиотики // Тело в русской культуре. - М: Новое литературное обозрение, 2005. – 478 с.
111. Кристева Ю. Разрушение поэтики: Избр. тр. - М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. – 656 с.
112. Кройчик Л.Е. Актуальные проблемы теории публицистики (российский извод) // Современные проблемы журналистской науки. Ежегодный сборник научных статей / Сост. В.В. Тулупов. - Воронеж, 2007. – С. 60-79.
113. Кройчик Л.Е. Публицистический текст как нарратив // Акценты. Вып. 7-8 (78-79). - Воронеж, 2008. – С. 6-14.
114. Кройчик Л.Е. Принципы публицистического творчества // Вестник МГУ. Серия 10. Журналистика. - 2014. - №5. – С. 130-144.

115. Кулешов Л. Искусство кино. - М.-Л.: Теа-кино-печать, 1929. – 153 с.
116. Кулешов Л. Экран сегодня // Новый Леф. - 1927. - №4.
117. Кульчицкая Д.Ю. Отображение предметно-чувственного мира в журналистском произведении: от печати до мультимедиа: автореф. дис. ...канд. филол. н. - М., 2013. - 23 с.
118. Кушнарева И. Как нас приучили к сериалам// Логос. - 2013. - №3 (93). URL: <http://www.intelros.ru/readroom/logos/lo3-2013/22974-kak-nas-priuchili-k-serialam.html>
119. Лабин А.В. К определению понятия «публицистика»: дискуссионные проблемы// Вестник Тамбовского государственного университета. - 2010. - Т.89. - №9. С. 117-120.
120. Лазутина Г.В. Жанры журналистского творчества. - М.: Аспект-пресс, 2011. – 320 с.
121. Лакан Ж. Телевидение. - М.: Гнозис, 2000. – 160 с.
122. Ласточкина А.С. Нарративные стратегии в трилогии У. Голдинга «На край земли»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. - СПб., 2011. - 18 с.
123. Лейда Д. Из фильмов – фильмы. - М.: Искусство, 1968. – 188 с.
124. Лехциер В.Л. Нарративный поворот и актуальность нарративного разума // Международный журнал исследований культуры. №1(10). 2013. URL: <http://www.culturalresearch.ru/archives/89-narrturne>.
125. Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна. - М.-СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
126. Лисаковский И.Н. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения: Словарь-справочник. - М.: РАГС, 2002. – 240 с.

127. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. - М.: Наука, 1979. – 360 с.
128. Лосев А.Ф. Эстетика возрождения. - М.: Мысль, 1978. – 624 с.
129. Лотман Ю. М. Об искусстве. - СПб: Искусство, 1998. – 285 с.
130. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. - Таллинн: Александра, 1994. – 216 с.
131. Луи, Шепилов, Михоэлс... // Российская газета. – 2009. - 18 июня.
132. Луман Н. Реальность массмедиа. - М.: Праксис, 2005. – 256 с.
133. Луньков Д. А. Наедине с современником. - М.: Искусство, 1978. – 175 с.
134. Магай И.П. Эссеистика против публицистики: новая тенденция российской прессы // Вестник МГУ. Серия 10. Журналистика. - 2013. - №6. – С. 89-106.
135. Майданова Л.А. Структура и композиция газетного текста. - Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1987. – 178 с.
136. Малькова Л.Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. - М.: Материк, 2002. – 188 с.
137. Манскова Е.А. Жанровая иерархия современной телевизионной документалистики // Вестник Новосибирского государственного университета. Сер. История, филология. - 2010. - №6. – С. 49-57.
138. Мансурова В.Д. Время в журналистской картине мира: темпоральность становления медиа-событий // Социально-гуманитарные знания. - 2002. - № 4. С. 289-299.

139. Манн Ю. К спорам о художественном документе// Новый мир. – 1968. - №8.
140. Маслова Н.Н. Виды кинопересказа литературного текста // Кино/текст: Материалы секции. - СПб., 2010.
141. Массмедиа российского мегаполиса: типология печатных СМИ / под общ. ред. М. А. Шишкиной; науч. ред. Б. Я. Мисонжников. - СПб.: Роза мира, 2009. – 323 с.
142. Мариевская Н.Е. Время и смысл. Опыт темпорального анализа кинопроизведения// Вестник ВГИК. - 2014. - №4. – С. 33-46.
143. Мартыанова И.С. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. - СПб.: Сага, 2002. – 240 с.
144. Матвеева Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий: синхронно сопоставительный анализ. - Свердловск: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1990. – 172 с.
145. Мельник Г. С. Mass Media: Психологические процессы и эффекты. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. – 324 с.
146. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.
147. Мисонжников Б.Я. Феноменология текста. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. – 490 с.
148. Мисонжников Б.Я. Нарратив в пространстве медиатекста: к проблеме категориального отождествления //Текст в системе обучения журналиста: материалы круглого стола (10 декабря 2009 г.). - СПб., 2010. – С. 26-30.
149. Мисонжников Б.Я. Нарратор в системе текстообразующих компонентов медиапроизведения // СМИ в онтологическом и культурном пространстве славянского мира: материалы 1 Междунар. Науч.- практ. конф. - Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-т, 2011.

150. Мисонжников Б.Я. Исторический компонент публицистики: в поиске утраченного императива // Вестник Тверск. гос. ун-та. Сер. Филология. - 2013. - Вып. 3. № 10. – С. 177-184.
151. Мисонжников Б.Я. Герменевтика медиатекста ad incunabulis // Вестник Тверского гос. университета. - 2016. - №3. – С. 192-199.
152. Михайлов И.А. Макс Хоркхаймер. Становление франкфуртской школы социальных исследований. Ч. 2. - М.: Институт философии, 2010. – 296 с.
153. Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. - М.: Наука, 1986. – 222 с.
154. Михалкович В. Время телевидения // Экранные искусства и литература. Телевизионный этап. - М.: Наука, 2000. – 175 с.
155. Муратов С.А. Пристрастная камера. - М.: Искусство, 1976. – 104 с.
156. Муратов С.А. Диалог. Телевизионное общение в кадре и за кадром. - М.: Искусство, 1983. – 159 с.
157. Муратов С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. - М.: ВК, 2009. – 363 с.
158. Мясникова М.А. Морфологический анализ современного телевидения: автореф. дис. ... д. филол. н. - Екатеринбург, 2010. – 46 с.
159. Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. - СПб.: Алетейя, 2008. – 208 с.
160. Осинский В.Г. Документальный телефильм: Поиски специфики. - СПб.: [С.-Петербург. гос. ун-т], 1994. – 35 с.
161. Осинский В.Г. Телевизионная публицистика. - СПб.: [С.-Петербург. гос. ун-т], 1992. – 41 с.
162. Основы творческой деятельности журналиста: Учебник / ред.-сост. С.Г. Корконосенко. - СПб.: Знание, 2000. – 272 с.

163. Основы журналистики / под. ред. С.Г. Корконосенко. - М.: Аспект-пресс. 2004. – 289 с.
164. Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива). - М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
165. Петров Г.Н. Драматургия телевидения: Проблемы журналистского мастерства и особенности творчества. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. – 120 с.
166. Петрова Е.А. Трансформации исторических событий в телевизионной экранизации романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина» [Электронный ресурс]. // Narratorium. 2011. №1-2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027588>.
167. Петрухин П.В. Нарративные стратегии и употребление глагольных времен в русской летописи XVII века // Вопросы языкознания. - 1996. - № 4. – С. 62-84.
168. Перельштейн Р.М. Проблема вербального и визуального в кинотворчестве // Кино/текст: Материалы секции. - СПб., 2012. – С. 109-115.
169. Пир Д. Существует ли французская постклассическая нарратология? [Электронный ресурс]. // Narratorium. - 2013. - №1-2 (5-6). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2631084>
170. Подстрочник. Жизнь Лилианны Лунгиной, рассказанная ею в фильме Олега Дормана. - М.: Астрель, 2010. – 480 с.
171. «Подстрочник» в самиздате // Российская газета. - 2009. - № 124 (4948). 7 июля.
172. Познин В.Ф. Аудиовизуальный продукт: технология плюс творчество. - СПб.: СПб ГУКиТ, 2009. – 256 с.

173. Поселягин Н.В. Кинофильм как объект и не-объект нарратологии [Электронный ресурс]. // Narratorium. 2012. №2 (4). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628907>
174. Поселягин Н.В. Время и пространство в нарративной структуре текста // Новый филологический вестник. – 2011. - № 3(18). - С.25-43.
175. Постмодернизм. Словарь терминов [Электронный ресурс]. - М., 2001. URL: <http://bookre.org/reader?file=530353>
176. Почепцов Г.Г. Нарративный инструментарий воздействия // Верхневолжский филологический вестник. - 2015. - №3. – С. 69-74.
177. Прайс М. Телевидение, телекоммуникации и переходный период: право, общество и национальная идентичность. - М.: МГУ, 2000. – 335 с.
178. Прожико Г.С. Эволюция образа мира в экранном документе в «дотелевизионную» эру. - М.: ИПК ТВ и РВ, 2004. – 148 с.
179. Прожико Г.С Концепции реальности в экранном документе. - М.: ВГИК, 2004. – 454 с.
180. Пронин А.А. Журналист как автор произведения для СМИ // Основы журналистской деятельности: учебник для бакалавров/ под ред. С.Г. Корконосенко. - М., 2013. – С. 123-162.
181. Пронин А. А. От хроноса к кайросу: смена временной парадигмы в портретной документалистике // Журналистика XXI века: к правде жизни. - СПб., 2014. – С. 226-232.
182. Пронин А.А.Время – назад: Маяковский цитирует Вертова // Вестник ВГИК. - 2014. - № 4. – С. 26-32.
183. Пронин А.А. Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. - СПб.: Петрополис, 2016. – 172 с.

184. Пронин Е.И. Выразительные средства журналистики. - М.: МГУ, 1980. – 285 с.
185. Пропп В.В. Исторические корни волшебной сказки. - Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с.
186. Прохоров Е.П. Искусство публицистики: Размышления и разборы. - М, 1984. – 268 с.
187. Публицистика в современном обществе: Материалы научно-практического семинара / отв. ред. Б.Я. Мисонжников. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2014. – 227 с.
188. Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. - М.:РОССПЭН, 2010. – 287 с.
189. Разлогов К. Экран как мясорубка культурного дискурса / Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей. - СПб., 2012.
190. Рикер П. Время и рассказ. Т 1. Интрига и исторический рассказ. - М.-СПб: Университетская книга, 1998. – 313 с.
191. Рикер П. Время и рассказ. Т 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. - М.-СПб.: Университетская книга, 2000. – 224 с.
192. Рейфман Б.В. Повествование и неповествование: Формы выхода за пределы киноповествования как историко-культурологический проект.: автореф. дис. ... канд. культур. - М., 2003. – 21 с.
193. Рошаль Л.М. за кадрами правды: поэзия факта и авторская позиция. - М., 1986.
194. Рошаль Л. Эффект скрытого изображения: факт и автор в неигровом кино. - М.: Материк, 2001. – 209 с.
195. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века (3-е издание, исправленное и дополненное). - М.: Аграф, 2009. – 384 с.



196. Саппак В. Телевидение и мы. - М.: Искусство, 1963. – 280 с.
197. Сергеева О.В. Домашний телевизор: экранная культура в пространстве повседневности. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. – 161 с.
198. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). - М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
199. Сметанина С.И. Медиа-текст в системе культуры: динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2002. - 45 с.
200. Сметанина С.И. Медиатекст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века). - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2002. – 383 с.
201. Смирнов И.П. Смысл как таковой. - СПб: Академический проект, 2001. – 352 с.
202. Смирнов И.П. Философия на каждый день. - М.: Прагматика культуры, 2003. – 248 с.
203. Смирнов И.П. Видеоряд. Историческая семантика кино. - СПб.: Петрополис, 2009. – 402 с.
204. Солганик Г.Я. Приктическая стилистика русского языка (4-е издание). - М.: Academia, 2010. – 304 с.
205. Солганик Г.Я. К определению понятия «текст» и «медиатекст» // Вестн. Моск. Ун-та. Сер. 10. Журналистика. – 2005. - №2. – С. 7-15.
206. Современный российский медиаполис / под ред. С. Г. Корконосенко. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2012. – 324 с.
207. Социальная практика и журналистский текст / под ред. Я.Н. Засурского, Е.И. Пронина. - М., 1990.

208. Стюфляева М.И. Образные ресурсы публицистики. - М.: Мысль, 1982. – 175 с.
209. Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма: автореф. дисс... канд. филол. н. М., 2010. – 20 с.
210. Татару Л.В. Точка зрения и композиционный ритм нарратива. - М.: Изд-во МГОУ, 2009. – 304 с.
211. Татару Л.В. История знаменитости как новый жанр журналистского нарратива [Электронный ресурс]. //Narratorium. - 2011. - № 1-2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027593>
212. Татару Л. В. Нарратив и культурный контекст. - М.: URSS, 2011. – 288 с.
213. Татару Л.В. Формализм, деконструкция и постклассическая нарратология // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. - Балашов, 2012.- С. 59-69.
214. Теория журналистики: статус научных и учебных дисциплин / ред.-сост. М. Н. Ким. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. – 140 с.
215. Тепляшина А.Н. Сатирические жарны современной публицистики. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000. – 192 с.
216. Тертычный А.А. Жанры периодической печати. - М.: Аспект-пресс, 2000. – 310 с.
217. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 37-113.
218. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. - СПб.: Искусство, 2003. – 617 с.
219. Тынянов Ю.Н. Литературный факт. - М.: Высшая школа, 1993. – 318 с.
220. Тульчинский Г.Л. Кинонарратив как понимание: метафора сна// Кино/текст: Материалы секции. - СПб., 2015. – С. 150-154.

221. Тюпа В.И. Три стратегии нарративного дискурса // Дискурс. М., - 1997. - № 3-4. – С. 105-108.
222. Тюпа В.И. Нарратив и другие регистры говорения [Электронный ресурс]. // Narratorium. - 2011. - № 1-2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584> (дата обращения 7.03.2015).
223. Тюпа В.И. Нарратологический минимум // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. - Балашов, 2012. - С. 69-75.
224. Удлер Э.М. Эволюция и становление документально-публицистического жанра «невольничьего повествования» в американской журналистике: автореф. дис ... д. филол. н. - Екатеринбург, 2013. – 45 с.
225. Уразова С.Л. Телевидение как институциональная система отражения социокультурных потребностей: автореф. дис. ...д. филол. н. - М., 2012. - 62 с.
226. Успенский Б. А. Поэтика композиции. - М.: Языки русской культуры, 1995. – 360 с.
227. Урусиков Д. С. Грамматология. Т.1. - Липецк, 2009. – 224 с.
228. Ушакин С.А. Поле пола. - Вильнюс: ЕГУ, 2007. – 320 с.
229. Ученова В.В. Гносеологические проблемы публицистики / Три грани теории журналистики [сборник]. - М.: Аспект-пресс, 2009. – 556 с.
230. Фомичева Е.Г. Автор и герой в очерке: Приемы портретизации: автореф. дис. ... канд. филол. наук. - СПб., 2003. – 23 с.
231. Франк Г. Опыт голого человека // Искусство кино. - 2004. - №3.

232. Франк Г. Карта Птолемея. - М.: Издательство студии Артемия Лебедева, 2009. – 392 с.
233. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
234. Фуко М. Археология знаний. - СПб.: Гуманитарная академия, 2004. – 416 с.
235. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. - СПб.: Наука, 2001. – 380 с.
236. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. - М.: Весь мир, 2003. – 416 с.
237. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. - М.: Республика, 1993. – 447 с.
238. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. - М.-СПб.: Медиум, Ювента 1997. – 312 с.
239. Хренов Н.Н. Кино: реабилитация архетипической реальности. - М.: Аграф, 2006. – 704 с.
240. Хухтамо Э. Элементы экранологии: к проблеме археологии медиа // Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей. - СПб., 2012. – С. 254-259.
241. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России: 1896-1930. - Рига: Зинатне, 1991. – 246 с.
242. Цивьян Ю. Г. На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино. - М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 336 с.
243. Цынарева Н.А. «Прокремлевские» нарративы в медийном пространстве (по материалам русскоязычного сайта Европейской службы внешних связей) // Вестник Тверского гос. университета. - 2016. - №3. – С. 216-222.

244. Чередниченко В.И. Теория журналистики. - Краснодар: Изд-во Кубанского гос. ун-та, 2002. – 243 с.
245. Чередниченко В.И. Пространственно-временной континуум: объективная реальность, конвенция умов или научный миф? // New Paradigms. - 2000. №4. - С. 32–47.
246. Чепкина Э.В. Русский журналистский дискурс: текстопорождающие практики и коды (1995-2000). - Екатеринбург: Изд-во Ур. фед. гос. ун-та, 2000. – 279 с.
247. Чепкина Э.В., Енина Л.В. Дискурсивные практики журналистики: метод анализа // Стилистика завтрашнего дня: Сб. ст. к 80-летию профессора Г.Я. Солганика. - М.: МГУ, 2012. – С. 290-292.
248. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. - М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – 248 с.
249. Шевцова Д.А. От публицистического образа к медиаобразу: движение научной мысли [Электронный ресурс]. // Современные проблемы науки и образования. - 2015. - №2-3. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23609>.
250. Шейгал Е.И. Многоликий нарратив [Электронный ресурс]. // URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/sheigal1-07.htm>
251. Шергова К.А. Докудрама – новый жанр? [Электронный ресурс]. // Вестник электронных и печатных СМИ. – 2012. - №13. URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102>.
252. Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино.: автореф. дис. ... канд. искусств. - М., 2010. – 24 с.
253. Шёнерт Й. Автор [Электронный ресурс]. // Narratorium. - 2015. - №1 (8). URL.: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2634335> (дата обращения 4.07.2016).

254. Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. - М.: Искусство, 1985. – 573 с.
255. Шкловский В. Гамбургский счет. - М.: Советский писатель, 1990. – 544 с.
256. Шкловский В. Куда шагает Дзига Вертов? // Советский экран. - 1926. - №32.
257. Шмид В. Нарратология. 2 изд., испр. и доп. - М.: Языки славянской культуры, 2008. – 304 с
258. Шмид В. Отбор и конкретизация элементов в словесной и кинематографической нарративах [Электронный ресурс]. // Narratorium. - 2011. - №1-2. URL:  
[www.http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636](http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636).
259. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Из творческого наследия С. Эйзенштейна. - М.: ВНИИ Киноискусства, 1985. – 120 с.
260. Эко У. Заметки на полях // Имя розы. - М.: Книжная палата, 1989. – 496 с.
261. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. - СПб.: Simposium, 2004. – 538 с.
262. Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей. - СПб.: Издательство Дмитрия Буланина, 2012. – 752 с.
263. Эпштейн М.Н. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. - М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.
264. Юровский А.Я. Телевидение – поиски и решения. - М.: Изд-во МГУ, 1982. – 236 с.
265. Якобсон Р. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя - М., 1972. – С. 95-113.

266. Ямпольский М. Диалог и структура кинематографического пространства // Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Уч. зап. Тартусского гос. Университета. Вып. 641. Труды по знаковым системам, 17. - 1984. – С. 192-138.
267. Ямпольский М. Чужая реальность// Киноведческие записки - 1991. - №10. – С. 136-147.
268. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. - М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.
269. Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. - М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 376 с.
270. Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. - М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 688 с.
271. Ясперс К., Бодрийяр Ж. Призрак толпы. - М.: Алгоритм, 2007. – 272 с.
272. Abbot A. From causes to events. Notes on narrative positivism // Sociological methods & research. 1992. N 4.
273. Bal M. Narratologie: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto, 1985.
274. W.C. Boot. Rhetoric of Fiction. Chicago, 1961.
275. Bourdieu P. L'illusion biographique // Actes de la Recherche en Sciences sociales. 1986. № 62/63. P. 69—72.
276. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. NY., 1979-2008.
277. Deleyto C. Focalisation in Film Narrative/ S. Onega & J. Á. García Landa (eds.). Narratology. London, 1996.
278. Dolezel L. The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction // The Honor Roman Jakobson. Paris, 1967. P. 541-552.
279. Chatman S.B. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, Ithaca, NY, 1978.

280. Current Trends in Narratology/ Ed. G. Olson. Berlin, 2011.
281. Epstein J. Ecrits sur le sinema 1921-1953. T.1. Paris, 1974.
282. Fludernik M. Towards a «Natural» Narratology. L.; N.Y.: Routledge, 1996.
283. Greeber G. Introduction// Tele-visions: An Introduction to Studying Television/ edited by Glen Greeber. Palgrave Macmillan, 2004.
284. Griffin L.J. Narrative, event-structure analysis and causal interpretation in historical sociology // American Journal of Sociology. 1993. N 5.
285. Halbwachs M. La memoire collective. Paris, 1997. P. 55.
286. Herman D. Narratology as a cognitive science Image & Narrative. Issue 1. Cognitive Narratology – Sept. 2000. URL: <http://www.imageandnarrative.be/narratology/davidherman.htm>.
287. Herman D. Logic Story: Problems and Possibilities of Narrative. University of Nebraska Press, 2002.
288. Herman D. Description, Narrative and Explanation: Text-type Categories and the Cognitive Foundations of Discourse Competens // Poetics Today. 2008. №29.
289. Hermann D. Basic Element of Narrative. Hoboken, NJ., 2009.
290. Hühn P., Kiefer J. The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> Century. Berlin: de Gruyter, 2005.
291. Hühn P., Sommer R. Narration in Poetry and Drama // Handbook of Narratology / P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, and J. Schönert eds. Berlin: de Gruyter, 2009. P. 228–241. URL: <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn>.
292. Jahn. M. Frames, Preferences and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology// Poetics Today. 1997.№18.4.



293. Johnson M. The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007.
294. Kuhn M., Schmidt J. Narration in Film. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-film-revised-version-uploaded-22-april-2014>
295. Prince G. Narratology: The Form and Function of Narrative. Berlin, 1982.
296. Prince G. A Dictionary of Narratology. Lincoln, 1987.
297. Ryan M.-L. Toward a Definition of Narrative // The Cambridge Companion to Narrative / Ed. D. Herman. Cambridge, 2007.
298. Schmidt J.N. Narration in Film // Schmid ed. 2009.
299. Sims N., Kramer M. Literary Journalism. New York, 1995.
300. Taylor A. Through the Looking-Glaes – AA ([http://bookz.ru/authors/1\\_uis-kerroll/carrol0\\_9/page-3-carrol0\\_9.html](http://bookz.ru/authors/1_uis-kerroll/carrol0_9/page-3-carrol0_9.html))
301. Thompson K., Bordwell D. Film History: An Introduction. N.Y., 1994.
302. Tikka P. Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense. Juvaskyla, 2008.
303. Todorov T. Grammaire du Decameron. – The Hague: Mouton, 1969.
304. Wolf W. Narratology and Media(lity) The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences // Current Trends in Narratology/ Ed. G. Olson. Berlin, 2011. P. 145-180.

***Интернет-ресурсы, посвященные нарратологии:***

1. «Живой справочник по нарратологии»: [http:// www.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrativity/](http://www.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrativity/)

2. «Европейская нарратологическая сеть»:

<http://www.narratology.net/>

3. «Образ и нарратив»: <http://www.imageandnarrative.be/>

4. «Открытая нарратология»: <http://www.opennar.com/>

### **Алфавитный указатель фильмов:**

- «Автопортрет на полях партитуры. Юрий Темирканов» (2012, автор Н. Стрижак)
- «Александр Журбин. Попытка автопортрета» (2014, автор Е. Ласкари)
- «Анастасия» (2008, автор Н. Сологубовский, В. Лисакович)
- «Аркадий Райкин» (1975, автор М. Голдовская)
- «Архангельский мужик» (1986, автор М. Голдовская, В. Листов)
- «Байкал. 180 дней одиночества» (2011, автор Ф. Трапн, Франция)
- «Без легенд» (1967, автор Г. Франк)
- «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» (2014, автор Е. Якович, А. Шишов)
- «Великая война» (2010, автор А. Граждан, В. Бабич)
- «Виктор Некрасов. Вся жизнь – в окопах» (2010, автор Е. Якович, А. Шишов)
- «Вильям Похлебкин. Рецепты нашей жизни» (автор В. Кильчевская, 2014)
- «Все мои сыновья» (1965, автор О. Гвасалия, А. Стефанович)
- «Высший суд» (1987, автор Г. Франк)
- «Гении и злодеи. Алан Тьюринг, обгоняющий время» (2012, автор С. Платонова)
- «Гении и злодеи. Владимир Ипатьев. Гений химического синтеза» (2014, автор Е. Литвинова, О. Бараев)
- «Граждане! Не забывайте. Пригов» (2008, автор В. Ерофеев)
- «Дмитрий Донской. Спасти мир» (2015, автор В. Федоров, С. Дубинкин)
- «Доктор Воробьев. Перечитывая автобиографию» (2012, автор Т. Малахова, А. Ключкин)
- «Деррида» (2002, автор К. Дик, Э. Кофман)
- «Евгений Светланов. Воспоминание» (2008, автор А. Торстенсен)

- «Елена Образцова. Люди. Опера. Жизнь» (2006, автор А. Королев, Д. Нецветов)
- «Елена Образцова. Прощай, королева!» (2015, авторы Л. Камырина, С. Майоров)
- «Жизнь как коррида» (2009, автор В. Спирин)
- «Загадки "Мастера и Маргариты"» (2005, автор В. Лисовский, В. Хомич, Ю. Проскурня-Завьялов)
- «Зворыкин-муромец» (2010, автор Л. Парфенов, С. Нурмамед, И. Скворцов)
- «Земля и небо Дмитрия Мендеева» (2013, автор М. Михеев, А. Пронин)
- «Знамя Победы» (2015, автор В. Кондаков)
- «Игорь Одинцов. Городу, миру, людям» (2014, автор М. Михеев)
- «Иноходец. Урок Перельмана» (2011, автор Н. Стрижак, М. Михеев)
- «Катюша» (1965, автор В. Лисакович)
- «Книга тундры. Повесть о Вуквукае маленьком камне» (2011, автор А. Вахрушев)
- «Костя и Мышь» (2006, автор А. Загданский)
- «Кремлевские похороны. Леонид Брежнев» (2009, автор О. Демина, Д. Воронцов)
- «Кремлевские похороны. Юрий Андропов» (2009, автор О. Демина, Д. Воронцов)
- «Кронштадт. 1921» (2016, автор Е. Телегина)
- «Лев Арцимович. Предчувствие атома» (2009, автор Н. Тихонов-Рау)
- «Лешкин луг» (1990-2000, автор А. Погребной)
- «Линия судьбы» (1978, авторы Е. Гольцман, Л. Гуревич)
- «Между небом и землей. Дина Рубина» (2010, автор А. Судиловский)
- «Мой муж - гений» (2008, авторы Т. Архипцова, М. Раздорская)

«Монолог в 4 частях. Геннадий Полока» (2012, автор О. Высоцкая)  
«Монолог в четырех частях. Юрий Поляков» (2015)  
«Монолог. Галина Вишневская» (2010)  
«Мудрец из Чухломы» (2012, автор М. Михеев, Ю. Попов, А. Пронин)  
«Нанук с севера» (1922, автор Р. Флаэрти)  
«Написано Сергеем Довлатовым» (2012, автор Р. Либеров)  
«Наш космос» (2011, автор И. Холодков, П. Корчагин)  
«Николай Парфенов. Его знали только в лицо» (2012, автор С.

Коновалов, А. Ткаченко )

«О времени и о себе. Виктор Попов» (2000, автор Е. Ежова)  
«Один день с Жорой Владимовым» (2010, автор Р. Либеров)  
«Олег Чухонцев. Я из темной провинции странник» (2013, автор С.

Головецкий)

«Ордена Великой Победы» (2015, автор С. Ахметдинова)  
«Острова. Донатас Банионис» (2004, автор В. Балоян)  
«Острова. Людвиг Фаддеев» (2009, автор О. Высоцкая)  
«Подстрочник» (2008, автор О. Дорман)  
«Подсудимый Берия» (2009, авторы Л. Лурье)  
«Полторы комнаты» (2009, автор А. Хржановский)  
«Разговор с небожителем» (2010, автор Р. Либеров)  
«Раиса Немчинская – артистка цирка» (1970, автор М. Голдовская)  
«Русский корпус. Затерянные во времени» (2014, автор А. Сладков)  
«Салам, учитель» (2014, автор В. Гончаров, М. Огечин)  
«Севастопольские рассказы» (2010, авторы Е. Бруньковский, У.

Полякова)

«Севастополь. Русская тройя» (2015, авторы Ф. Бондарчук, А. Денисов)  
«Смерти нет. Тайна академика Бехтерева» (2008, канал Россия,

продюсер А. Жуков)

«Тамерлан. Архитектор степей» (2015, авторы О. Хафихов, Р. Шмидт)

- «Токарь» (1974, автор В. Виноградов)
- «Трамвай идет по городу» (1973, авторы М. Меркель, Л. Станукинас)
- «Труды и дни Терентия Мальцева» (1976, автор С. Зеликин)
- «Удивительные миры Циолковского» (2011, автор Игорь Грицик)
- «Ушел, чтобы остаться. Сергей Довлатов» (2011, автор С. Коковкин)
- «Шинов и другие» (1967, автор С.Зеликин)
- «Фараоново племя. Ромалы» (2014, автор А. Розов)
- «Юрий Андропов. Терра Инкогнита» (2014, автор Л. Романенко)
- «Яровой – фамилия хлебная» (1981, автор В. Татенко)

## Приложение 1.



Рис. 1-2. «Автопортрет на полях партитуры»



Рис. 3-4. «Автопортрет на полях партитуры»





Рис. 5. «Подстрочник»



Рис 6. «Подстрочник»

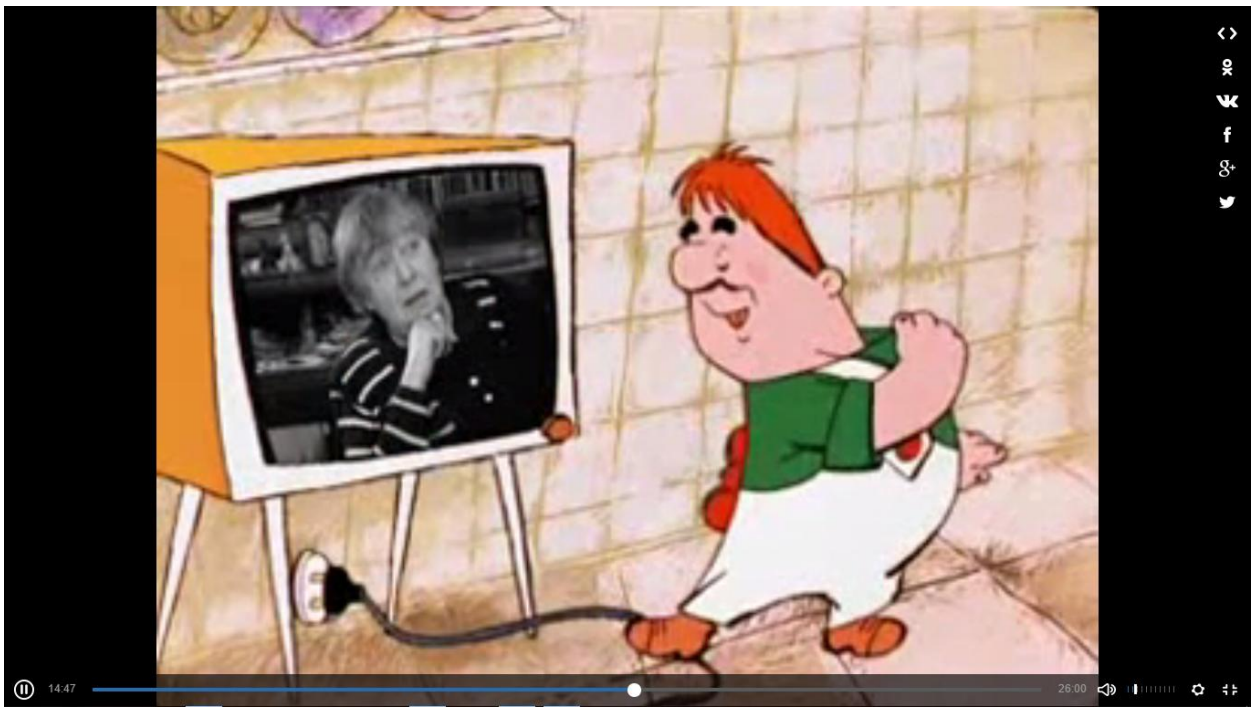
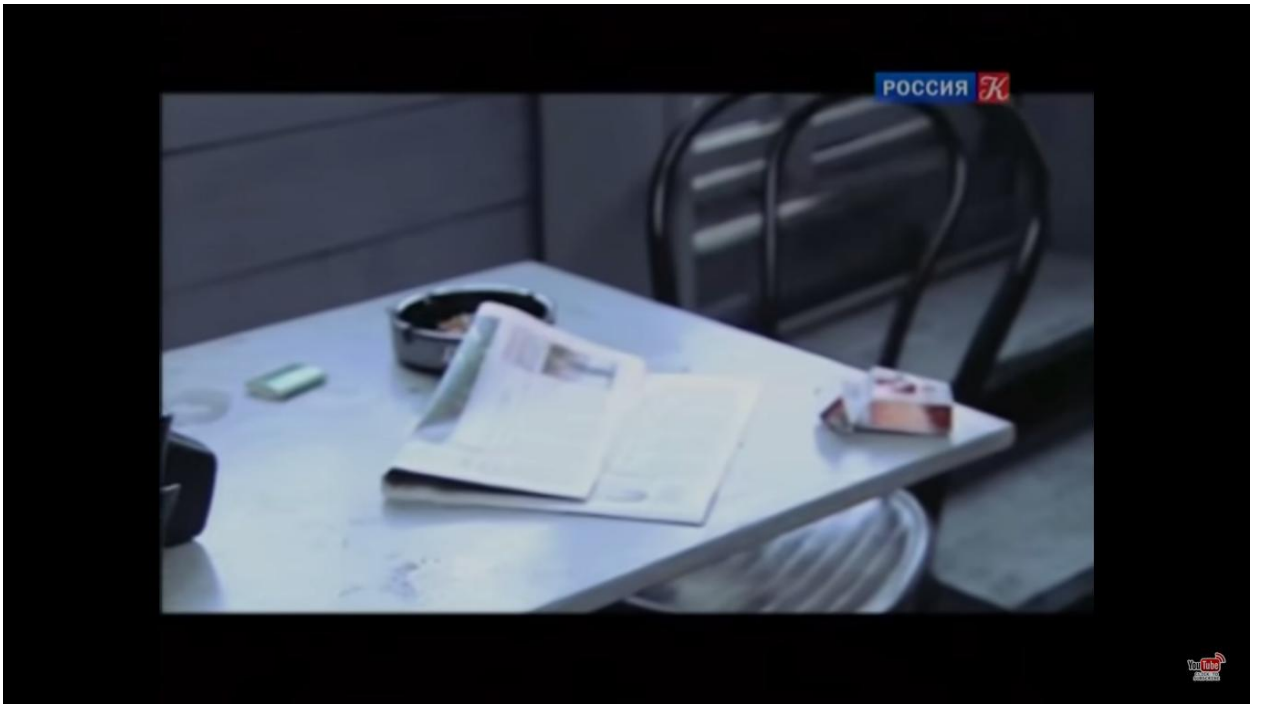


Рис. 7. «Подстрочник»





Рис. 8-10. «Зворыкин-Муромец»





Иосиф Бродский. Разговор с небожителем



Рис. 11-13. «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем»





Рис. 14-15. «Написано Сергеем Довлатовым»



Рис. 16. «Война в Крыму»



Рис. 17. «Мистическая сила Мастера»



Рис. 18. «Мистическая сила Мастера»



Рис 19. «Птица-Гоголь»