

## ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ КАК НАРРАТИВ: ПРЕДЕЛЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

А. А. Пронин

Санкт-Петербургский государственный университет

Поступила в редакцию 22 марта 2016 г.

**Аннотация:** в статье рассматриваются актуальные вопросы интерпретации документального фильма как нарратива. Проблемы интермедиальности и жанрово-родовой конвергенции фильма анализируются с позиций нарративной эстетики и когнитивных методов.

**Ключевые слова:** документальный фильм, нарратив, интермедиальность, когнитивный потенциал, автор.

**Abstract:** in article are considered pressing questions of interpretation as documentary narrative. Problems mediation and genre and generic convergence of film are discussed from the point of view of aesthetics, narrative and cognitive methods.

**Key-words:** documentary, narrative, intermediality, cognitive potential, the Author.

Синтетическая природа экранных медиа, кинематографа и телевидения, неизбежно усложняет анализ их творческой продукции, причем, в любой исследовательской парадигме. Спорным объектом остается фильм и для современной нарратологии, однако «сходство структуры фильма со структурой литературного произведения позволило в последние десятилетия активно развиваться кинонарратологии – как правило, в прикладных аспектах» [1]. Заметный вклад в изучение данной проблематики внесли, главным образом, зарубежные авторы: С. Чэтмен, Д. Принс, Дж. Шмидт, Д. Бордуэлл, К. Томсон; одну из своих работ специально посвятил «кинематографической наррации» В. Шмид [2].

Однако даже в «прикладном» варианте речь идет исключительно об игровом кино, а документальный фильм остался за пределами внимания исследователей нарратива. Это представляется нам большим упущением, поскольку нарративными, на наш взгляд, являются многие – хотя и далеко не все – произведения экранной документалистики. Очевидно, не содержат структурных элементов нарратива основанные на «показе», а не на «рассказе» научно-популярные фильмы-эксперименты, фильмы-путешествия, большинство фильмов-наблюдений и т. п. А вот биографические фильмы-портреты и отчасти исторические 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» [3, 69–74].

На наш взгляд, наиболее точно вписывается в данную парадигму фильмы биографического содержания и, хотя традиции их создания нет еще и ста лет, именно они являются наиболее «архаичной» формой нарративного экранного произведения, восходящего к устной традиции бытового «рассказывания» и максимально приближенного к реальным событиям и людям. Например, знаменитый «Подстрочник» (2008) Олега Дормана легко представить в варианте домашнего рассказа-воспоминания, сопровождаемого демонстрацией заранее отобранных фотографий и документов из семейных архивов. Тот же нарратор, те же «повествуемые» события, то же «событие рассказывания» – только на камеру и аффилированных с ней нескольких слушателей. Собственно, запись многочасового интервью и была первичным нарративом, в процессе которого участники съемочной группы, по свидетельству режиссера, «были так захвачены ... даже перебивали, чтобы сказать: «Да, да, у меня было то же самое». Или спросить: «А вот вы помните?»<sup>1</sup>. Разумеется, в фильме этого нет, материал живой беседы подвергся вмешательству «имплицитного автора», изменился сам «фокус наррации» (термин К. Брукса), осуществляемой с применением кинематографических средств выразительности: монтажа, музыки, спецэффектов. Тем не менее эффект 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

<sup>1</sup> «Подстрочник» в самиздате // Российская газета. – № 124(4948). – 2009. – 7 июля.

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)» [4, 60], 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 фильме наблюдается еще один сплав – документального материала с художественными способами его экранной презентации. Сочетание проблем интермедальности с жанровородовой конвергенцией затрудняет аналитический процесс и порождает неизбежный вопрос: что в документальном фильме может стать предметом исследования в категориях нарратологии, а что – нет. Попробуем на него ответить.

В отношении «синтетичности» или интермедальности кинотекста наиболее очевидной проблемой для нарратолога является необходимость определения в фильме конфигурации «показа/рассказа», а также выяснения механизма «нарративизации показанного». И здесь мы неизбежно сталкиваемся с тем, что З. Кракауэр назвал «регистрирующей функцией кино», а Д. Уинстон эффектом «тотальной видимости», т. е. к пониманию того, что фильм является не только аудиовизуальным текстом, но и «феноменологическим объектом, данным нам в созерцании» [5, 13]. «Тотальная видимость» присуща изображению на экране изначально, сама по себе, и она не поддается полному контролю автора, «сопротивляется» отбору и упорядочиванию, а значит, и не 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, может произвольно отвлечь внимание зрителя от рассказа, непредсказуемо прервать или «разорвать» его, и этот эффект просто невозможно объяснить и оценить в парадигме нарративности. Видимая на экране вещь не обязательно является знаком кинотекста, хотя она может быть актуализирована нарративом и, соответственно, включена в 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 объяснению: структуру и свойства речевого нарратива, методы и приемы «нарративизации» изображения, их взаимодействие и т. д. Прикладным такой уровень исследований можно считать лишь отчасти, поскольку для выхода на него потребуются обращение к важным теоретическим вопросам. Например, всякое изображение как конкретная «смысловая вещь» необходимо, исходя из двусобытийности нарратива [6], соотнести либо с событийным рядом рассказываемой истории, либо с событием самого рассказывания, т. е. определить его принадлежность к уровню диэгезиса или экзегезиса. Установив эту принадлежность, мы можем истолковывать функциональное значение данного изображения или «монтажной фразы» для структуры нарратива, определять его место в сюжетосложении и когнитивно-смысловой системе фильма.

Например, в фильме Р. Либерова «Написано Сергеем Довлатовым» (2012) статичные фотоизображения героя в различные периоды его жизни «вмонтированы» в оконные проемы зданий (ленинградских, таллинских, нью-йоркских), что органично вписывается в хронотоп автобиографического повествования, является визуальной репрезентацией героя (с легко читаемой временной дистанцией по отношению к нарратору), кроме того, такой видеоряд «работает» на создание соответствующего моменту повествования эмоционального впечатления. Применение *внутрикадрового монтажа* обусловлено нарративной стратегией «текст в тексте», реализуемой автором [7, 115], значит, «повествовательный слой как бы подчиняет себе дискурс», т. е. «план выражения» [5, 253]. Показательно, что в более раннем фильме о писателе, «Сергей Довлатов. Уйти, чтобы вернуться» (2011), его автор С. Коквин лишь однажды использует фотоизображение героя подобным образом, во всех остальных случаях они даны традиционно (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 это, на наш взгляд, определяет выбор автором приема *монтажа кадров*, а не *внутрикадрового монтажа*, как у Либерова – и не только в случае с фотографиями, а в целом в фильме.

Безусловно, это лишь частный случай общего не только для документального фильма явления, которое мы предлагаем называть «**метонимической силой нарратива**». Именно она обеспечивает «нар-

ративизацию» неповествовательных элементов видеоряда, например, статичного, не соотношенного с конкретным событием изображения, или пейзажной зарисовки, представляющей современный вид местности, где что-то происходило с героем (например, кадры предзимней уборки в Летнем саду, использованные в «Подстрочнике» в повествовании о петербургском периоде жизни матери Л. Лунгиной). Преодолевать «тотальную видимость» эта сила, конечно, не способна, однако на то, что является компетенцией автора, она влияет вполне ощутимо, и во многих случаях ей удается диктовать автору выбор кинематографических средств и способов высказывания, т. е. «плана выражения» или дискурса.

С действием метонимической силы нарратива связана и вторая из обозначенных выше проблем документального фильма: проблема жанрово-родовой конвергенции. Согласно общепринятой типологии журналистских жанров, и биографический фильм-портрет, 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» [8, 21]. То есть события – в данном случае, документальные – в произведении имеются, но они именно «описываются», а не о них «повествуется», 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 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» [8, 20]. Последнее утверждение для нас 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, 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», следовательно, «повествуемая в этом случае история является историей не *диегетической* (т. е. относящейся к повествуемому миру), а *эксегетической* (т. е. к акту повествования или описания), историей повествования, излагающей изменения в сознании опосредующей инстанции» [8, 20].

В биографических фильмах, в особенности с автобиографическим типом повествования, наличие диегетического нарратора или нарраторов – скорее, правило, чем исключение, а значит, и нарративность таких кинотекстов очевидна. Одним из оснований для данного утверждения является вывод самого В. Шмиды: «Решающим для описательного или нарративного характера текста является не количество содержащихся в нем статистических или динамических элементов, а их итоговая функция. Но функциональность произведения может быть смешанной, в большинстве случаев доминирует та или иная основная функция» [8, 19]. Исходя из данной формулировки, мы получаем «теоретическое право» говорить о биографических и некоторых исторических фильмах как об *экранных нарративах*, поскольку их доминантной функцией, несомненно, является наррация как интермедияльное (преимущественно, речевое) 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 есть они вполне отвечают современным представлениям о нарративности, «ключевой признак» которой, по определению В. Тюпы, «не динамика состояний <...>, а отнесение высказывания к некоторой событийности, актуализируемой повествованием в качестве референтной функции текста» [9].

При этом в документальном кинотексте функционирует и описательность, присущая ему в силу природной «регистрающей функции» или «тотальной видимости». В фильме элементы изображаемого мира, в том числе, физический облик рассказчика и событийные локусы, в основном «даны камерой», т. е. уже с кинематографической точностью «описаны средствами визуального текста» [2]. Например, в фильме Е. Якович и А. Шишова «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» (2014) повествование об аресте рукописи романа «Жизнь и судьба» ведут свидетели этого события – причем, в тех самых интерьерах, где разворачивалось действие полувекковой давности. В частности, обстановка кабинета сохранилась такой же, какой была при жизни Гроссмана, и когда внучка 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, т. е. «описанным средствами визуального текста».

В восприятии зрителя «данный камерой» предмет получает *речевую нарративную маркировку* и становится столбом Гроссмана, неотъемлемым фигурантом его истории. Разумеется, устная линия событийного развертывания получает от взаимодействия с визуальным описанием определенный выигрыш, поскольку благодаря эффекту экономии средств отпадает необходимость конструировать пространство события и представлять конкретные объекты вербально.

Другое дополнительное преимущество в презентации наррации обеспечивает документальному фильму еще один уровень синтеза. Как известно, В. Шмид все тексты делит 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.» [8]. Первую группу, на наш взгляд, точнее определить как *эпические*, и объект нашего исследования (фильм, в котором есть нарратор, ведущий устный рассказ о своей жизни) вполне вписывается в ее рамки. В то же время он может обладать и признаками миметического нарративного текста, если нарратор в кадре воспроизводит чью-то речь или действия, особенно, если какие-то события реконструированы (постановочным методом или с помощью анимации). Например, в паре фильмов о С. Довлатове элементы миметического нарративного текста практически отсутствуют в работе Сергея Коковкина, зато в значительном объеме обнаруживаются в фильме Романа Либерова: мультипликация не только представляет героя-нарратора, но с ее помощью визуализированы и некоторые события его биографии (Новый год в армии, развод с Асей и т. д.). 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 представлен миметическим способом (с полноценными диалогами или во взаимодействии с закадровым текстом).

Приведенные примеры подтверждают тезис о том, что документальный фильм может обладать как признаками эпического, так и миметического нарративного текстов; в то же время в нем, как в произведении публицистическом, сохраняющем глубинную связь с жанром очерка, присутствуют элементы дескриптивности и аналитики. Такой фильм как «*связный текст*» является «структурно организо-

ванной совокупностью речевых актов» [10, 409], 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, 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 экранного нарратива*, определяющих принципы 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 должна стать 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.

Несомненно, такой подход потребует выработки принципов самой герменевтической процедуры, но главный из них очевиден – это междисциплинарность. Признание «текстовой» природы документального фильма, вероятно, обеспечивает преимущество аналитического аппарата и методов нарративной риторики, однако это ни в коей мере не исключает актуализацию подходов и категорий когнитивистики или искусствоведения. Итоговая конфигурация может быть какой угодно, если предпринятая исследователем интерпретация документального фильма представляет его как экранную историю, но при этом не выходит за рамки «умеренной» нарратологической парадигмы и не вторгается в чуждые ей пределы «тотальной видимости» или «глобальной философии».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Поселягин Н. В. Кинофильм как объект и не-объект нарратологии / Н. В. Поселягин // Narratorium, 2012. – № 2(4). – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628907>
2. Шмид В. Отбор и конкретизация элементов в словесной и кинематографической нарративах / В Шмид // Narratorium, 2011. – № 1–2. – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636>



3. Тюпа В. И. Нарратологический минимум / В. И. Тюпа // Русский след в нарратологии : матер. Междунар. научн.-практ. конф. – Балашов, 2012. – С. 69–74.
4. Татару Л. В. Формализм, деконструкция и пост-классическая нарратология / Л. В. Татару // Русский след в нарратологии : матер. Междунар. научн.-практ. конф. – Балашов, 2012. – С. 59–68.
5. Ямпольский М. Язык – тело – случай / М. Ямпольский. – Москва, 2004.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва, 1979.
7. Пронин А. А. Телевидение как рассказчик : биографический нарратив в современной документалистике / А. А. Пронин. – Санкт-Петербург, 2016.
8. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – Москва, 2008.
9. Тюпа В. И. Нарратив и другие регистры говорения / В. И. Тюпа // Narratorium, 2011. – № 1–2. – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584>
10. Падучева Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива) / Е. В. Падучева. – Москва, 1996.

*Санкт-Петербургский государственный университет*  
*Пронин А. А., кандидат филологических наук, доцент*  
*кафедры телерадиожурналистики*  
*E-mail: prozin@mail.ru*

*St. Petersburg state University*  
*Pronin A. A., Candidate of Philology, Associate Professor of*  
*the TV journalism Department*  
*Email: prozin@mail.ru*