

А. А. Пронин

ДИЕГЕТИЧЕСКИЙ НАРРАТОР В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ-ПОРТРЕТЕ

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

Сравнение отдельных документальных портретных фильмов-монологов классического периода советского телевидения и их аналогов на современном российском ТВ дает основания говорить не только о различиях, но и о сходстве. Однотипная задача — создание автобиографического нарратива — определяет главное: герой истории выступает в фильме как диегетический нарратор. При этом автор, интенционально действующий в рамках данной повествовательной стратегии, использует также иные способы наррации: с помощью интертекста, коллективного повествования и авторского текста. Библиогр. 14 назв.

Ключевые слова: документальный фильм, биография, нарратив, автор, интертекст.

THE DIEGETIC NARRATOR IN THE DOCUMENTARY-PORTRAIT

Alexander A. Pronin

St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The paper derives from the feeling of unrest that the “narrative turn” in the study of the on-screen documentary has not happened yet, although the concept level (sociological, philosophical, cognitive, rhetorical, and so on) has obvious potential for research of the “filechecker” media text. For a mass audience, television was and still is one of the main “story-tellers”, and it is not just a metaphor. Comparison of individual documentary-portrait film monologues of the classical period of Soviet television and their analogues in modern Russian TV gives grounds to establish both the differences and similarities. The similar task is to create an autobiographical narrative, which defines the main thing: the hero of the story is approached as a diegetic narrator. The author, intentionally acting within the scope of this narrative strategy, also uses other ways of narration: intertext, collective narrative and the author’s text. Refs 14.

Keywords: documentary, biography, narrative, author, intertext.

«Нарративный поворот» — одно из важнейших явлений гуманитарной мысли рубежа XX–XXI вв.; он проявился во многих науках, от литературоведения до социологии и психологии [1]. И «если структуралистская мысль 1970–80-х годов (Р. Барт, Ж. Женетт, Ц. Тодоров, К. Бремон) ограничивалась анализом текстов и техник повествований, то нарратология утверждает *повествовательную природу* нетекстуальных объектов» [2]. Экранные искусства попали в поле зрения нарратологии с самого начала «поворота», и главным образом в зарубежной практике — благодаря трудам С. Чэтмена, Д. Принса, а затем Дж. Шмидта и других авторов [3–5]. В отечественной литературе можно отметить отдельные статьи М. Ямпольского, О. Аронсона, монографию Е. Добренко [6–8], причем объектом внимания исследователей становились, как правило, произведения игрового кинематографа и телевидения.

В значительно меньшей степени этот процесс затронул экранную документалистику: «нарративный поворот» в ее изучении еще не произошел, и это представляется нам несправедливым, поскольку использование концепций нарратологии (социологической, философской, когнитивной, риторической и т. д.) обладает очевидным потенциалом для исследования «фильмического» медиатекста. Для массового зрителя телевидение было и остается одним из главных «рассказчиков», и это не просто метафора. Эфирный показ разнообразных документальных экранных

«историй» дополняется громадным массивом ранее показанного, который скопился в онлайн-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 г. 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. Даже этот единичный факт подтверждает интерес публики к документальным экранным историям, и среди них есть, на наш взгляд, особая жанровая группа. Речь идет о портретном фильме-монологе, основанном на «рассказе от лица героя» [9, с. 222]. Повествовательная природа большинства таких произведений очевидна, поскольку здесь имеется и нарратив, и нарратор.

Но прежде чем приступить к анализу конкретных фильмов в контексте заявленной нами проблемы, сделаем небольшое отступление для уточнений теоретического характера. Согласно общепринятой типологии журналистских жанров, рассматриваемые нами фильмы являются разновидностью жанра портретного 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» [10, с. 21]. 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, в своем описании очеркист будет пользоваться динамическими нарративными структурами (в свою очередь и в нарративе 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» [10, с. 20]. Последнее утверждение для нас особенно важно, поскольку здесь речь заходит о рассказчике (нарраторе) в очерковом произведении. Впрочем, Шмид тут же оговаривается, что «это нарративность, характеризующая не описываемое, а описывающего и акт его описания», и далее уточняет, что «повествуемая в этом случае история является историей не *диегетической* (т. е. относящейся к повествуемому миру), а *экзегетической* (т. е. относящейся к акту повествования или описания), *историей повествования*, излагающей изменения в сознании опосредующей инстанции» [10, с. 20].

Полностью признавая истинность оппозиции диегетического и недиегетического нарратора, о которой пишет В. Шмид, мы все же считаем, что существование диегетического нарратора в публицистическом произведении возможно — во всяком случае в портретном фильме-монологе. Одним из оснований для этого является, на наш взгляд, утверждение самого В. Шмида: «Решающим для описательного или нарративного характера текста является не количество содержащихся в нем статистических или динамических элементов, а их итоговая функция. Но функцио-

нальность произведения может быть смешанной, в большинстве случаев доминирует та или иная основная функция» [10, с. 19]. Исходя из данной формулировки, мы получаем «теоретическое право» говорить о портретных фильмах-монологах как об **экранных нарративах**, поскольку их доминантной функцией несомненно является наррация как речевое действие, т. е. процесс повествования о событиях, пережитых самим нарратором, а не их описание. Причем В. Шмид совсем недавно признавал, что в фильме элементы изображаемого мира, в том числе и экранный образ рассказчика, в основном «даны камерой», т. е. уже с кинематографической точностью описаны средствами «визуального текста» [11], а следовательно, событийное разворачивание, наррация как процесс, получает в экранном произведении очевидное преимущество. В этой связи уместно также вспомнить, что немецкий исследователь не только делил все тексты на описательные и нарративные, но и последние подразделял 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.». Объект нашего исследования — фильм, в котором есть нарратор, ведущий устный рассказ о своей жизни, — обладает, таким образом, признаками и миметического, и повествовательного нарративного текстов, а в то же время, как произведение портретно-очерковое, не теряет связь с дескриптивами, т. е. как «связный» текст синтезирует все три модуса текстопорождения [12, с. 409].

Разумеется, «итоговую функцию» нужно определять всякий раз индивидуально, но в целом сомневаться в доминирующем нарративном характере большинства произведений данной жанровой формы нет оснований. Если попробовать определить характер экранной наррации в документальном портретном фильме-монологе, то ее с полным правом можно квалифицировать как **автобиографическую**, поскольку нарратор (как экранный образ он, разумеется, не полностью тождествен 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), «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), «Монолог. Галина Вишневская» («5 канал», 2010), «Олег Чухонцев. Я из темной провинции странник» («Культура», 2013), «Игорь Одинцов. Городу, миру, людям» («ВместеРФ», 2014) и т. д.

Здесь следует отметить, что в подавляющем большинстве случаев современные портретные телефильмы посвящены именно знаменитостям. Но так было не всегда. Несомненно, монологическую форму повествования можно назвать вполне традиционной для портретного фильма, и в отечественной экранной документалистике можно найти немало тому подтверждений: «Артистка цирка — Раиса Немчинская» М. Голдовской (1970), «Трамвай идет по городу» Л. Станукинас и М. Меркель (1973), «Токарь» В. Виноградова (1974), «Линия судьбы» Е. Гольцмана и Л. Гуревича (1978), «Высший суд» Г. Франка (1987) и другие выдающиеся работы. Однако при всей преобладании традиций разница, конечно, есть, и прежде всего — в выборе героев-рассказчиков. В советское время «право на повествование» имели не только знаменитые артисты, режиссеры или музыканты, но и люди обычные, «простые труженики» — водитель ленинградского трамвая сорокового марш-

рута 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» [13].

Впрочем, на характер наррации, а также статус и функции нарратора в портретном фильме-монологе степень известности рассказчика существенного влияния не оказывает. Сравнение названных выше и ряда других фильмов разных лет, с 1970-х до 2010-х годов, дает основания полагать, что их доминирующей функцией является автобиографическое повествование (т. е. нарративность), а не хронологически точное описание фактов (дескриптивность). Соответственно, о герое-рассказчике в них можно говорить как о **диегетическом нарраторе**, поскольку он очевидно «фигурирует в двух планах — и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект)» [10, с. 82].

Верность данного утверждения особенно наглядно проявляется, если сравнивать аналогичные фильмы разных лет. Так, и токарь Евгений Моряков в 1974-м, и композитор Александр Журбин в 2013-м рассказывают о событиях своей жизни в кадре, и оба в мире «своего» фильма 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 он достаточно откровенно по тем временам рассуждает о поворотах собственной судьбы, которую можно признать вполне удачной (он стал Героем социалистического труда и народным депутатом), а можно, как порой кажется ему самому, посчитать и незавидной (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 сделанного «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 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 Ваишель...»*), 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», и ее нарративность не вызывает сомнений.

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. Безусловно, это проявление автора как скрытого субъекта повествования, который, впрочем, в нескольких местах и открыто выступает с дополняющей информацией или комментарием, используя композиционный прием, демонстрирующий диалогичность коммуникации между автором и героем. И если первое воспринимается как органичная часть истории, то второе, очевидно, нарушает цельность документальной автобиографической наррации, привнося в нее элемент игры. В этой связи отметим, что в современной четырехчастной «Попытке автопортрета» (автор Е. Ласкари) также есть короткие эпизоды-диалоги, являющиеся частью фильмического нарратива, но авторская речь здесь полностью отсутствует: 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, в обоих случаях 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 узнаем их на вмонтированных в ткань фильма 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 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 рабо-

тах 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 г., потом с той же песней в 1984 г. и затем песню «подхватывает» И. Кобзон в 1985-м). Конечно, в советские времена такого рода фильмов было гораздо меньше, но сам принцип «цитатного» сюжетосложения уже применялся. В современных экранных биографиях объем цитат может составлять значительную часть фильма — так, в еще одной картине о Елене Образцовой «Люди. Опера. Жизнь» (Культура, 2006) они занимают более 40% хронометража. Как интертекст, они влияют и на развитие повествуемой истории, делая ее дискретной, и на эмоциональное восприятие зрителем: сложность жизненных ситуаций, драматичных коллизий, серьезных неудач в судьбе героя как бы «снимается» кадрами-цитатами, имплицитно свидетельствующими о его успехе. Такие работы зачастую представляют собой той или иной сложности монтажную «нарезку» из фрагментов автобиографического интервью и цитат, логику которой при этом определяет повествующее «я» автора.

Любопытным примером подобного «мозаичного» сюжета является, например, сюжет фильма о Донатасе Банионисе (автор В. Балоян, «Культура», 2004). Рассказ героя о своей непростой судьбе задуман как своего рода экскурсия по городу Паневежису, по местам, связанным с событиями жизни артиста, но автобиографическая наррация разрывается инородными элементами, в том числе и цитатами из кинокартин и спектаклей. Например, нарратор очень активно и выразительно рассказывает о начале войны, которую он встретил семнадцатилетним актером-кандидатом местного театра, о первой бомбежке — и вдруг появляется символическая заставка (механизм поворотного круга), затем мы видим Баниониса за разговором уже во время юбилейного застолья, далее идет цитата-диалог из кинокартины «Мертвый сезон», и только потом вновь продолжается прерванный рассказ. Разумеется, в таком очевидном художественном монтаже элементов фильмического текста ярко проявляется автор — но одновременно он отбирает инициативу у первичного нарратора, отодвигая его на второй план и демонстрируя себя в качестве «конечной ответственной инстанции» [10, с. 79], всеведущей и вездесущей.

Подобным образом — с меньшим или большим количеством цитат — сделаны многие портреты актеров и режиссеров в документальном цикле «Острова» на телеканале «Россия-Культура», и характерно, что из данного ряда выбивается фильм о выдающемся математике Людвиге Фаддееве (автор Л. Никитина, «Культура», 2009). Парадоксально, но именно портрет ученого с мировым именем, академика-секретаря РАН, лауреата множества престижных премий авторам пришлось «писать» в стиле виноградского «Токаря» — как портрет «простого человека» в потоке его времени, как не украшенную интертекстом автобиографию. Понятно, что у математика, как и у 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 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 замерзшего 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 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; есть здесь и элементы коллективного повествования — о герое говорят жена и внучка. Нет 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. Разница на идейно-тематическом, композиционно-сюжетном и стилистическом уровнях, безусловно, есть, но однотипная, «формульная», 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 достаточной свободой в использовании иных способов наррации — с помощью интертекста, коллективного повествования и авторского текста. Избыточность последних на современном телевидении, на наш взгляд, подтверждает известное высказывание Вальтера Беньямина, сделанное еще в 1970-е годы: «Искусство рассказа вымирает точно так же, как мудрость, эпический аспект истины» [14, с. 348].

Литература

1. Лехциер В. Л. Нарративный поворот и актуальность нарративного разума // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 1(10). URL: <http://www.culturalresearch.ru/archives/89-narrturne> (дата обращения: 06.01.2015).
2. Борисенкова А. Нарративный поворот и его проблемы // Новое литературное обозрение. М., 2010. № 103. С. 327–332.
3. Chatman S. B. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; London, 1986. 288 p.

4. Prince G. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, 1987. P. 110–130.
5. Schmidt J. N. *Narration in Film* // Schmid ed. 2009. P. 212–227.
6. Ямпольский М. Дискурс и повествование // *Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла*. М., 2004. 376 с.
7. Аронсон О. Повествование общности // *Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия)*. М., 2007. 384 с.
8. Добренко Е. Советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008. 424 с.
9. Муратов С. А. Документальный телефильм: незаконченная биография. М., 2009. 362 с.
10. Шмид В. *Нарратология*. 2-е изд., испр. и доп. М., 2008. 312 с.
11. 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) (дата обращения: 06.01.2015).
12. Падучева Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива). М., 1996. 464 с.
13. Пронин А. А. От хроноса к кайросу: смена временной парадигмы в портретной документалистике // *Журналистика XXI века: к правде жизни*. СПб., 2014. С. 226–232.
14. Бенъямин В. Рассказчик // Бенъямин В. *Озарения*. М., 2000. 376 с.

References

1. Lekhtsier V. L. *Narrativnyi povorot i aktual'nost' narrativnogo razuma* [Narrative turn and current problems of the narrative mind]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International journal of cultural research]. no. 1(10). 2013. Available at: <http://www.culturalresearch.ru/archives/89-narrturne> (accessed: 06.01.2015). (In Russian)
2. Borisenkova A. [Narrative turn and its issues]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review]. no. 103. Moscow, 2010, pp. 327–332. (In Russian)
3. Chatman S. B. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London, 1986. 288 p.
4. Prince G. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, 1987, pp. 110–130.
5. Schmidt J. N. *Narration in Film*. Schmid ed. 2009, pp. 212–227.
6. Yampolskiy M. [Discourse and narration]. *Iazyk — telo — sluchai: Kinematograf i poiski smysla* [Language – body – event: Cinema and search for the meaning]. Moscow, 2004. 376 p. (In Russian)
7. Aronson O. [Narration of the community]. *Kommunikativnyi obraz (Kino. Literatura. Filosofiiia)* [Communicative image (Cinema. Literature. Philosophy)]. Moscow, 2007. 384 p. (In Russian)
8. Dobrenko E. *Sovetskoe kino i stalinskii istoricheskii narrativ* [Soviet film and Stalin historical narrative]. Moscow, 2008. 424 p. (In Russian)
9. Muratov S. A. *Dokumental'nyi telefil'm: nezakonchennaia biografiiia* [Documentary: Unfinished biography]. Moscow, 2009. 362 p. (In Russian)
10. Shmid V. *Narratologiiia* [Narratology]. 2 izd., ispr. i dop. Moscow, 2008. 312 p. (In Russian)
11. Shmid V. [Selection and concretization of the elements in the verbal and cinema narratives]. *Narratorium*, 2011, no. 1-2. Available at: [www.http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636](http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636) (accessed: 06.01.2015). (In Russian)
12. Paducheva E. V. *Semanticheskie issledovaniia (Semantika vremeni i vida v russkom iazyke. Semantika narrativa)* [Semantic research: Semantics of time and type in the Russian language. Semantics of narrative]. Moscow, 1996. 464 p. (In Russian)
13. Pronin A. A. [From Kronos to Kairos: A change of the time paradigm in the portrait documentary cinema]. *Zhurnalistika XXIveka: k pravde zhizni* [Journalism of XXI century: Towards the truth of life]. St. Petersburg, 2014, pp. 226–232. (In Russian)
14. Benjamin V. [Narrator]. *Benjamin W. Ozareniia* [Epiphany]. Moscow, 2000. 376 p. (In Russian)

Статья поступила в редакцию 22 июня 2015 г.

Контактная информация

Пронин Александр Алексеевич — кандидат филологических наук, доцент; prozin@mail.ru
 Pronin Alexander A. — PhD, Associate Professor; prozin@mail.ru