

*На правах рукописи*

**ПРОНИН Александр Алексеевич**

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

Специальность 10.01.10 – журналистика

Автореферат диссертация на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Санкт-Петербург

2016

1

Работа выполнена в Санкт-Петербургском государственном университете.

**Научный консультант:** доктор филологических наук, профессор Мисонжников Борис Яковлевич, профессор, заведующий кафедрой периодической печати Санкт-Петербургского государственного университета.

**Официальные оппоненты:**

Ершов Юрий Михайлович, доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой телерадиожурналистики факультета журналистики ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Томский государственный университет»;

Комуцци Людмила Владимировна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков, Балашовский институт (филиал) ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского»;

Кривонос Алексей Дмитриевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой коммуникационных технологий и связей с общественностью ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный экономический университет».

**Ведущая организация** – ФГБОУ ВО «Уральский федеральный университет им. первого Президента РФ Б. Н. Ельцина».

Защита состоится 20 апреля 2017 года в 18.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.232.17 по защите докторских и кандидатских диссертаций при Санкт-Петербургском государственном университете по адресу: 199004, Санкт-Петербург, В. О., 1-я линия, дом 26, факультет журналистики СПбГУ, ауд. 303.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке им. М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9).

Материалы по диссертации А. А. Пронина размещены на сайте СПбГУ (<http://jf.spbu.ru/about/4321/6897.html>).

Автореферат разослан: « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2016 года.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат филологических наук, доцент

Л. Г. Фещенко

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** Владимир Маяковский еще в 1920-х годах 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. В XXI веке экранная культура стала доминирующей, и «сегодня мы живем в мире экранных образов в большей степени, чем в самой жизни»<sup>1</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 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 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

---

<sup>1</sup> Разлогов К. Экран как мясорубка культурного дискурса / Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей. СПб., 2012. С. 37.

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>2</sup>. Наиболее востребованными являются первые два, точнее, различные их комбинации, позволяющие осуществлять анализ текста «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 коммуникации автор-текст-зритель, взаимообусловленность структуры публицистического кинонарратива и его восприятия, определяемой природой постижения опыта человеком.

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

---

<sup>2</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.

Спустя десятилетия изучение фильма как *кинотекста* остается актуальным направлением исследований<sup>3</sup>. Аудиовизуальный текст адресованного 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>4</sup>, так и в современных его интерпретациях<sup>5</sup>. Сложное единство таких категорий, как *общественная значимость, образность, авторская позиция, диалогичность*, определяющих специфику публицистики, отражено в целом комплексе работ по различным аспектам теории журналистики: социально-коммуникативным, жанрово-типологическим, психологическим<sup>6</sup>, и закреплено в популярных учебниках<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> См.: Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М., 2004.

<sup>4</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>5</sup> См.: Каминский П.П. Принципы исследования публицистики на современном этапе// Вестник Томского государственного университета. 2007. №1; 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 образа к медиаобразу: движение научной мысли // Современные проблемы науки и образования. 2015. №2-3.

<sup>6</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,

На рубеже XX- XXI веков в ряде специальных работ по лингвистике текстов СМИ сформировалась теория *медиатекста*<sup>8</sup>, а само это понятие в настоящее время вышло за пределы лингвистических исследований и активно используется в междисциплинарном пространстве для общего обозначения текстов *масс-медиа* как явления современной культуры<sup>9</sup>. Соответственно, в данной парадигме документальный фильм можно квалифицировать как *аудиовизуальный медиатекст*. Но поскольку данный термин не обладает «бесспорным научным статусом»<sup>10</sup>, в диссертации используется термин *публицистический кинотекст* – как более устоявшийся, типологически точный и обладающий отчетливой коннотацией с понятием «фильм» (т.е. зафиксированным на каком-либо носителе экранном произведением, в то время как к аудиовизуальным медиатекстам можно отнести и телепередачи в прямом эфире). При этом, следуя постструктуралистической тенденции рассматривать всякий текст как

---

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>7</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>8</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>9</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>10</sup> См.: Мартыанова И.А. Противоречия лингвистической интерпретации медиатекста // Век информации. 2016. №2 С. 84-85.

открытую систему, анализ публицистического кинотекста осуществляется, исходя из того, что у нет однозначно зафиксированного значения, оно всегда ситуативно и вариативно, поскольку зависит от восприятия конкретного зрителя.

Неразрывность сложного единства текста и его восприятия была, в общих чертах, намечена еще в трудах 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 коммуникативный 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>11</sup>), филологии (Арутюнова Н.Д., Гаспаров Б.М., Руднев В.П., Солганик Г.Я., Эпштейн М.Н.<sup>12</sup> и др.), киноведения (Мариевская Н.Е., Разлогов К.Э., Прожико Г.С., Шергова К.А.<sup>13</sup>) и других научных дисциплин.

Выросшая из практики анализа текстов художественной литературы *теория нарратива* основана на идеях немецких (в частности, К. Фридэман) и отечественных филологов: М.М. Бахтина, Б.О. Кормана, В.Я. Проппа, Б.В. Томашевского, А.И. Веселовского, Б.А. Успенского и других. Понятие «нарратив», введенное в научный оборот Ц. Тодоровым в 1968 году, стало общеупотребительным в работах европейских исследователей: Р. Барта, В.

---

<sup>11</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. 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>12</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. Приктическая стилистика русского языка (4-е издание). М., 2010; ЭпштейнМ.Н. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М., 2004.

<sup>13</sup> Мариевская Н.Е. Время и смысл. Опыт темпорального анализа кинопроизведения// Вестник ВГИК. 2014. №4; Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синематографа 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.

Беньямина, А.Ж. Греймаса, Ж.Женнета, П. Рикера<sup>14</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 настоящее время. В частности, В.И. Тюпа предлагает аналогичное, по сути, современное 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>15</sup>.

Уже в 1970-80 годах научное сообщество пришло к утверждению нарратива в качестве междисциплинарного объекта исследования (Р.Барт), а последовавший затем «нарративный поворот» в гуманитарных науках привел к тому, что в проблемное поле нарратологии на рубеже XX-XXI веков вошли самые разнообразные по своей природе тексты, в том числе, публицистические. В России, несмотря на определенную инерцию «литературоцентричности», поворот к новым сферам внимания также заметен, о чем свидетельствуют, в частности, материалы международной конференции «Русский след в нарратологии», публикации в сетевых научных изданиях: «Narratorium», «Международном журнале исследователей культуры» и др.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> Тюпа В.И. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium. 2011. №1-2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584>.

<sup>16</sup> См.: Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012; <http://www.culturalresearch.ru>; <http://narratorium.rggu.ru/>.

В начале «нулевых» повсеместно началось сближение нарратологии с когнитивистикой<sup>17</sup>. В соответствии с принципами *постклассической нарратологии* право именоваться нарративами признается теперь за текстами различной степени нарративности, и в когнитивном смысле под нарративом понимается собственно «ментальная репрезентация» событий и фактов, возникающая в процессе коммуникации. На передний план нарративного анализа выходит реконструкция самого процесса постижения смысла истории ее адресатом, усвоение передаваемого в истории опыта.

Кинотексты - в ряду других *интермедиальных текстов* - попали в поле зрения нарратологии уже в процессе «нарративного 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>18</sup>. Одним из наиболее активных современных центров кинонарратологии является Гамбургский университет<sup>19</sup>. В отечественной литературе можно отметить отдельные статьи М. В. Ямпольского, О.А. Аронсона, монографию Е.А. Добренко<sup>20</sup>, а также ряд работ участников семинара «Кино/текст» (СПбГУ). При этом

---

<sup>17</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).

<sup>18</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>19</sup> <http://www.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrativity/>

<sup>20</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.

внимание большинства исследователей, как отечественных, так и зарубежных, привлекают произведения игрового кинематографа и телевидения.

Изучение текстов *нарративной публицистики*, развитое в зарубежной практике, в России только начинается, при этом объектом исследований нарративно-когнитивной проблематики публицистического текста становятся, преимущественно, тексты печатных СМИ<sup>21</sup>. Суммируя сказанное, можно констатировать, что *проблематика нарративности публицистического кинотекста* находится лишь в стадии постановки.

**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, **объектом исследования** становится современный документальный фильм, адресованный массовой аудитории (преимущественно, телевизионной). **Предметом исследования** является нарративность документального фильма как публицистического кинотекста,

---

<sup>21</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; 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: текстоорождающие практики и коды (1995-2000). Екатеринбург, 2000.

представленная 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 публицистического кинотекста как объекта исследования, а, с другой, - коммуникативной и идеологической обусловленностью самого существования документального фильма как произведения 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 отечественных авторов-документалистов.

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

**Теоретическая база.** Ее 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. Падучева, Н.Д. Арутюнова, И.В. Арнольд<sup>22</sup> и др.); а также работы теоретиков *когнитивной нарратологии* (Д. Герман, М. Флудерник, М. Ян, М-Л. Райан и др.). Для анализа публицистического кинотекста используются также актуальные положения, сделанные в вышеуказанных искусствоведческих и культурологических трудах по исследованию *нарративного кинематографа* (Чэтмен С., Принс Д., Кун М., Шмидт Дж., М. Ямпольский и др.), а также в работах по изучению *нарративной публицистики* (Н. Симс, М. Крамер, Л.В.Татару, С.А. Бозрикова, Каверина О.Н. и др.).

#### **Методология исследования.**

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

---

<sup>22</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.

отдельных теоретических положений осуществляется методом экспертных оценок.

### **Эмпирическая база исследования.**

В работе проанализированы тексты 75 документальных фильмов, из которых треть анализируется подробно. При их отборе автор руководствовался, как «качественными», так и «количественными» критериями: все фильмы демонстрировались в эфире федеральных каналов, где существует редакционный «фильтр», их авторы известны 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 характерны *кайротическая* модель референции времени и *фрагментарность* создаваемого экранного пространства.

2. Адресованный массовой аудитории документальный фильм является публицистическим кинонарративом, то есть, представляет собой аудиовизуальный текст, в котором устная речь и видеоряд образуют цельное, связное интермедиальное повествование о каких-либо значимых событиях: биографических, социальных, политических и др; он обладает выраженной нарративной структурой, авторской интенциональностью, 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 функционирования «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>23</sup>; диссертация была представлена и обсуждена на открытом заседании кафедры телерадиожурналистики 28.09.2016.

В соответствии с «Положением о порядке присуждения учёных степеней», утверждённым Постановлением Правительства РФ, диссертация направлена на решение крупной научной проблемы, имеющей важное социально-культурное значение.

### **Структура работы:**

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

---

<sup>23</sup> Фильмографию автора см.: <http://www.alexanderpronin.net/>

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы и подходы к её изучению; формулируется проблема исследования, раскрывается степень её изученности; определяются объект, предмет, цели и задачи исследования; выдвигается исходная гипотеза, формулируются положения, выносимые на защиту.

Первая глава **«Публицистический кинонарратив как способ репрезентации реальности»** носит общетеоретический характер и содержит обоснование базовых положений исследования, в ней аргументируется необходимость рассмотреть документальный фильм как «след» (Р. Барт) коллективной деятельности автора и зрителя в осмыслении реальности, что позволяет актуализировать *когнитивно-прагматические* аспекты публицистического кинонарратива.

В разделе 1.1. **«Нарративность фильма: возможности и пределы интерпретации»** анализируются существующие подходы к определению *нарративности* текста, выявляются актуальные для кинотекста аспекты нарративного анализа, выстраивается логика доказательства нарративности публицистического кинотекста, конкретизируются признаки *нарративных документальных фильмов*.

В жанрово-тематическом аспекте наиболее точно вписывается в данную парадигму фильмы *исторические и биографические*, составившие эмпирическую базу исследования. Однако и для анализа таких текстов очевидной проблемой является их *интермедialность*, так как возникает необходимость постоянного определения конфигурации «показ/рассказ», а также выяснения механизма «нарративизации» показанного. При нарративном анализе любого кинотекста исследователь неизбежно сталкивается с эффектом «тотальной видимости» (Д. Уинстон). Зрительный образ на экране явлен как точная копия объекта реальности, а значит, он воспринимается не только как элемент аудиовизуального текста, но и на

феноменологическом уровне. Не случайно С. Чэтман, сравнивая фильм с романом, акцентировал разницу формулой: «*unbestimmt* in verbal narrative, must be *bestimmt* in a film»<sup>24</sup>.

На конкретных примерах демонстрируется, как зримое не поддается полному контролю автора, «сопротивляется» свойственному рассказу *отбору и упорядочиванию*, а, значит, не все в фильме подлежит толкованию в категориях нарратологии. Отсюда делается вывод о релевантной для нарратологического исследования области анализа, включающей в себя: *нарративную структуру публицистического кинотекста; формы наррации - этическую (речевую) и миметическую (игровую), их взаимодействие (фигуры наррации); реализацию когнитивной функции публицистического кинонарратива на уровне композиционно-сюжетной и смысловой организации фильма; методы и приемы «нарративизации» изображения; когнитивно-прагматические аспекты коммуникации автор/зритель.*

**В разделе 1.2. «Репрезентация исторического времени в публицистическом кинонарративе»** в философском ключе рассматривается соотношение реального и экранного времени, а также характер отражения одного в другом, анализируются эволюционные изменения *моделей репрезентации времени*, произошедшие в масс-медиа за последние десятилетия.

Наличие в картине *аудиовизуальных темпоральных маркеров* (изображение объектов архитектуры, транспорта, предметов обихода, а также музыка, технические звуки и т.д.) подразумевается самой фактуальной природой документалистики. Вместе с тем характер репрезентации «фабульного» времени в фильме в значительной мере определяется *временем создания произведения.*

---

<sup>24</sup> «Неопределенное в вербальном нарративе определено в фильме» - см.: Chatman S. Story and Discourse: Narrative. Structure in Fiction and Film. Ithaka, NY, 1978. P. 30.

Сравнительный анализ фильмов показывает, что на рубеже XX-XXI вв. произошла «временная» *перезагрузка* документальной камеры, переход к созданию «исторических сенсаций» и «биографий знаменитостей»<sup>25</sup>. Данная тенденция является следствием постепенной утраты документалистикой своей первоначальной задачи: отражать *ход времени* как длительность, писать «*хронику времен*». Авторы фильмов стали «мыслить время» преимущественно *кайротически* - мгновениями успеха, моментами «выходящего из ряда вон». Соответственно, референтное (фабульное) время моделируется в экранной истории не хронологически, а *драматургически* – как художественное время. Последовательность исторических событий или биографии героя разрывается включениями моментов кайроса, «перемонтируется» в соответствии с законами игровой драматургии. Исходя из полученных данных делается вывод, что в документалистике, ориентированной на массовую аудиторию, произошла *смена временной парадигмы*, ставшая результатом взаимообусловленного выбора СМИ и их аудитории.

*В разделе 1.3. «Пространство как «нарративный» документ»* свойства пространства фильма анализируются с позиций нарратологии.

Объектив камеры независимо от воли автора обеспечивает репрезентацию реального пространства на экране, но «нарративным документом» оно становится при соответствующей маркировке. Например, в фильме «Михаил Булгаков. Романы и судьба» (2000) его автор, писатель Игорь Золотусский, снабжает пространство пейзажа словесной «этикеткой»: «*Вся московская жизнь Булгакова вмещается в этот вид <...>*». Далее автор разворачивает пояснение - с использованием конкретных московских адресов, тем самым реализуя возможности **демонстрации**, одного из

---

<sup>25</sup> Это явление на материале печати анализируется в работах Л.В. Татару – см. например: Татару Л.В. История знаменитости как новый жанр журналистского нарратива //Narratorium. 2011, № 1-2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027593> (дата обращения 23.04.2015)

принципов актуализации пространства как биографического экранного документа.

Другим принципом репрезентации реального пространства на экране является **реконструкция**. В фильме «Птица-Гоголь» Л. Парфенова, рассказывая о мастерской художника Иванова, с которым дружил Гоголь, автор-нарратор говорит о печке, стоявшей в центре помещения, и в кадре появляется ее графическое изображение. Анимационную реконструкцию пространства автор сопровождает комментарием: *«Если здесь печка, то тогда здесь – подиум, на котором позируют натурщики ... значит, тут Иванов, работающий над картиной...»*.

Третий принцип – **трансформация**, когда экранное пространство изменяется за счет включения в кадр, запечатлевший реальность, объектов иной реальности, напрямую не относящейся к ней. Примером трансформации могут служить многие эпизоды из фильма Р. Либерова «Написано Сергеем Довлатовым», где объекты городской среды (стены, окна) трансформируются в документы биографии Довлатова с помощью вмонтированных в них фотографий, рисунков, рукописного текста, анимации.

Анализ фильмов показывает, что экранное пространство фильма, рассчитанного на восприятие человека «мозаичной культуры», фрагментарно, подвержено трансформациям даже в пределах одного эпизода. Итоговая его диегетическая цельность обеспечивается только единством нарратива, четкостью его структуры, когнитивной и эмоциональной динамикой рассказанной истории, т.е. пространство фильма – это *пространство нарратива*.

**В разделе «Оппозиция присутствия/отсутствия как фундирующий фактор нарративности документального фильма»** предпринимается попытка найти фундаментальное онтологическое обоснование нарративности как феномена «ментальной репрезентации

мира» (Д. Герман) или способа познания реальности. Выдвигается предположение, что фундирующим фактором нарративности является общефилософская оппозиция *присутствия/отсутствия*.

М. Хайдеггер говорил о «бытии как присутствии» и утверждал, что «мы найдем в *отсутствии* способ *присутствия*», но не в форме «*настоящего времени*»<sup>26</sup>. Это универсальное для всякого объекта онтологическое толкование применимо - как емкая и лаконичная формула - и для интерпретации феномена нарративного творчества. Во-первых, она описывает сам процесс создания в фильме аудиовизуальных конструкций, предъявляемых на экране в качестве документов, но не являющихся таковыми объективно; во-вторых, объясняет характерную апелляцию к «*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. Ситуация отсутствия/присутствия актуализируется как для автора, так и для зрителя – хотя и в разных смысловых конфигурациях.

Правомочность выдвинутых положений доказывается на примере документальных фильмов, построенных на использовании *реконструкции событий* («постановочных» или «игровых» форм репрезентации реальности), поскольку именно в них *оппозиция присутствие/отсутствие актуализируется до очевидных для зрителя эффектов*. «Костюмная» реконструкция событий в рассматриваемых фильмах («Кронштадт. 1921», «Великая война», «Дмитрий Донской. Спасти мир» и др.) позволяет осуществить, по формулировке М. Хайдеггера, «*впускание присутствия*»<sup>27</sup>, то есть, ввести предметы в сферу их использования. Демонстрация на экране меча, головного убора или другого музейного экспоната, хоть и подлинного, но статичного, все равно остается, по выражению М. Ямпольского,

<sup>26</sup> Хайдеггер М. *Время и бытие* М., 1994. С. 199.

<sup>27</sup> Хайдеггер говорит: «Впустить присутствие значит вывести из потаенности, вынести в открытость» - Хайдеггер М. *Указ. соч.* С.394.

«фотографическим призраком предмета»<sup>28</sup>, который ничем себя не проявляет. Его копия в руках или на теле реконструктора, действующего на основании усвоенного опыта – это уже «бытующий» предмет, динамика экранного нарратива «впускает» его в мир истории.

Механизм действия присутствия/отсутствия М. Хайдеггер объяснял с помощью категории *Zuhandenheit* – «*подручных*» вещей (их присутствия не замечаешь, пока не обнаружится их физическое отсутствие). Автор биографического или исторического фильма всегда ощущает в мире создаваемой им истории нехватку «прошлого бытия» как присутствия, в частности, недостаток визуального материала и т.д. В известном смысле, эта мысль близка философским рассуждениям Савоя Жижека о «центре пустоты», вокруг которого «строится искусство»<sup>29</sup>. Жижек верно говорит о «травматическом» эффекте данного явления, значит, состояние «экзистенциальной травмы» характерно для автора и ощущается зрителем. Таким образом, реконструкция, как и нарратив вообще, обусловлена *травматическим действием пустоты*, они постоянно актуализируются – поскольку обнаруживает «подручное» своей «навязчивостью» на экране.

*В разделе 1.5. «Когнитивный потенциал документального фильма и особенности наррации эмоций в публицистическом кинонарративе» анализируются важнейшие аспекты когнитивного подхода к публицистическому кинотексту, утверждающему представление о нарративе как об универсальном способе освоения и передачи опыта, свойственном человеку. Согласно утверждению Д. Германа, происходит «глобальная ментальная репрезентация», позволяющая представить «мир истории»<sup>30</sup>.*

---

<sup>28</sup> Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М., 2010. С. 449.

<sup>29</sup> Жижек С. Киногид извращенца. Кино, философия, идеология: сборник эссе. Екатеринбург, 2014. С.202.

<sup>30</sup> Herman D. Logic Story: Problem and Possibilities of Narrative. University of Nebraska Press, 2002. P. 13-14.

Реализация *когнитивного потенциала* фильма происходит за счет отмеченного еще С. Эйзенштейном «выразительного движения, визуальной репрезентации и характера, в которых ищется диалектическая триада: кинезис, мимезис и психика»<sup>31</sup>. Вслед за Л.С. Выготским режиссер утверждал концепцию активного зрителя, указывая на «телесную имитацию» зрителем увиденного на экране действия. Современные концепции кино актуализируют представление о «телесных глубинах человеческого смыслотворчества»<sup>32</sup>, о том, что сознание человека прокручивает опыт как «мысленное кино». Продолжая данную логическую линию, Л.Д. Бугаева говорит о *наррации эмоций* и подчеркивает, что она является «одним из аспектов комплексной наррации фильма; особый смысл при этом приобретает фигура обладателя опыта (experienter), каковым предстает не только герой на экране, но и автор фильма, а также зритель»<sup>33</sup>.

Фильм не просто передает содержание событий, но и содержит в своей структуре и *способ переживания событий («квалиа»)*<sup>34</sup>. Механизм его действия показан на примере эпизода с ночлежкой из фильма М. Разбежкиной «Оптическая ось» (2011). Известный противник «нарративного кино» Разбежкина действует здесь против своих же установок, поскольку, пережив состояние квалиа, оказывается вовлеченной в процесс наррации эмоций. Данный эффект предлагается определить как «*эмоциональное заражение*» (термин Л.А. Майдановой) нарративом. Анализ эпизода из «Оптической оси» наглядно демонстрирует, как «заражение» протекает в коммуникативной цепи: герой-автор-зритель.

**В разделе 1.6. «Эстетика нарративной репрезентации: парадоксы телесности»** анализируются эстетические аспекты экранной наррации.

---

<sup>31</sup> Булгакова О. Теория как утопический проект. НЛЮ, 2007, №88.

<sup>32</sup> Johnson M. The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007. P. XI.

<sup>33</sup> Бугаева Л.Д. Кино как модель сознания: Пия Тикка// Международный журнал исследователей культуры. 2013. №1 (10). С. 123.

<sup>34</sup> Hermann D. Basic Element of Narrative. Hoboken, NJ, 2009. P.143, 156.

*Реалистичность* как эстетическая доминанта присуща публицистическому кинотексту априори, поэтому одной из важнейших характеристик кинонарратива является *телесность* образа героя, физическая его идентичность, отдельность от остального мира. Атрибуты тела, если специально не семантизируются, то «регистрируют» физический облик объекта.

Характерная черта «кинонарративной» телесности - ее *иерархичность*. Парфеновский Пушкин или либеровский Довлатов обладают «целым» телом, это центральные *фигуры*, но большинство рассказывающих о том или ином герое или событии персонажей показаны лишь по пояс, как *полуфигуры*, следовательно, их телесность *редуцирована* сообразно функции повествования и ограниченности кругозора персонажей как нарраторов. Таким образом, *телесность* оказывается одним из маркеров функциональной иерархии публицистического кинонарратива.

Важным проявлением «кинонарративной» телесности является *жест*. Для классификации жеста в кинопублицистике достаточно простейшего их деления на «выразительные» и «описательные»<sup>35</sup>. Первые помогают герою выразить эмоции, отношение к предмету высказывания, его модальность; вторые 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, - поскольку в мире жестов «случайное и системное уживаются вполне»<sup>36</sup>.

При этом очевидная банальность большинства стандартных *фигур позирования* (смотрение вдаль, разглядывание фотографий, перелистывание книг, «проходка» и т.д.) воспринимается зрителем как привычный *способ*

<sup>35</sup> Волконский С.М. Человек на сцене. СПб., 1912. С. 20.

<sup>36</sup> Цивьян Ю.Г. На подступах к карпалистике.: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010. С. 77.

*реализации риторики кинотекста*: внутреннего монолога, припоминания, философского рассуждения, символизации или суггестии и т.д. Начальная семантика самой позы при этом стирается, а воспринимаемая на феноменологическом уровне телесность героя актуализируется в синэстетическом взаимодействии со смыслопорождающими элементами фильма: речью, музыкой, информативным «слоем» видеоряда.

*В разделе 1.7. «Прошлое как объект наррации: прагматическая конвенция и этический компромисс»* ставится проблема прагматики нарратива.

По формулировке Т. Ван Дейка, предметом прагматики «является связный достаточно длинный текст в его динамике – дискурс, соотнесенный с главным субъектом, с «эго» всего текста, с творящим текст человеком»<sup>37</sup>. Такое определение актуализирует *творческие*, соотнесенные с фигурой нарратора и автора, аспекты нарратива. Другая сторона прагматики – то, как *используют* данный текст участники коммуникации<sup>38</sup>. Согласно утверждению Ж. Бодрийяра, телевидение это «соблазн», «холодный» инструмент политического контроля<sup>39</sup>, и по большому счету, вся «массовая» документалистика, используется властью - как заказчиком - для выгодного ей *формирования и поддержания идентичности зрителя*: национальной, культурно-исторической, социальной, гендерно-возрастной и т.п.

Вместе с тем существует взаимное тяготение автора и зрителя к иллюзионизму, созданию/восприятию ярких историй, драматичных биографий, порождающее своего рода *прагматическую конвенцию*, негласно заключенную между ними и реализуемую имплицитно в самом факте коммуникации. То есть, *аудитория готова, желает и согласна воспринимать драматичные экранные нарративы, а профессиональное*

---

<sup>37</sup> Ван Дейк Т. Вопросы прагматики текста // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвистика текста. М., 1978. Вып.8. С. 332.

<sup>38</sup> См.: Адоньева С.Б. Прагматика фольклора. СПб., 2004.

<sup>39</sup> См.: Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М., 2006.

*сообщество авторов и ретрансляторов готово их создавать и распространять.*

В выводах первой главы подчеркивается, что аудиовизуальная форма публицистического кинонарратива является наиболее приближенной к естественной наррации, ситуации бытового устного «сказания», что обеспечивает его особую *достоверность и убедительность* в сознании зрителя; вместе с тем очевидная *эстетическая организация* материала и характерные для публичной сферы этические параметры корректирует восприятие фильма зрителем как «произведения».

Вторая глава **«Нарративная структура документального фильма»** посвящена структуре публицистического кинонарратива; на основе критического анализа положений, сформулированных В. Шмидом, В.И. Тюпой и другими современными исследователями, выстраивается актуальная для публицистического кинотекста структурная модель.

*Раздел 2.1. «Принципы наррации в документальном фильме»* состоит из двух пунктов. В начале 2.1.1. **«Монофоническая наррация»** анализируется значение понятия *наррация*. Первое – общетеоретическое, по сути, синонимичное понятию «нарратив», определяет ее как *«тип дискурса»* (Р. Барт, Ж.-Ф. Лиотар и др.). Также термин употребляется для обозначения собственно *процесса повествования*, и на этом семантическом уровне актуальным становится вопрос о «принципе», т.е. «исходном пункте» наррации.

Выяснить, «кто говорит», значит, выявить «производящую инстанцию повествовательного дискурса»<sup>40</sup>. В фильме конкретный нарратор или нарраторы характеризуются не только определенной позицией по отношению к событиям, но и реально звучащим голосом, с индивидуальной окраской по тембру, высоте, интонациям. Для экранной коммуникации важно и то, рассказана история одним говорящим или несколькими. Исходя

---

<sup>40</sup> Жанетт Ж. Фигуры. Т.2. М., 1998. С. 224-225.

из такого многоуровневого единства, можно выделить всего два принципа наррации: *монофонический* и *полифонический*.

Первый реализуется, если всю историю в фильме излагает своим голосом один нарратор, в кадре или за кадром. Наиболее полноценно принцип монофонической наррации реализуется в биографических фильмах, где нарратор повествует о событиях своей жизни. В плане субъектно-объектных отношений такое повествование можно квалифицировать как *автобиографическое* (Ж. Женнет). Аудиовизуальная специфика монофонической экранной наррации анализируется в сравнении аналогичных фильмов разных лет: «Токарь» (1974) и «Александр Журбин. Попытка автопортрета» (2013). Несмотря на сорокалетнюю разницу во времени создания фильмов обнаруживается устойчивая традиция реализации принципа монофонической наррации: отбор содержательных и формальных элементов осуществляется автором по принципу их смысловой и драматургической значимости, а также композиционной целесообразности.

В разделе 2.1.2. «**Полифоническая наррация**» рассматривается специфика фильмов, в которых история разворачивается в «полифонии». Данное понятие учитывает и реальное многоголосие нарраторов, и сложное смысловое единство высказанных мнений, точек зрения.

В современной практике наиболее востребованным принцип полифонической наррации оказывается в экранных историях о событиях и героях *недавнего прошлого*, когда можно использовать воспоминания очевидцев, чтобы сконструировать «экранное событие» – иллюзию совместного воспоминания нарраторов о минувших событиях.

В понимании функций нарраторов, который вполне уместен в отношении экранного «сказывания», большинство из них вписываются в такие «проповедские» категории, как *помощник* или *друг* (это объясняется преимущественно «панегерической» интенцией персонажей). Репрезентация событий в фильме 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>41</sup>. Например, в фильме «Владимир Ипатьев. Гений химического синтеза» из цикла «Гении и злодеи» (2014) авторы разворачивают сложную историю героя, которая закончилась конфликтом с советской системой и вынужденным отъездом за границу – с последующим «возвращением» и признанием.

Важный и сугубо прагматический аспект использования полифонической наррации – композиционно-сюжетная схематичность. Зритель привыкает к определенным нарративным схемам, 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>42</sup>.

Производство-потребление экранной продукции, очевидно, относится к «клишированным формам коммуникации», которые «выступают в функции символического регулятора социальных связей и связываемых с ними поведенческих практик»<sup>43</sup>. Для некоторых телевизионных документальных циклов использование полифонии стало частью «формата», поскольку динамичная смена нарраторов на экране хорошо знакома зрителю по различным ток-шоу. Нарративный дискурс моделируется на экране «с помощью семантизации формальных элементов презентации наррации»<sup>44</sup>, речевых (*дейксис*, фигуры *металепсиса*) и визуальных (прежде всего, поясное изображение говорящего в характерной «позе рассказчика»). Легко узнаваемая, шаблонная модель настраивает зрителя на восприятие стереоскопической картины событий.

---

<sup>41</sup> См.: Пропп В.В. Исторические корни волшебной сказки. М., 2000.

<sup>42</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/)

<sup>43</sup> Богданов К. Повседневность и мифология. СПб., 2001. С. 51.

<sup>44</sup> Жиличева Г.А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-50 гг.). Новосибирск, 2013. С. 138.

Раздел 2.2. «Нарративные инстанции и «точки зрения» в документальном фильме» состоит из трех подразделов, в которых главные категории структуры нарратива анализируются применительно к публицистическому кинотексту.

В 2.2.1. «Автор и его нарративная компетенция» ключевая категория произведения рассматривается в ее нарратологическом аспекте. Как субъект творческой деятельности автор универсален, но в каждой области есть своя специфика авторства, в частности, «коллективное авторство — это требование среды и правило для музыкального театра, кино и телевидения»<sup>45</sup>. Категория автора подразумевает следующие дефиниции: *реальный автор*, *абстрактный автор*, *фиктивный автор*, которые применимы и по отношению к публицистическому кинонарративу, за исключением понятия «абстрактный автор». Г.Я. Солганик считает, что понятие «образ автора» для медиатекста неприменимо, поскольку его автор «не условный образ, но конкретная подлинная личность со своими вкусами и пристрастиями»<sup>46</sup>.

Однако 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, но и сам реальный автор также создает своего экранного «двойника», не совпадающего с его «истинным» обликом (У. Бут определял данный образ как *implied author*<sup>47</sup>, «подразумеваемый автор»).

Еще одна спорное понятие: *автор-нарратор*, которому в праве на существование отказывает уже В. Шмид: «У него нет своего голоса, своего

---

<sup>45</sup> Шёнерт Й. Автор // Narratorium. 2015. №1 (8). URL.: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2634335> (дата обращения 4.07.2016).

<sup>46</sup> Солганик Г.Я. К определению понятия «текст» и «медиатекст» // Вестн. Моск. Ун-та. Сер. 10. Журналистика. 2005 №2. С.11.

<sup>47</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. Boot. *Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961. P. 70—71.

текста. Его слово – это весь текст во всех его планах, все произведение в своей сделанности»<sup>48</sup>. Соглашаясь с тем, что *индексы* (в терминологии Ч. Пирса), указывающие на нарратора, могут одновременно указывать и на самого автора, Шмид подчеркивает: «Самовыражение автора, как правило, столь же произвольно, как и невольное самовыражение любого говорящего»<sup>49</sup>. Но для публицистического экранного произведения «самовыражение автора» как раз *намеренно*, по законам публицистики автор сознательно «изображает» 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.

В коннотации с означенными дефинициями автора в публицистическом кинонарративе реализуются и его **нарративная компетенция**. По А.-Ж. Греймасу, она складывается из действия различных компетенций, необходимых для реализации когнитивной «нарративной программы»: *нарративного знания, тематического знания, нарративного знания-действия*.

Нарративное знание-умение автора проявляется прежде всего в *оценочно-селекционных операциях*. Их специфика показана при сопоставлении «однотемных» публицистических кинотекстов («Ушел, чтобы остаться. Сергей Довлатов» и «Написано Сергеем Довлатовым»; «Елена Образцова. Люди. Опера жизнь» и «Жизнь как коррида»).

Реализация когнитивной «нарративной программы» автора в экранной документалистике сопряжена со спецификой коллективного авторства, а, следовательно, и *коллективной нарративной компетенцией*. Ее ядро обычно составляет компетенция *сценариста* – недаром, в практике кино- и

---

<sup>48</sup> Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 13.

<sup>49</sup> Там же.

телепроизводства его называют просто «автором»<sup>50</sup>. Нарративные компетенции *режиссера*, проявляемые, в частности, в эпизодах миметического нарратива, также являются частью коллективной компетенции, которая воспринимается зрителем как единое целое.

В подразделе 2.2.2. «Статус и функции нарратора» определяются конституирующие характеристики нарратора. Принятая за основу типологическая система В. Шмида, «перестраивается» путем группировки критериев и соответствующих им типов, редукции несколько позиций по причине их избыточности. Первую группу составляют критерии и типы, относящиеся к миру самого фильма, его *диегезису*. Отмечается, что *имплицитный нарратор* в диегезисе публицистического нарратива проявляется, как правило, в миметических фрагментах, когда *показ* истории воспринимается как чей-то рассказ, и этот «кто-то» скрыт от зрителя.

Вторая группа определяет статус нарратора относительно мира реальных событий (*фабулы*); утверждается наличие *иерархии* и предлагается замена многосоставной группы («первичного», «двоичного» и т.д.) нарраторов на группу из двух типов: «*основного нарратора*» и «*нарратора-персонажа*» (В.И. Тюпа), как более функциональную и выявленную аудиовизуально. Кроме того, предлагается использовать уточняющую дефиницию *основной нарратор-ведущий*, которая подчеркивает присущую фильму аудиовизуальную процессуальность наррации, с характерной самопрезентацией и демонстрацией *нарративной инициативы*.

Третья группа определяют *когнитивные* характеристики нарратора. Такие критерии как *выражение оценки, надежность, информированность* характеризуют ценность нарратора как носителя/транслятора *опыта*. Например, в большинстве фильмов, созданных к 70-летию Победы, фигурируют две категории нарраторов: участники войны (диегетические нарраторы, субъективные, относительно надежные и ограниченные по

---

<sup>50</sup> См.: Пронин А.А. Как написать хороший сценарий. СПб., 2009. С. 55-57.

знанию) и специалисты по военной истории (недидеетические, относительно объективные, надежные и всеведующие), «сцепка» которых позволяет осуществить передачу пережитого военного опыта в исторической проекции, в контексте с общим представлением о референтной событийности.

Статус нарратора определяет характер реализации *функций нарратора*. Генеральная функция нарратора – *повествовательная*, ее комплексная реализация определяет связность и цельность кинотекста, на уровне всей истории или отдельного ее эпизода. В неразрывном единстве с ней реализуется и *когнитивная* функция. В процессе передачи знания и опыта нарратор использует возможности универсальных когнитивных процессов: *восприятия, воображения, мышления и памяти*<sup>51</sup>. Для публицистического кинонарратива, где нарраторы, как правило, повествуют воочию, а многие события репрезентованы миметически, роль воображения и мышления, очевидно, ниже, чем в случае с письменным нарративным текстом. Главной функциональной задачей любого нарратора в фильме становится обеспечение *непрерывности восприятия*, а также *активизация памяти* зрителя.

**В подразделе 2.2.3. «Точка зрения» как базовый элемент динамики публицистического кинонарратива»** анализируется «фильмическая» специфика данной категории. На основе концепции Б.А. Успенского параметры «точки зрения» определены Л.В. Татару: 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>52</sup>.

Специфика публицистического кинотекста, демонстрируемая на примере фильмов «Граждане, не забывайте. Пригов», «Зворыкин-

---

<sup>51</sup> См.: Психология. А-Я. Словарь-справочник. М., 2000.

<sup>52</sup> Татару Л.В. Точка зрения и композиционный ритм нарратива. М., 2009.

Муромец», «Подсудимый Берия» и др., проявляется в эффекте «*точки зрения камеры*», который необходимо учитывать, а также в воздействии «*собственного ритма*» реального события, который «*предопределяет пространственно-временную структуру материала*»<sup>53</sup>. Автор не может «*придумывать*» точку зрения «*реального*» нарратора, 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 любом 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. При этом чередование «*точек зрения*» не только меняет ситуацию наррации, содержание информации, взгляд на событие, но и создает *ритм повествования*. Поэтому «*точку зрения*», принадлежащую определенному типу повествователя, можно рассматривать – и в речевом плане, и в функционально-смысловом – как основную единицу *динамики нарратива*. Как динамические эффекты в фильме наблюдаются *расщепление* точки зрения посредством создания нескольких «*масок нарратора*»; *редукция* точки зрения и образование «*пустого центра*» повествования при транспозиции к миметическому нарративу; *ассимиляция* одной точки зрения другой.

Точка зрения, несмотря на реальность и социально-личностную идентичность нарраторов, оказывается достаточно подвижной категорией, подверженной контекстуальным трансформациям.

*В разделе 2.3. «Нарративные стратегии автора в документалистике»* рассматривается проблема применения категории при анализе публицистического кинотекста. В.И. Тюпа описывает нарративную стратегию как «*регулятивный принцип объединения двух событий*»:

---

<sup>53</sup> Вакурова Н.В., Московкин Л.И. Типология жанров экранной продукции. М., 1997. С.43.

референтного (рассказываемого) и коммуникативного», определяемый «конфигурацией трех граней единого сюжетно-повествовательного высказывания, взаимно обуславливающих друг друга: 1) *нарративной картины мира*; 2) *нарративной модальности*; 3) *нарративной интриги*»<sup>54</sup>.

Для исторического и биографического фильма, с характерной для них доминантой нарративной модальности *знания* и *понимания*, с вполне понятной опытному зрителю нарративной интригой и разделяемой им и автором нарративной картиной мира, наиболее востребованными оказываются стратегии, восходящие к архетипу «сказания». Это объясняется аудиовизуальной природой фильма, которая дает возможность ввести нарратора в кадр (иллюстративный видеоряд при этом нарративизируется).

Так, «Подстрочник» с его линейной хронологией развернутого жизнеописания в целом вписывается в архетипическую стратегию «жития», с использованием в ряде эпизодов стратегии «*текст в тексте*»; последняя реализуется и в фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер», но основной является другая значимая стратегия, которую можно определить как «*систему свидетелей*», свойственную для текста с полифонической наррацией, соответственно, неприменимую для монофонического «Подстрочника».

Анализ указанных и других фильмов приводит к выводу, что какой-либо «*системы стратегий*» в документалистике не существует, при этом наиболее активно авторы используют «*систему свидетелей*», «*текст в тексте*», «*виртуальный сюжет*», «*авторскую рефлексию*» и др. В фильме их может быть несколько, однако обязательно проявится доминирующая, основная, которая определяет «повествовательные возможности автора».

В *Выводах второй главы* подчеркивается, что основные категории структуры нарратива, сформулированные в исследованиях литературных

---

<sup>54</sup> Тюпа В.И. Нарратологический минимум // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012.С. 72.

текстов (автор, нарратор, точка зрения, нарративная стратегия, адресат), релевантны и по отношению к публицистическому кинонарративу. Зритель, воспринимающий публицистические кинотексты как нарративы, без труда «прочитывает» их нарративную структуру; узнаваемая, привычная структура позволяет «освоить» когнитивную программу автора.

*Третья глава «Нарративизация «чужого текста» в документальном фильме»* посвящена средствам нарративизации.

Когнитивная нарратология позволяет говорить о *степени нарративности* или степени ее *присутствия* в произведении<sup>55</sup>, а также о необходимости описания «средств выражения» (*medium*), обеспечивающих нарративизацию изначально анарративных элементов текста. С изложенных позиций в главе рассматривается нарративизация «чужого текста» в фильме.

*В разделе 3.1. «Игровая киноцитата в биографическом фильме»* с позиций нарратологии анализируется традиция создания «фильмов из фильмов» (Д. Лейда). В биографическом нарративе игровые киноцитаты органичны, если презентуют кинокартины как «фабульные» события творческой биографии героя (актера, режиссера, экранизируемого писателя). Иное, «нефабульное» цитирование используется автором как художественное средство создания ассоциативно-символических связей, сравнений или метафор, иронических либо иных эффектов, ритмических акцентов и т.д. В таком случае цитация носит не нарративный, а *перформативный* характер, выступая как элемент индивидуального авторского стиля.

Функции и приемы фабульной цитации анализируются на примере ряда фильмов, в частности, фильма «Николай Парфенов. Его знали только в лицо» (2012). В этой «актерской» телебиографии из 39 минут общего хронометража около 9 минут – «закавыченные» киноцитаты (26 цитат из 16

---

<sup>55</sup> См.: Wolf W. Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik // Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier, 2002. S. 23-10.

фильмов); еще около трех минут – «фонное» цитирование, когда авторское закадровое повествование наложено на «чужой» видеоряд.

Группировка по сходным композиционно-сюжетным признакам позволяет выделить три наиболее актуальных варианта включения игровой 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*.

Из приведенного выше анализа следует, что функционально-смысловые аспекты цитирования «фабульного» игрового кинотекста в биографическом фильме играют определяющую роль для авторского сознания, придающего интеретексту статус «*понятийного знака рассказа*»<sup>56</sup>.

**В разделе 3.2. «Цитата, палимсест, «перепост» – использование хроникально-документального материала в биографическом фильме» рассматриваются функции и виды нарративизации неигрового «чужого текста».**

В отличие от игровой киноцитаты, которая за редким исключением непосредственно связана с героем фильма и его биографией, хроникально-документальные цитаты такой связью обладают в редких случаях (цитаты *персональной кинохроники*). Гораздо чаще используется так называемая *хроника эпохи*, неперсонифицированная и анонимная, призванная создать визуальные ассоциации с событиями репрезентуемой реальности. Строго говоря, называть процесс использования таких хроникальных материалов «цитированием» не совсем корректно - скорее это «*копирование*» документов из тех или иных видеоархивов, что, в известном смысле, близко к практике современного «*сетевое*» взаимодействия (так называемый *перепост*, т.е. перенос «чужого» текста на свою страницу).

---

<sup>56</sup> Беньямин В. Рассказчик // Беньямин В. Озарения. М., 2000. С. 365.

В иных монтажных сочетаниях те же самые кадры неоднократно использовались в других фильмах, поэтому такие фрагменты с кадрами старой, неоднократно уже скопированной кинохроники являются своего рода *палимпсестами* (Ж. Женнет). При этом «вторичность» биографического аудиовизуального «письма», заложенная в самой его документальной природе, осознается авторами и «оправдывается» исключительно «нарративной логикой» (Ф Анкерсмит) создания новой экранной истории.

В структуру нового кинотекста хроникальные кадры включаются с помощью *«вертикального монтажа»* (С. Эйзенштейн), то есть, организованного автором в результате «отбора, соположенности и соотнесенности» взаимодействия видео- и звукоряда. Достигаемые тем самым риторические эффекты: *контрапункт, усиление, ирония* и т.д. - обеспечивают нарративизацию «чужого текста».

*В разделе 3. 3. «Интертекстуальные «игры» документалистов: от цитаты к центону»* рассматриваются неявные формы интертекста, участвующие в наррации.

Цитирование - не единственный вариант использования «чужого» текста, интертекстуальные связи публицистического кинотекста выходят далеко за пределы цитации и нередко носят характер игры автора со зрителем.

Например, в сериале «Живой Пушкин» (1999) наряду с обильным цитированием экранизаций произведений поэта и немного байопика «Поэт и царь» (1927) используются «игровые дивертисменты», которые стилистически перекликаются с кадрами из фильма «Жизнь и смерть Пушкина» (1910). Очевидно, автор намеренно создал эту развернутую *пародию* на старый кинопримитив.

Во всех «писательских» фильмах Р. Либерова обнаруживается целый комплекс скрытых интертекстуальных связей. Например, в фильме о Ю. Олеше микроистория посещения ресторана Катаевым и Олешей изображена

в картинках отчетливо авангардистского стиля, а рисованный персонаж-шарж напоминает персонажей первых советских мультфильмов (тем самым подчеркивается, что герой «остался» во времени авангарда).

Для обозначения подобных произведений с «гибридизацией генеалогически разнородных элементов»<sup>57</sup> применяется термин *центон*, означающий «*лоскутность, мозаичность*» текста. Также есть публицистические кинотексты (например, «Граждане, не забывайтесь. Пригов»), которые можно определить термином *ризома*, т.е. тексты открытой «пучкообразной» конструкции, включающие в себя разнонаправленные потоки явных и скрытых цитат, создающих внутри текста новые интертекстуальные связи.

Подобных фильмов и авторов не много, поскольку «создание такого фейерверка аттракционов - трудоемкое дело, требующее хорошей фантазии, энциклопедических знаний и тщательной работы в архивах и с актерами»<sup>58</sup>.

*Выводы главы* содержат тезис о том, что 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.

В интермедиальных нарративах средства выражения (*media*) используются для наррации, а также способствуют вовлечению (*medium*) в функционально-смысловое поле повествуемой истории *аннарративных* элементов текста; тем самым кинематографические средства выражения обеспечивают их *нарративизацию*.

*В четвертой главе «Нарративные практики в современной документалистике»* создание публицистических кинонарративов рассматривается как особая *дискурсивная практика*, а их авторы – как

---

<sup>57</sup> Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России: 1896-1930. Рига, 1991. С. 186.

<sup>58</sup> Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. СПб., 2008. С. 127.

*дискурсивное сообщество* (М. Фуко). Осознающий свою принадлежность к закрытому дискурсивному сообществу (профессиональному, ограниченному незначительным по численности кругом «посвященных»), автор соотносит с его установками свои претензии на истинность повествуемой истории.

*В разделе 4.1. «Автор и герой в документальном фильме О.Дормана “Подстрочник”»* анализируется взаимодействие автора и героя, авторские приемы актуализации статуса нарратора, способы нарративизации анарратативных элементов.

В основе произведения лежит интервью с известной переводчицей Лилианной Лунгиной. Взаимоотношения автора и героя в процессе работы над фильмом, который создавался на протяжении десяти лет, становятся значимым компонентом авторской дискурсивной практики. Большую часть экранного времени (около 55%) нарратор излагает свою историю в кадре, еще около 40 % хронометража рассказ героини продолжается за кадром - под видеоряд из кадров *локации*, киноцитат, архивных фотографий и документов. Это и есть автобиографический нарратив «Подстрочника», синтезирующий повествовательные, описательные и иные элементы текста.

Он составляет примерно 1/10 часть от того рассказа героини, который был отснят в феврале 1997 году. Характерно, что книга, изданная после экранной публикации, «стала больше на треть», потому что автор «добавил те части рассказа, которые не смогли по разным причинам войти в фильм»<sup>59</sup>. Судя по характеру этих дополнений, основной причиной «редуцированного отбора элементов»<sup>60</sup>, можно считать излишнюю описательность, детализацию уже обозначенной информации или ее избыточную риторичность.

---

<sup>59</sup> Подстрочник. Жизнь Лилианны Лунгиной, рассказанная ею в фильме Олега Дормана. М., 2010. С. 8.

<sup>60</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).

Речевой портрет – ключевой элемент образа мудрого, полного достоинства, состоявшегося человека – свидетеля ушедшей эпохи. Благодаря автору героиня обнаруживает свое постоянное, сквозное присутствие как диегетического нарратора, а сам он максимально «скрывается» за своим героем и тем самым обеспечивает цельность автобиографического повествования Л.Лунгиной, что способствовало зрительскому успеху «Подстрочника».

*В разделе 4.2. «Наррация и нарраторы в документальном фильме Е.Якович и А. Шишова “Василий Гроссман. Я понял, что я умер”»* подробно анализируются композиционные аспекты фильма.

Нарратив о событиях жизни писателя формируется, главным образом, вербально: закадровой авторской речью, а также высказываниями двенадцати нарраторов-персонажей, которые являются свидетелями событий и вновь переживают их. «Переживание» становится эмоциональным маркером наррации, которому способствуют визуальный «стереоскопический» эффект, возникающий при монтаже кадров «рассказывания» и фотографий нарратора в молодости: при невольном феноменологическом сопоставлении одновременных изображений нарратора имплицитно возникает транспорентный «сюжет» его жизни.

В фильме взаимодействие основного нарратора и нарраторов-персонажей обусловлено множеством факторов: хронологией реальных событий и тем, как, следуя законам драматургии, они выстраиваются в фильме (фабула и сюжет), содержанием и качеством речевого материала «пред-нарративов» (интервью), динамикой авторской интенциональности (трансформация замысла) и т.д. В начале, когда рассказывается об истории ареста и судьбе спрятанных копий романа «Жизнь и судьба», автор 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).

Высказывания нарраторов часто монтируются встык, данный элемент монтажной композиции наррации можно квалифицировать как «нарративный композитив»<sup>61</sup>, используемый во многих публицистических кинотекстах. При этом, если одно из высказываний не является нарративным (рассуждение, комментарий), второе вовлекает его в сферу событийности – осуществляется нарративизация, организованная автором и рассчитанная на соответствующее восприятие зрителем («эффект событийности извлекается из потока впечатлений наррацией – умением вычленять события и связывать их в истории»<sup>62</sup>).

Когда хронология разрывается и начинается «флэшбэк» (рассказ о жизни героя от рождения до ареста книги) речевая повествовательная инициатива возвращается автору. Полифония поддерживается за счет обильного цитирования (в том числе, двух киноцитат). Таким образом, непрерывность полифонической наррации как принципа повествования обеспечивается в кинотексте умением автора связывать эпизоды в единое целое «в плане временной последовательности и в плане конфигурации»<sup>63</sup>.

*В разделе 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» рассматриваются специфика фигуры «повествующего автора».*

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 фильмах, где используется

---

<sup>61</sup> Термин коммуникативной лингвистики, актуализированный И.С. Мартьяновой «для интерпретации монтажной композиции» в контексте проблем «литературной кинематографичности» (см.: Мартьянова И.С. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002. С. 20-22).

<sup>62</sup> Тюпа В.И. Нарратологический минимум // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012. С.71.

<sup>63</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. М.-СПб., 2000. С. 50.

композиционный прием «включенного автора», который предполагает присутствие автора в кадре. В анализируемых фильмах уже на уровне отбора исторических фактов, определяющих референтный событийный ряд (фабулу), проявляются различия авторского видения повествуемой истории. Кроме того, повествующий в кадре Л. Парфенов как *подразумеваемый автор* является и *реальным автором* фильма, а И. Золотовицкий, безусловно, воспринимаемый зрителем как *подразумеваемый автор*, – это играющий роль автора-нарратора актер («*фиктивный автор*»). Как «фигура в тексте» (термин Ж. Женетта) фиктивный автор принадлежит одновременно и «миру истории», и миру повествования о ней – поэтому степень его свободы в пространстве/времени экранного действия выше. Он может быть непосредственно включен в пространство кадра реконструкции, воссоздающей на экране то или иное событие войны. Например, он движется по бастиону среди «горожан», переносящих камни, рассказывая о деталях и участниках событий. Автор-нарратор Л. Парфенов принадлежит миру повествования, поэтому даже миметическое изображение действия (эпизод с «атакой легкой кавалерии») он ведет из «здесь и сейчас» события повествования. Данное различие в значительной мере определяет характер коммуникативной ситуации и когнитивный эффект наррации.

Сравнение фильмов показывает, что различие структуры нарративов отражает разницу в концепциях репрезентации исторической реальности: в одном случае, более публицистическую, журналистскую, в другом – более художественную. Определяют установки автора на тот или иной результат когнитивные факторы. В фильме «либерального западника» Парфенова реализуется нарратив о трагикомическом абсурде войны и необходимости примирения; в патриотических «Севастопольских рассказах» – традиционная повесть о героическом русском солдате, вопреки всему защитившему свою землю от захватчиков.

В разделе 4.4. «Авторские нарративные стратегии Р.Либерова в фильмах "Иосиф Бродский. Разговор с небожителем" и "Написано Сергеем Довлатовым": сравнительный анализ» рассматриваются оригинальные повествовательные стратегии в фильмах одного автора.

При создании первого за основу было взято реальное интервью И. Бродского писателю С. Волкову в 1993 году, дополненное материалом других интервью. Конструирование «*виртуального сюжета*» (интервью, которого не было) - главная нарративная стратегия автора, реализованная в данном кинотексте. Для этого автор создает в кадре реконструкцию места разговора, детали (диктофон, пепельница, бутылка вина, кофейные чашки) маркируют неформальный характер и длительность разговора.

Стратегия вовлекает в наррацию «телефонные звонки», «телетрансляцию» расстрела Белого дома в Москве и др. По Ж. Женнету, подобные разрывы между временем рассказывания и временем событий истории («фигуры времени») индексируют авторскую активность, которую он определял как систему «*металепсисов*»<sup>64</sup>, и здесь «авторская активность» высока.

К системе металепсисов относятся и анимационные *эпизоды-интермедии*, карикатурно представляющего заседание суда над Бродским в 1964 году. Это *активный маркер* анахронии, как и петербургский эпизод с экскурсией в «полторы комнаты», где жила семья поэта в Ленинграде, включенный в «*ню-йоркский*» нарратив.

В фильме «Написано Сергеем Довлатовым» использована совершенно иная нарративная стратегия - «*текст в тексте*». «Зона», «Заповедник», «Компромисс» и др. - основные источники цитирования, в которых первоначально была отражены события, соотносящиеся с высказываниями героя-нарратора в варианте экранной «автобиографии».

---

<sup>64</sup> См.: Женнет Ж. Повествовательный дискурс / Фигуры. Т. 2. М., 1998.

К речевым средствам, индексирующим присутствие в тексте нарратора (формы дейксиса и т.д.), присоединяется и визуальные маркеры: 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.

Включение в кинотекст высказываний Е. Довлатовой, скорее не нарратора, а *персонажа-резонера*, возвращает нарративу статус публицистического. При этом, «игровой», по Женнету, тип коммуникации со зрителем на время превращается в «диалогический», актуализирующий когнитивные аспекты истории.

*В разделе 4.5. «"Перекличка текстов" как сюжет экранной документалистики»* на материале ряда фильмов о М. Булгакове анализируются методы и стилистика нарративной дискурсивной практики.

Сюжеты большинства «писательских» фильмов являются вариациями двух сюжетных архетипов: либо это «приключения», а точнее, «*злоключения текстов*», ставших знаменитыми, либо «*перекличка художественного текста и "текста жизни"*» их автора. Для характеристики второй группы сравниваются нескольких фильмов на одну тему: «Михаил Булгаков. Романы и судьба» (2000), «Загадки "Мастера и Маргариты"» (2005), «Мистическая сила Мастера» (2011).

В первом случае предпринимается попытка *объяснить* первопричины переклички текстов, во втором - *показать* отражение мира Булгакова в его романе (и наоборот), а в третьем – *создать* миф о непостижимости гения. Интенциональные различия, а также разница в нарративных компетенциях авторов определили специфику данных публицистических кинонарративов. Первый создан по принципу монофонической наррации, автор-филолог основной нарративной стратегией избирает «*авторскую рефлексию*»

посвященного, которая во взаимодействии с тактикой «диалога со зрителем» позволяет поддерживать коммуникативное и когнитивное единство повествования при минимуме средств визуализации. Во втором использован принцип полифонической наррации в его взаимодействии с многочисленными цитатами из сериала-экранизации романа; стратегия «текст в тексте» направляет внимание зрителя на полную драматических коллизий историю создания сочинения и его коннотаций с реальностью (прототипы, топос, сюжетные аллюзии и т.п.). В третьем биографический нарратив осуществляется не только посредством речевой наррации с иллюстративным видеорядом (фото, хроника, киноцитаты, документы), но и с помощью миметического текста – постановочных эпизодов-реконструкций, которые позволяют акцентировать представление «текста жизни» писателя как мистического нарратива, полного судьбоносных совпадений.

В выводах к главе подчеркивается, что 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; индивидуальная дискурсивная практика автора публицистического кинонарратива по-разному оценивается аудиторией и дискурсивным сообществом.

В **Заключении** в виде формализованных положений изложены основные выводы, намечены перспективы дальнейшего исследования темы. Подчеркивается, что публицистический кинонарратив можно представить как совокупность ментальных 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 автор публицистического кинонарратива, творческая инициатива которого «замыкает» цепь экранной коммуникации.

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

---

#### **Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК РФ:**

1. Пронин А.А. Авторские стратегии Р. Либерова в фильмах «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем» и «Написано Сергеем Довлатовым» // Вестник СПбГУ. Сер. 9. – 2016. – №3. – 0,7 п.л.

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

#### **Монографии:**

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

#### **Другие научные публикации автора:**

19. Пронин А.А. Экранная документалистика как дискурсивная практика профессионального сообщества авторов // Век информации. 2016. – № 4. – 0,3 п.л.

20. Pronin A., Smetanina S. The tradition of cultural narrative in the Russian TV documentary films // PHILOLOGY. – 2016. – № 6. – 0, 5 п.л.

21. Пронин А.А. Телевизионные нарративы о знаменитостях: кому и зачем они нужны? // Журналистский ежегодник. – Томск: ТГУ. – 2016. – № 4. – 0,4 п.л.

22. Пронин А.А. Нарративные стратегии автора в биографическом фильме // Век информации. Медиа в современном мире. Петербургские чтения: матер. 55 межд. форума (21-22 апр. 2016 г.) – 2016. – №2. – 0,2 п.л.
23. Пронин А.А. Нарративный подход в изучении теледокументалистики: возможности и проблемы // Век информации. – 2016. – №1. – 0,2 п.л.
24. Пронин А.А. Наррация и нарраторы в фильме Е.Якович «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» // Открытая нарратология. URL: <http://www.opennar.com>. – 2 п.л.
25. Пронин А.А. Прагматическая конвенция в биографической теледокументалистике // Журналистский ежегодник. – Томск: ТГУ. – 2015. – №4. – 0,4 п.л.
26. Пронин А.А. Виртуальная студия в современной телевизионной сатире // Акценты. Новое в массовой коммуникации. – Воронеж: ВГУ. – 2014. – Вып. 5-6. – 0, 4 п.л
27. 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.
28. 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.
29. Пронин А.А. Документальная телебиография: о некоторых этических аспектах работы сценариста // Журналистский ежегодник. – Томск: ТГУ. – 2013. – № 2 (часть 2). – 0,4 п.л.
30. 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.

31. 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). — 2013. – 0, 3 п.л.

32. 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.

33. Пронин А.А. Существует ли экранная антропология? // Средства массовой информации в современном мире: Петербургские чтения. – СПб.: Факультет журналистики СПбГУ. – 2010. – 0,1 п.л.

34. Пронин А.А. Авторские стратегии в тележурналистике // Говорит и показывает кафедра РТ: сб. статей. СПб.: Факультет журналистики СПбГУ. – 2009. – 0, 3 п.л.

35. Пронин А.А. «Журналистская» тема в романе И.А.Бунина «Жизнь Арсеньева» // Средства массовой информации в современном мире: Петербургские чтения. СПб.: Факультет журналистики СПбГУ. – 2009. – 0,1 п.л.

36. 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.

37. 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.