

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций

Факультет журналистики

На правах рукописи

ЯВБАТЫРОВА Аида Аскеровна

Нарративная структура портретного очерка

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

по направлению «Журналистика»

(творческий проект)

Научный руководитель –

доцент, кандидат филологических наук

А. А. Пронин

Кафедра телерадиожурналистики

Очная форма обучения

Вх. № _____ от _____

Секретарь ГАК _____

Санкт-Петербург

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение

Жанр портретного очерка на телевидении всегда будет популярен, так как интерес человека к другому человеку и самому себе заложен в природе человеческого «Я». Существуют различные принципы, способы построения повествования; формирование автором нарративной структуры произведения позволяет ему воплотить основную коммуникативную цель, состоящую в том, чтобы увлекательно рассказать современному зрителю о жизни героя. В современной теледокументалистике отдается предпочтение созданию «звездных» историй. Портретные очерки, раскрывающие образ «обычного человека», практически исчезли с телеэкрана. Однако реализация основной идеи фильма, отражающей процессы современной действительности, и умелое использование элементов нарративной структуры фильма, способствующих раскрытию данной идеи, содействуют появлению зрительского интереса к рассказанной автором истории о «простом человеке». Этим обусловлена **актуальность** данного исследования.

Цель работы — определить специфику наррации документального фильма-портрета, выявить комплекс нарративных элементов, способствующих полному раскрытию основной идеи фильма и образа героя.

Для реализации этой цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Выявить основные принципы наррации в биографическом фильме-портрете;
2. Установить способы построения нарративной структуры, использованные автором для раскрытия образа героя и передачи основной идеи фильма в телевизионном портретном очерке;
3. Проанализировать собственный опыт создания фильма-портрета.

Объектом исследования является современный отечественный документальный фильм-портрет.

Предмет исследования — принципы наррации и нарративные стратегии автора в портретном телевизионном очерке.

Эмпирическую базу исследования телевизионные документальные фильмы каналов «Культура», «Россия», «Первый», вышедшие в эфир с 2000 года, а также различные кинопортреты.

Теоретической основой послужили работы А. А. Пронина, С. А. Муратова, В. Ф. Познина, В. И. Тюпы, П. Бурдые, М. Андрониковой, А. Борисенковой, Л. В. Татару и других авторов.

Методология исследования предполагает комплексный подход, который объединяет **метод нарративного анализа публицистического кинотекста**, а также общенаучные теоретические и эмпирические **методы**: исторический, включенное наблюдение, эксперимент, сопоставление (контраст).

Новизна работы состоит в том, что автором проанализирован комплекс элементов нарративной структуры портретного фильма, воплощенный в авторском биографическом фильме-портрете.

Структура работы: введение, две главы, заключение, список использованной литературы, приложения.

В первой главе установлены особенности биографического фильма-портрета как нарратива, определены основные принципы наррации, нарративные стратегии автора, рассмотрены положения героя и автора как нарраторов.

Во второй главе проанализирован собственный опыт создания биографического фильма-портрета, выявлен комплекс элементов нарративной структуры, способствующих полному раскрытию образа героя и основной идеи фильма, использованных автором при создании портретного очерка.

В заключении подведены итоги исследования и выводы.

ГЛАВА 1. БИОГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ-ПОРТРЕТ КАК НАРРАТИВ

1.1 Нарративность телевизионного портретного очерка

В первую очередь следует определить, что мы понимаем под *нарративом*. Нарратив представляет собой «обширный и разнородный по составу класс двоякособытийных дискурсивных практик, связывающих в нераздельное единство высказывания два качественно разнородных события – референтное и коммуникативное»¹. А. Борисенкова характеризует его как повествовательный текст или рассказ, не просто отражающий события, которые являются центром повествования, а объединяющий их в единый сюжет, что присуще «субъективному человеческому дискурсу»². Феномен нарратива в конце XX века стал проявляться во многих науках, преимущественно социальных и гуманитарных. Нарратология, являющаяся дисциплиной, изучающей повествование в целом, способствует выявлению «типов сюжетов», а также анализу «присущих им характеристик и связи с

¹ Тюпа В.И. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium. 2011. №1-2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584>. (Дата обращения: 17.03.2017)

² Борисенкова А. Нарративный поворот и его проблемы // Новое литературное обозрение. №103. М., 2010. С. 1.

реальностью»³, описываемой в рассказе. Если в 1970-1980-х гг. «структуралистская мысль (Р. Барт, Ж. Женнет, Ц. Тодоров, К. Бремон) ограничивалась анализом текстов и техник повествований, то нарратология утверждает повествовательную природу нетекстуальных объектов»⁴. Следует отметить, что данная дисциплина не подвергает анализу истинность приведенных в тексте фактов, а лишь рассматривает конструкцию повествования. Важно не «что рассказано», а «как это рассказано».

В современных гуманитарных науках за последние годы лишь усилился интерес к нарратологии, что способствовало появлению понятия *нарративного поворота*⁵, который стал следствием эпохи «экстаза рассказа», породившей закон современной действительности — «ты есть, пока рассказываешь историю, пока тебя хотят слушать»⁶. Следует со всей однозначностью признать, что нарратив — это не представление услышанного или увиденного человеком с возможными изменениями, зависящими от первичного восприятия информации, а также некоторых физических и психологических факторов. Нарратив представляет идеальное сочетание формы и содержания, которому свойственна репрезентация на уровне конструирования, где основным признаком выступает фигура *темпорализации*⁷ или времени. Согласно утверждению профессора Виталия Лехциера, важно обозначить, *о чем* рассказ, *кому* он адресован и *зачем*, что подтверждает его интерсубъективность, интенциональность и аксиологичность. Повествование можно сравнить с машиной, производящей

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Лехциер В. Л. Нарративный поворот и актуальность нарративного разума // Международный журнал исследований культуры. №1 (10). 2013. С. 5.

⁶ Там же. С. 7.

⁷ Лехциер В. Л. Указ. соч. С. 7.

значимую реальность, формирующей общечеловеческие ценности, ведь именно «рассказ делает событие событием»⁸, а не наоборот.

Экранные искусства были рассмотрены с точки зрения нарратологии как зарубежными исследователями, так и отечественными (М. Ямпольский, О. Аронсон, Л. Д. Бугаева), однако объектом анализа становились игровые телевизионные и кинофильмы. Александр Алексеевич Пронин считает, что необходимо уделять больше внимания теледокументалистике (Л. Джулай, С. Муратов, В. И. Михалкович, В. Саппак), поскольку «использование концепций нарратологии обладает очевидным потенциалом для исследования "фильмического" медиатекста»⁹. По его мнению, биографический фильм-портрет является ярким примером «экранного нарратива», ведь его основной функцией является «процесс повествования о событиях, а не их описание»¹⁰.

Слово «портрет» в широком смысле представляет собой «изображение (образ), подобие кого-нибудь, выполненное способом художественным или техническим»¹¹. В изобразительном искусстве под этим термином подразумевают «изображение определенного конкретного человека или группы людей, в котором передан, воспроизведен индивидуальный облик человека»¹², что предполагает отражение не только его внешней составляющей, но и внутренней, выдвигая на первый план характер изображаемой личности. Согласно утверждению Мананы Андрониковой, портрет необходимо рассматривать в качестве создаваемого художником образа, что противоречит приведенным выше определениям. Становится очевидным, что человек в портрете не соответствует себе в реальности, так

⁸ Там же.

⁹ Пронин А. А. Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. СПб, 2016. С. 40.

¹⁰ Пронин А. А. Указ. соч. С. 43.

¹¹ Андроникова М. Портрет: от наскальных рисунков до звукового фильма. М., 1980. С. 103.

¹² Там же.

как лишь *воссоздан* средствами искусства, притом «не во всех аспектах и проявлениях своей личности, а только в некоторых»¹³, избранных *автором*.

Портретный очерк является частью системы художественно-публицистических телевизионных жанров. Он находится на границе исследования и художественного повествования, отличаясь от последнего тем, что отражает «события и факты, действительно происходившие в жизни, обычно с точным обозначением места и времени действия, реальных имен реальных людей»¹⁴. В основе телевизионного очерка — конкретные факты и невыдуманные обстоятельства отношений героев, которые облекаются в «художественно обобщенную форму»¹⁵, свойственную такому литературному жанру, как рассказ. Следует обратить внимание, что зачастую главным предметом очерка является человек, который выступает не как носитель или объект действия, а как его субъект. Потому на первый план выходит не описание произошедшего события, результат совершенного человеком действия, а сам процесс деятельности. Повествовательная сущность телевизионного портретного очерка является бесспорной, поскольку «здесь имеется определенным образом представленная цепь событий, а также тот или те, кто о них рассказывает, то есть и нарратив, и нарратор»¹⁶.

Немецкий филолог и литературовед Вольф Шмид считает, что провести четкую грань между произведениями нарративными и описательными достаточно сложно. Ведь устоявшееся значение нарративности игнорирует тексты, которые не обладают «опосредующим нарратором»¹⁷. Потому такой жанр, как очерк, отличающийся «сильным

¹³ Там же. С. 104.

¹⁴ Кузнецов Г. В., Цвик В. Л., Юровский А. Я. Телевизионная журналистика. М., 2002. С. 161-162.

¹⁵ Там же. С. 162.

¹⁶ Пронин А. А. Указ соч. С. 41.

¹⁷ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 13.

тяготением к описательности» и изображающий «статические состояния»¹⁸, из области нарративности может быть исключен. Однако Шмид, допуская тот факт, что в описательное произведение автором могут быть вставлены «динамические элементы» и «событийные структуры», приходит к выводу, что в некоторых очерках «появляются нарративные структуры, по крайней мере, в зачаточном виде, как только в текст вводится временное измерение и более раннее состояние сравнивается с более поздним». Вольф Шмид также обращает внимание на то, что склонность к нарративности в описательных текстах проявляется по мере раскрытия в них нарратора или рассказчика, когда повествование характеризует «не описываемое, а описующего и его акт описывания». В связи с этим он вводит понятия истории *диегетической*, которая относится к миру повествования, и *эксегетической*, относящейся к повествовательному акту, «излагающей изменения в сознании опосредующей инстанции»¹⁹.

Александр Пронин определяет *наррацию* как *речевое действие* доминантной функцией фильмов-портретов, так как они соответствуют основному признаку нарративности, который В. И. Тюпа характеризует как «отнесение высказывания к некоторой событийности, актуализируемой повествованием в качестве референтной функции текста»²⁰.

Следует сравнить несколько фильмов об одном и том же герое для выявления роли автора-нарратора, от которого зависит, каким образом будет построено повествование. В качестве анализируемых объектов используем документальные фильмы о писателе Сергее Довлатове «Написано Сергеем Довлатовым» (2012, автор Р. Либеров) и «Ушел, чтобы остаться. Сергей Довлатов» (2011, автор С. Коковкин).

¹⁸ Там же. С. 14.

¹⁹ Шмид В. Указ. соч. С. 14.

²⁰ Тюпа В. И. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium. 2011. №1-2. / [Электронный ресурс] URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584>. (Дата обращения: 21.03.2017)

Первый фильм полностью состоит из фрагментов художественных текстов, интервью, дневников, принадлежавших писателю. Второй смонтирован из высказываний его родственников, друзей и коллег. Если Роман Либеров позволил герою самому рассказать свою историю, то в фильме Сергея Коковкина голос Довлатова используется крайне редко. Авторы обращались к одним и тем же событиям из жизни писателя, но как соотносить их с теми или иными аудиовизуальными суждениями, каждый решил по-своему. Именно от этого решения зависит то, каким увидит героя зритель. Так, в фильме Коковкина историю о первом браке писателя начинает А. Арьев, будучи в кадре: *«Я помню эту свадьбу, где было много народу, приятелей, но на следующий же день Ася от него ушла, так что женат он был весьма условно, один день»*, а продолжает жена Довлатова Ася Пекуровская (автор приводит фрагмент из ее воспоминаний за кадром): *«В ответ на мое заявление об уходе, вспоминает Ася Пекуровская, он вынул ружье»*. Р. Либеров отстаивал «право на субъективность художника»²¹, потому в его фильме о том же событии за кадром рассказывает сам Довлатов: *«Я не жалею о том, что ушел из университета, не жалею, что попал в армию, пусть и в эти войска. Даже, в конце концов, не жалею, что была Ася. С Асетриной мы все собираемся дружно разводиться, но никак не начнем. У меня времени нет, а ей лень»*. В обоих случаях авторы обращаются к одному и тому же событию из жизни писателя, однако обращаются к разным нарративным высказываниям, рассматривая событие с разных точек зрения, чтобы «предъявить по-своему»²². Также необходимо указать на то, что в обоих фильмах не были рассмотрены некоторые события, произошедшие в жизни героя, что связано с невозможностью соотношения фактов с основной идеей фильма, которую определяет именно автор.

²¹ Пронин А. А. Указ соч. С. 44.

²² Пронин А. А. Указ. соч. С. 45.

1.2 Принципы наррации в биографическом фильме-портрете

1.2.1 Монофоническая наррация

Реализация того или иного *принципа наррации* в документальном фильме-портрете зависит от того, кем и каким образом подан жизненный путь героя. **Монофоническая наррация**, по А. А. Пронину, представляет собой модель повествования, при которой «историю своей жизни протагонист излагает сам, собственным голосом, в кадре и за кадром»²³. Обратим внимание, что такой тип повествователя Ж. Женнет предлагает называть «автобиографическим»²⁴, ведь зачастую в фильмах-портретах нарратор рассказывает о себе сам. Приведем в пример фильм о Народном артисте СССР, ректоре Московской Академии Хорового Искусства Викторе Попове, который также является бессменным руководителем и организатором Большого детского хора радио и телевидения. В автобиографической картине «О времени и о себе. Виктор Попов», вышедшей на телеканале Культура в 2000-ом году, герой повествует о своих учителях и учениках, размышляет о жизни и музыке.

Виктор Попов рассказывает о влиянии, которое оказала на него мать (*«Моя мама была довольно известной плакальщицей в городе. ...Поэтому, видимо, когда я попал в хоровое училище, я понял, что самый лучший инструмент музыкальный это человеческий голос...»*); о том, как повезло работать бок о бок с выдающимися, по его мнению, людьми, и чему-то учиться у них (*«Мне, честно говоря, очень повезло в жизни. Во-первых, я попал в хоровое училище, где работал Александр Васильевич Свешников, и вместе с ним работали замечательные педагоги, скажем, Николай Иванович Демьянов, воспитанник Синодального училища, который фактически ...ночевал в хоровом училище и работал там. А затем мне повезло работать в Детском хоре института художественного воспитания детей, которым руководил Владислав Генадьевич Соколов. Так что и с ним я*

²³ Там же. С. 51.

²⁴ Женнет Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. Т.2. М., 1998. С. 61.

7 лет проработал. ...Представляете себе, сколько замечательных хормейстеров оказали огромное влияние на меня...»); о современном положении хоровых училищ («...Естественно, мы видим свои недостатки, стараемся их, так сказать, исправлять. ...Но, в принципе, найдена очень верная и точная система. И как жалко, что сейчас мы часто нарушаем то, что долго создавалось. Кажется, нам хочется сделать, как за границей. Заграница хочет сделать так, как у нас! Когда они слышат наши хоровые коллективы, когда они слышат наших музыкантов, они хотят сделать так, как у нас. Именно поэтому мы должны держать такие учебные заведения!»); об учениках («Самое главное, чтобы ребята оставались, ребята. Они у нас такие хулиганы, вы даже не представляете себе!»); размышляет на тему отношения к жизни, делится личными трагедиями («В жизни человек, в общем, должен много испытать. И, видимо, чем больше испытываешь, тем становится потом как-то увереннее и крепче дальше. ...Мне еще не было 10 дней, как я лишился отца... А потом, когда я поступил в хоровое училище, очень скоро остался без матери. ...Умерла, когда мне было 13 лет. У меня не было ни братьев, ни сестер. Я должен был сам добиваться всего»); рассказывает о членах собственной семьи («У меня изумительная жена, которая все на себя взяла. Она занималась детьми всю жизнь и, к счастью, в общем, воспитали мы, кажется, неплохих двух сыновей»).

В течение всего фильма Виктор Попов нечасто делится фактами из тех сфер жизни, которые не связаны с его работой (если только эти факты не объясняют его отношение к занимаемой должности или любви к музыке, пению), что отражает основную идею, воплощенную автором: герой живет своей работой, дышит ею («...Вся моя жизнь практически связана с Московским хоровым училищем. Представляете себе, что я совсем маленьким мальчишкой, в 45-ом году, сразу после окончания войны, попал сюда учиться»). По ходу повествования Попов появляется в кадре в роли дирижера: во время обучения как старших, так и младших хоровых

ансамблей; выступления с теми и другими на гастролях. Мы также можем наблюдать, как он «берет интервью» у своих маленьких подопечных. Из документальной хроники представлены лишь фотографии его учителей и коллег. Можно предположить, что данная концепция соответствует *нарративной логике автора*, как и решение начать фильм со следующего высказывания героя: *«Пение раскрывает жизнь по-новому. Потому что когда человек поет, это поет его душа»*, сразу же настраивающего зрителя на разговор о музыке, ее роли в истории жизни Виктора Попова. Важно уделить внимание тому, что герой-рассказчик предстает *диегетическим нарратором*, так как «фигурирует в двух планах — и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект)»²⁵.

Сегодня героями портретных очерков становятся зачастую именитые артисты, режиссеры, музыканты или, например, дирижеры. Ведь «истории знаменитостей порождают мечты и страхи, дают жизненные уроки, возможность уйти от рутины реальности, утешают, помогают упорядочить наш жизненный опыт, адаптироваться к окружающему миру»²⁶. В советское же время «право на повествование» имели и «обычные труженики». Однако, по мнению Александра Пронина, степень известности рассказчика, как и статус нарратора в портретном *фильме-монологе* на характер наррации существенного влияния не оказывают. Проанализируем классический фильм 1973-го года «Трамвай идет по городу», в центре которого история водителя трамвайного парка им. Леонова Людмилы Григорович. В течение фильма героиня едет по Петербургу, время от времени делая остановки, объявляя их. По пути она рассказывает о памятных для нее местах (*«Здесь меня в детсад водили. ...А здесь на пятом этаже мой ребенок чертит»*); вспоминает детство (*«Войну помню, блокаду. Мать меня, помню, на ключ запирала, а я боялась очень зарева красного. А соседка варила столярный клей, и очень*

²⁵ Шмид В. Указ. соч. С. 46.

²⁶ Татару Л. История знаменитости как новый жанр журналистского нарратива // Narratorium. 2011, №1-2. - Точка доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027593>

вкусно пахло. Мать у меня тоже работала на трамвае перед войной – кондуктором в парке Леонова»); делится каждодневными наблюдениями («Утром в вагоне всегда тихо. Полудремят, полуспят мои пассажиры. ...Но ничего, к вечеру разговаряются. Тишина, газеты читают. ...Знакомый гражданин едет. Где-то на Балтийском заводе работает») и историями о детях («Мои ребята тоже хотят быть водителями: и Женька, и Галя. Женька школу может проспать, а на мой трамвай всегда пойдет, хоть ночью. ...Вот уж месяц, как моя Галка вышла из несовершеннолетнего возраста»); размышляет о людях («Люди как голуби. Не торопятся, не летают, пешком по путям ходят. Я их читаю, глаз с них не свожу. Они всегда на трамвайные пути выбегают, думают, безопасная зона. Приходится за них думать, чтоб спасти им жизнь»), любви к ним и своей работе, показывая, насколько эти два чувства зависимы друг от друга («У нас не очень нервная работа, просто она требует предельного внимания. Вообще надо любить людей. Если их не любить, то можно и дверями зацемить. ...Что они все едут да едут? Куда? Наше общение с людьми очень ограниченное, поэтому я душой и сердцем страдаю, что не могу поговорить с ними»). Монолог героини осуществляется за кадром; в кадре Людмила Григорович появляется, отражаясь в зеркале заднего вида, что можно рассматривать в качестве приема художественной изобразительности, используемого автором с той целью, чтобы мы видели ее такой, какой видят пассажиры трамвая. На экране большую часть времени мелькают лица пассажиров, количество которых так же, как и их настроение, зависит от времени суток. Делая небольшие зарисовки, подглядывая за жизнью людей (как это делает сама героиня), автор начинает фильм со следующего ее высказывания: «Люблю я свой трамвай больше всякой другой работы. Если очень хорошо подготовишься, выступишься, то очень радостно работать. У меня редко бывает плохое настроение».

Как и в фильме о Викторе Попове, автор *рисует* портрет человека, принимая за основу его отношение к работе: «Молчаливая работа. Все время

одни и те же остановки. Как попугай. Но что ж плакаться! Все равно хорошо жить на свете». В обоих случаях герои, которые кажутся столь разными на первый взгляд, являются ответственными, жизнелюбивыми, наблюдательными и, что самое главное, влюбленными в людей, что и помогает им делать свою работу. Если Виктор Попов переживает за будущее своих учеников, стараясь дать им как можно больше знаний и проявлять больше учительской заботы, то Людмила Григорович всем сердцем боится за пассажиров трамвая, не снимая с себя ответственности за их жизни в то время, пока они находятся в ее «обители». *«Трамвай еще будет долго. Остановись трамвай, завтра все заплачут. ...Трамвай — хоть днем тесно, все равно хорошо»*, — этой фразой героини автор заканчивает фильм. Можно предположить, это сделано с целью провести параллель между образом героини и образом трамвая, намекая, если не будет таких людей, как она, «завтра все заплачут».

1.2.2 Полифоническая наррация

Противоположностью монофонической наррации является наррация **полифоническая**. Согласно утверждению Александра Пронина, данный принцип неразрывно связан с термином *«коллективная биография»*, который, стоит отметить, можно по-разному истолковать. Сергей Муратов определяет появление коллективной биографии в телевизионной документалистике как вынужденный принцип «повествования о героях недавнего прошлого», ведь «выразительные подробности и детали характера, которые почти не встречались в хронике и которые присутствуют в устных свидетельствах, создают плоть образа, придавая экранному портрету особую степень документальности»²⁷. Возникают случаи, когда протагонист по разным причинам не может рассказывать свою историю, находясь в кадре: либо не чувствует себя свободно перед камерой, либо отказывается сам выступить в

²⁷ Муратов С. А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. М., 2009. С. 228.

качестве повествователя, на что также имеются те или иные причины. Однако зачастую принцип полифонической наррации используется в *мемориальных* телевизионных очерках, то есть фильмах-портретах, в которых повествование ведется об *ушедшей из жизни* «достаточно известной творческой личности, чей образ еще хранится в памяти живущих ныне его современников»²⁸. А также в *юбилейных* портретных очерках, которые посвящены каким-либо известным в широких кругах деятелям искусства, науки и т.п. и приурочены к памятной для них дате. Существует и другое понимание коллективной биографии. Если в первом случае повествование рассматривается как способ текстопорождения, где объектом в нарративной модели выступает главный герой, а в роли субъектов находится неопределенное количество людей, из рассказов которых вырисовывается его портрет; то во втором случае термин *коллективная биография* правильнее употреблять «по отношению к множественному объекту с каким-то объединяющим его компоненты *признаком*»²⁹. По мнению Александра Пронина, есть существенная разница между «принципом повествования» и «методом создания биографии группы лиц». Коллективная биография на экране предполагает принцип полифонической наррации, так как «полифония прямо указывает на звучащие в фильме разные по тембру и высоте голоса». Вместе с тем не все фильмы-портреты, выполненные с помощью полифонической наррации, обязательно являются групповыми портретами, ведь рассказчики истории, формирующие портрет героя, «составляют фиктивное единство, созданное по воле автора»³⁰. Из чего делаем вывод, что принцип повествования «*мы о нем*» не нужно связывать со словом «коллектив». Частое на современном телевидении использование полифонической наррации определяется стремлением к «коллективным

²⁸ Познин В. Ф. Нарративные конструкции мемориальных фильмов. // Век информации. Том 2. СПб., 2017. №2. С. 209.

²⁹ Пронин А. А. Указ. соч. С. 60.

³⁰ Там же.

формам презентации любого явления»³¹. Постоянная смена нарраторами друг друга позаимствована из различных ток-шоу, хорошо знакомых зрителям и любившимся им.

Одним из самых важных свойств полифонической наррации в биографическом фильме-портрете является реализация *мотива памяти*, когда экранное событие формируется из «совместного *воспоминания* нарраторов о жизни героя»³². Зачастую история человека тесно связана с веянием эпохи, рассказ о человеке может стать ее отражением. По мнению Поля Рикера, «доверяя *памяти* судьбу прошлых событий, а ожиданию — судьбу событий будущих, можно включить память и ожидание в расширенное, диалектически трактуемое настоящее, которое не является ни одним из отвергнутых прежде элементов: ни прошлым, ни будущим, ни точным настоящим, ни даже прохождением настоящего»³³, что позволяет считать главной характеристикой повествования его способность «*говорить время*».

Время играет достаточно специфическую роль в экранной документалистике. Если в игровом кино событие является организованным, то в данном случае фиксируется реальная жизнь со всей ее спонтанностью и непредсказуемостью *по мере движения времени*. Документальность на экране сама по себе вызывает уважение, однако материал должен быть подан таким образом, чтобы вызвать интерес зрителя. Ведь, как известно, «информация становится сообщением лишь тогда, когда она кем-то получена и обработана»³⁴. С мерой времени связаны понятия «горизонтальной» и «вертикальной» реальностей. Если горизонтальная отражает восприятие времени, «зафиксированного в очень короткий период», не отмеченный ничем примечательным, то вертикальная создает нарратив, выстраивая

³¹ Там же. С. 66.

³² Там же. С. 62.

³³ Рикер П. *Время и рассказ*. Том 1. М.-СПб., 2000. С. 21.

³⁴ Познин В. Ф. *Время в экранной документалистике*. // Рукопись. С. 4.

историю, в которой «время в его значительной продолжительности непременно меняет страну, нравы, судьбы людей»³⁵. Именно нарратив привносит в документальное кино напряжение и энергию, чтобы оно не было похоже на обыкновенную фиксацию действительности. А драматургию выстраивает как раз-таки автор. Тогда развитие событий, по В. Ф. Познину, может носить либо *линейный*, либо *нелинейный* характер. Линейное или хронологически последовательное развитие истории охватывает большой временной период и характерно для мемориальных фильмов-портретов. Для нелинейного построения повествования свойственно взаимодействие разных пространственно-временных континуумов, к которым «авторы прибегают обычно для того, чтобы динамизировать зрительское внимание»³⁶. Автор управляет создаваемым событием, выступая в роли конструктора нарратива. Он делит всех рассказчиков на «основных нарраторов» и «нарраторов-персонажей»³⁷, ведь «бытийная компетенция героя» в документальном фильме-портрете «сводится к реализации предназначения»³⁸, когда каждому отведена своя роль в отображаемой автором реальности.

Просмотрев множество документальных фильмов-портретов, выполненных в рамках принципа полифонической наррации, мы решили проанализировать несколько из них. Документальный фильм Вадима Гончарова «Салам, учитель!» («Россия-К», 2014) посвящен русским учителям, которые в течение всех послевоенных лет направлялись в горные села Дагестана сразу же после окончания педагогического института, чтобы обучать русскому языку детей в республике. Отказаться было невозможно — судили. По контракту они должны были проработать в сельских школах не менее трех лет, однако не все уезжали на родину по истечении срока. Доля нарратива о событиях жизни русских учителей осуществлена с помощью

³⁵ Там же. С. 6.

³⁶ Там же. С. 8.

³⁷ Тюпа В. И. Три стратегии нарративного дискурса. // Дискурс. М., 1997. №3-4. С. 1.

³⁸ Тюпа В. И. Три стратегии нарративного дискурса. // Дискурс. М., 1997. №3-4. С. 1.

закадровой авторской речи, с сопровождающим ее видеорядом. Мы также слышим и видим в кадре еще пятнадцать рассказчиков. *Основными нарраторами* выступили русские учителя Надежда Лукманова, Анна Свинтицкая, Мария Дибирова, Мария Попова, Ханий Айшалова, Мария Магомедова, Анна Агаселимова, которые по сей день живут в Дагестане, имеют семьи, растят детей и внуков. Некоторые все еще преподают в школах. В кадре также появляются *нарраторы-персонажи* Мариам Лукманова (внучка Надежды Лукмановой), доктора исторических наук Гани Каймазаров и Муртузали Гаджиев, начальник Ботлихского районного управления образования Гаджииса Исмаилов, авторы книги о русских учителях в Дагестане «Учительница первая моя» Раисат Абдулбасирова и Деньга Мархиев, председатель Союза писателей республики Дагестан Магомед Ахмедов, жительница села Маджалис Зугманат Чулпанова, которая проводила съемочную группу к сельскому русскому кладбищу, где «нашли свое последнее пристанище несколько поколений учителей». Данный документальный фильм по праву можно считать *коллективным портретом* нетипичных для современности людей, выделяющихся на общем фоне явлений социальной жизни. Герои-учителя рассказывают о трудностях, с которыми им пришлось столкнуться в первые месяцы и даже годы пребывания на новом месте. Они добивались уважения учеников и жителей сел, строили семьи, меняли местные нравы.

Мария Попова и Мария Дибирова, выпускницы провинциальных педагогических училищ Каменск-Шахтинского и Вольского, познакомились в аварском селе Хелетури в начале 50-х годов. О том жизненном периоде они говорят так:

М. Д.: «...Как-то нормально у нас протекала жизнь. Нормально. Мы довольны были, правда, Маиш?»

М. П.: «Железная печка стояла в комнате, на ней мы готовили, без конфорок просто. Ну, зимой не такие были уже холода. Протопишь, уже как-то через полчаса прохладненько».

Героини словно вступают в диалог, продолжая мысли друг друга. Между речью одной и другой не возникает голос автора. Несмотря на то, что истории они рассказывают по отдельности, у зрителя создается ощущение единства двух нарраторов — так их представляет автор: на начальных кадрах держащимися за руки и ведущими съемочную группу к своему дому. Ближе к концу фильма мы замечаем, что героини во время интервью сидят лицом к лицу. Однако если в данном случае нарраторы действительно знакомы друг с другом и рассказывают о трудностях, через которые проходили вместе, то остальные герои друг друга не знают, составляя единство не в качестве товарищей или друзей, а как учителя, пережившие схожие ситуации. Например, Надежда Лукманова о своих первых впечатлениях после приезда в селение Акуша, где проживает и работает до сих пор, рассказывает так: *«Мы, как дикари, в окна выглядываем, там ...гуляют мужчины в основном, женщин не видно. Мы спрашиваем в гостинице у тех, кто там работал, почему там одни мужчины. "Да, вот, здесь так заведено!"»*. Сразу же после речи Лукмановой в кадре возникает Анна Свинтицкая, жительница селения Анди, преподававшая в свое время в местной школе: *«Когда мы пришли, посмотрели, здесь как тюрьма всё... камни, закрыты, так же у русских нет. Мы же это первый раз видели все. Плакали мы»*. Говоря «мы», женщины имеют в виду не друг друга, а молодых коллег, с которыми приехали в республику работать. Каждый из них сталкивался с подобными ситуациями и испытывал похожие чувства. Создавая импровизированные (покадровые) диалоги между главными героинями, автор рисует коллективный портрет всех русских учителей, отдавших большую часть своей жизни обучению дагестанских детей.

Обратим внимание, что во время речи основных нарраторов — учителей — в кадре появляются фотографии их в молодости, что визуально акцентирует внимание на временной дистанции и способствует возникновению дополнительного сюжета о жизни каждого («молодость — старость»). Этот эффект «двусобытийности», когда в произведении

происходят «событие, о котором рассказывается» и «событие самого рассказывания»³⁹ является неким маркером наррации в документальном портретном фильме. Заметим, что в фильме повествуется и о тех, кого уже нет в живых. В ауле Карата до 1996 года преподавала Валентина Сергеевна Шилкова, о которой до сих помнят ее ученики. Раисат Абдулбасирова, автор книги «Учительница первая моя», рассказывает: *«Она ж была светловолосая. И без платка. Пришла когда первый раз в это село и... ну, для них же это дикость, 51-ый год, увидеть женщину без платка. И они вышли все "Урус! Урус!" начали на нее показывать. Потом был там пожилой мужчина по имени Уланбек, он подошел к ней и взял ее за руку, сказал, что с этого дня она его дочь, она его гостья»*. Данный фрагмент является показательным с точки зрения реализации мотива памяти, так как лишь воспоминание о преподавателе Валентине Шилковой включает ее в коллективный портрет русских учителей в Дагестане, делая полноправным героем фильма.

В телевизионной портретной документалистике большое значение имеет статус «участника события», который позволяет основным нарраторам или же нарраторам-персонажам дать возможность зрителю исследовать закоулки их *памяти*, проходя тот же путь, что они. В фильме «Моя линия фронта» («Первый канал», 2017), посвященном женщинам-ветеранам Великой Отечественной войны, есть эпизод, в котором начальник медицинской службы Нина Червинская рассказывает о том, как по пути в госпиталь повстречалась с сидевшими на обочине немецкими военнопленными: *«В это время я везла раненых своих. Остановила машину, подхожу, спрашиваю "Что случилось?". И вдруг такой красивый, немцы есть мужчины красивые, очень даже, мне говорит, а он унтер-офицер: "Мои солдаты не встанут до тех пор, пока не дадут нам воды". "Что?! Где воду можно взять? Поле и лес — какая вода может быть?". "Нет, давайте воды нам". "Ах, воды вы хотите?! Я вам дам воды". ...Я так посмотрела, думаю,*

³⁹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 403.

надо что-то принимать. Солнце садится, их полтысячи человек, эти четыре дурака не поднимают их, а стоят с автоматами ведь. Я тогда говорю "Встать!" Не встают. И он: "Мы не встанем до тех пор, пока нам воды не дадут!" Я вытаскиваю пистолет. Застрелила этого немца. Красивого. И он упал тут же, кровь разлилась. Всем кричу команду "Встать! Или следующий кто хочет воды? Щас напою!" Я так разозлилась, никогда такого не было у меня зла. ...Вижу, поднимаются, пошли». После речи Червинской в кадре появляется доктор исторических наук Олег Будницкий, который рассуждает о гуманизме во время военных действий: «Понимаете, степень ожесточения и ненависти к противнику была чрезвычайно велика. Гуманисты на войне встречаются в качестве исключительно редкой птицы вроде белой вороны». Нарратор-персонаж по воле автора как бы комментирует действия женщины, находившейся в условиях военного конфликта. И зритель, который уже мысленно стал участником события, о котором она вспоминала, поставив себя на место героини, либо наблюдая за ней со стороны, не успел осудить женщину, а лишь сопереживал Нине Червинской, особенно заметив непролитые слезы в ее глазах. Данный эпизод объясняет положение, в котором находились люди в военное время.

В фильме также есть фрагмент совместного повествования основного нарратора Екатерины Деминой, носящей звание Героя Советского Союза, и нарратора-персонажа Юрия Демина, ее сына. В кадре они воссоздают одно из ключевых событий в жизни женщины-ветерана — ее (изначально тщетные) попытки стать частью батальона морской пехоты. После закадровой подводки автора, она вспоминает: *«Не пускали меня, а я прорывалась! Я же настырная, ужасная! Если я задумала, я сделаю это»*. Конец фразы иллюстрируется военной хроникой, после чего слово берет второстепенный рассказчик, буквально в лицах разыгрывающий эпизод из жизни матери: *«Обратилась к командиру батальона. Вот, сказала, что я санитарка, умею перевязывать раненых хорошо, в общем, умею за ними ухаживать, хочу*

быть в вашем батальоне. Командир увидел и сказал ей примерно так: "Если бы Петр I увидел, каких берут на флот, он бы в гробу перевернулся!" Я, говорит, тебя не возьму. Она написала письмо в Кремль. Калинин, по-моему. В общем, дали распоряжение взять. Командир батальона сказал: "Ладно, хорошо, мы тебя возьмем. Но, вот, у нас сорокакилометровый марш, с полной амуницией, со всем. Значит, если ты пройдешь и пиццать не будешь, тогда возьмем!"». Отметим, герой ведет повествование от третьего лица, как бы стороны, что подтверждает его статус вторичного нарратора. Смонтированные вплотную кадры с высказываниями не только создали «аудиовизуальный эффект присутствия», позволив нам стать очевидцами действий человека, но провести параллель между его действиями и временем, в котором он жил. Таким образом, автор создает *портрет человека на фоне эпохи*. В данном случае — *единую биографию* женщин, которых связывает лишь Великая Отечественная война. В обоих случаях авторы произвели на экране *коллективные портреты* героинь, которые в первом случае выступили в качестве собирательных образов молодых учителей, отправленных в послевоенное время обучать дагестанских детей грамоте, а во втором — в качестве собирательных образов отважных женщин-участниц военных действий 1941-1945 гг, являющихся сегодня живыми легендами.

Ярким примером мемориального фильма-портрета можно считать документальный фильм Татьяны Мишуковой «Сергей Бодров. В чем сила, брат?» («Первый канал», 2016). Он посвящен 15-летию со дня трагической гибели Сергея Бодрова, в которую по-прежнему никто не может поверить. Немалая часть нарратива о событиях жизни актера и режиссера реализована в закадровой авторской речи с сопровождающим ее видеорядом. Однако помимо невидимого голоса автора мы слышим — и видим в кадре — еще восемнадцать рассказчиков: режиссера Сергея Бодрова-старшего (отца героя), актрис Анну Дубровскую и Чулпан Хаматову, певицу Ирину Салтыкову, актеров Алексея Чадова, Эвклида Кюрдзидиса и Александра Носика, декана исторического факультета МГУ Ивана Тучкова, учительницу

начальных классов Сергея Бодрова Галину Семину и учителя истории Елену Саплину, телеведущего и продюсера Александра Любимова, журналиста Сергея Кушнерева, победителя шоу «Последний герой» Сергея Одинцова (Бодров был ведущим этого шоу), однокурсников Сергея Бодрова Виолетту Зубкову, Леонида Зезина и Ирину Васенину, а также жителей Кармадонского ущелья Эльбруса Жюкаева и Заремы Пуховой (очевидцев схода ледника Колка, ставшего причиной гибели Сергея Бодрова и его съемочной группы). Все они знали актера, сценариста и режиссера в разные периоды жизни и не просто рассказывали историю о нем, а свидетельствовали о тех или иных ее эпизодах, участниками которых были. В течение всего повествования автор проводит параллель между Сергеем Бодровым и героями, которых он сыграл в кино, выискивая черты сходства и различия. Основное внимание сконцентрировано на фильмах Алексея Балабанова «Брат» и «Брат 2», где Бодров перевоплотился в «обаятельного бандита с обостренным чувством справедливости» Данилу Багрова, тут же ставшего героем своего времени, символом лихих 90-х. Даже название документальной картины «Сергей Бодров. В чем сила, брат?» содержит фразу, которая тут же стала крылатой, принадлежащую известному всем и каждому «брату».

«Иначе, как братом, Сергея Бодрова не называли. Он и был для всех как родственник. Его считали своим. На экране — один, а в жизни совсем другой. Интеллигентный, начитанный, образованный. Его судьба уникальна. Не имея актерского образования, он стал не просто кинозвездой, а символом поколения. Он был удивительным человеком. Не таким, как все. Был равнодушен к деньгам, не обращал внимания на соблазны. Для Сергея Бодрова были важны только кино и его семья. Судьба отмерила Бодрову всего 30 лет жизни. <...> Правильнее стали жить многие, кто знал Сергея. Он удивительным образом менял людей к лучшему. В чем же была его сила?» — закадровый голос автора с самого начала документального фильма готовит зрителя к тому, что Бодров в жизни и Бодров на экране могут оказаться полными противоположностями. Мы, как и автор, задаемся вопросами: что

делало актера особенным? Почему он был так близок и понятен зрителю? Что притягивало к нему друзей и восхищало женщин? И в течение всей картины стараемся на них ответить. Заметим, нам сразу же сообщают об уходе героя из жизни, что является *типичным элементом композиционной структуры* мемориальных фильмов-портретов.

Основная задача всех рассказчиков состояла не только в том, чтобы поведать интересные истории, связанные с Сергеем Бодровым, и объяснить, каким человеком он был. Но и развеять сложившееся у многих людей мнение, будто актер мало чем отличается от героя, который принес ему мировую известность. Иван Тучков, декан исторического факультета МГУ, а по совместительству коллега матери Бодрова, который знал его с малых лет, говорит: «...Он учился легко, знал иностранные языки. Сережа — это не "Брат 1" и "Брат 2". Сережа — это другой человек». Однако параллель проводят не только рассказчики. Зачастую кадры, на которых нарратор говорит о Бодрове как о человеке мягком и интеллигентном, и фрагменты из фильма, где его герой возникает перед зрителем грубым, невоспитанным и опасным, смонтированы вплотную друг к другу. Автор использует **метод контраста**, придерживаясь основной задачи, утвержденной в начале документальной картины. Например, актриса Анна Дубровская, которая была приглашена на главную роль в фильме Сергея Бодрова «Связной», так вспоминает о нем: «Сидел такой человек, с очками набекрень, всклокоченный, с ноутбуком, который что-то там дорабатывал. Это был совсем не тот парень, brutальный брат и такой очаровательный, искрометный ведущий, которого я знала. Это был человек, увлеченный каким-то открытием. ...Как будто он открывал какую-то теорему, что-то доказывал. Либо статью о каких-то бабочках писал». Если во время речи актрисы, в которой уже содержится сопоставление, на экране появляется Сергей Бодров именно таким, каким она его описывает, сначала на съемочной площадке, находясь по ту сторону камеры в роли режиссера, а потом за кадром программы «Последний герой», то сразу после возникает отрывок из фильма «Брат», где

он, в образе Багрова, держит в руках ружье и орет: *«Оружие на пол, руки за голову, всем лежать, морды в пол!»* Невидимый голос за кадром вступает с Анной Дубровской в диалог, словно объясняя необходимость приведенного фрагмента: *«Но такого Сергея (каким его помнит актриса) мало кто знал. Для зрителя он был в первую очередь братом. Даже те, кто лишь понаслышке знает о лихих 90-х, в курсе кто такой Данила Багров. Обаятельный бандит с обостренным чувством справедливости».*

Отметим, что большая часть эпизодов фильма, как и те, что уже проанализированы, имеет скорее анаративный характер, ведь рассказчики чаще не повествуют о тех или иных событиях, связанных с Бодровым, а *рассуждают* об актере, акцентируя внимание на его личности. Однако в картине есть эпизоды типично повествовательного дискурса, в которых нарраторы делятся реальными фактами, являясь непосредственными участниками событий. Актер Алексей Чадов вспоминает: *«Мы полетели в Петербург. И накинулись девчонки молодые, стали его снимать без спроса. И он их остановил и так по-отцовски, еще в кепочке, так, знаете, как профессор, начал воспитывать так хорошо, как отец: "Вы, понимаете, что нужно спросить, так некультурно себя вести!" Со стороны выглядело, что он чуть-чуть педагог».* Ирина Васенина, однокурсница Сергея Бодрова, с которой его связывали очень близкие и теплые отношения, словно подтверждая и в некотором роде продолжая мысль Чадова о нравственности героя и его любви поучать, в следующем эпизоде рассказывает, как в тяжелые для страны 90-е стала работать специалистом по рекламе, чтобы зарабатывать больше денег: *«Были у меня, как тогда помню, клиенты международной табачной компании. И как-то он (Бодров) мне бросил: "Неужели ты собираешься все свое образование положить на плаху того, что собираешься всю жизнь продавать сигаретки?"»* Рассказчики время от времени вступают друг с другом в импровизированный диалог, восстанавливая различные события в рамках единого контекста.

В течение всего фильма мы наблюдаем за хронологическим восстановлением отдельных вех жизненной и творческой биографии Бодрова-младшего. Автор пытается выяснить, «в чем сила» актера и режиссера, почему ему удалось стать героем своего времени, а смерть вызвала такую бурную реакцию общественности. Данная картина совершенно точно не является коллективной биографией, несмотря на то, что в ней участвует огромное количество людей. Все они никак не связаны друг с другом, их объединяет лишь память о герое, чувства к нему. Следует отметить, что готовый фильм не всегда соответствует ожиданиям нарраторов-персонажей. Автор выстраивает свою линию повествования, где слово каждого героя может приобретать другое значение в контексте сложенной общими усилиями истории. При этом каждый может быть уверен, что участвовал в ином событии, являясь чуть ли ни главным нарратором, исходя из чего можно прийти к выводу, что «все эти люди "теряют самостоятельность", вписываясь в основную концепцию фильма, определенную автором»⁴⁰.

Обратим внимание на то, что по сравнению с портретами «Салам, учитель!» и «Моя линия фронта», проанализированными ранее, данный фильм-портрет менее повествователен, более анаративен, так как содержит больше впечатлений нарраторов о Сергее Бодрове как о человеке, чем связанных с ним историй, участниками которых они были. Возможно, это связано с тем, что в фильме, в отличие от упомянутых ранее, повествуется о достаточно известной в стране личности, что и подразумевает формат *мемориального* фильма. Ведь если в первом случае герои являются частью какого-то необычного явления, то Бодров — сам это явление.

⁴⁰ Пронин А. А. Указ. соч. С. 62.

1.2.3 «Точка зрения» и нарративные стратегии автора

«Точка зрения» является *динамическим* элементом биографического кинонарратива. Александр Пронин определяет ее функциональность принципами наррации, от которых зависит «процессуальность создаваемой истории»⁴¹. Особую значимость имеет то, с какой стороны автор смотрит на мир, который изображает на экране. Это может быть выражено с помощью *точки зрения* самого автора, которая иногда скрыто представлена в произведении, или же точкой зрения основных нарраторов либо нарраторов-персонажей. Таким образом, речь идет о том, что Б. А. Успенский называет «глубинной композиционной структурой произведения, которая может быть противопоставлена внешним композиционным приемам»⁴². Все герои в документальном телевизионном фильме индивидуальны, однако именно автор осуществляет отбор тех их качеств, которые считает необходимыми для организации истории, тем самым корректируя подачу точки зрения героев. Точка зрения же самого автора определяется «фактором его "внезаходности" или "включенности"»⁴³.

Например, в начале фильма писателя Виктора Ерофеева «Граждане! Не забывайте, пожалуйста. Пригов» («Россия-К», 2009) на фоне движущихся трамваев звучат стихи в исполнении самого Пригова, а после автор, находясь вечером на трамвайной остановке, обращается к зрителю: *«Дмитрий Александрович был загадочным человеком. Он был до такой степени загадочным человеком, что его и человеком-то не назовешь. Потому что человек очень редко, почти никогда не бывает до такой степени загадочным»*. Присутствие Виктора Ерофеева в кадре делает автора *включенным* в повествование и ставит в один ряд с точками зрения героя и персонажей, хотя он и находится в доминирующей позиции. Это, заметим, влияет на динамику повествования и определяет диалогичность. Однако

⁴¹ Там же. С. 67.

⁴² Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1995. С. 4.

⁴³ Пронин А. А. Указ. соч. С. 69.

автор обращается не только к зрителю, но и вступает в диалогические отношения с персонажами, что способствует изменению ритма повествования. Точки зрения родственников, друзей, коллег, помощников героя позволяют автору развивать структуру нарратива не только в биографическом, но и в оценочном плане.

В течение фильма зритель наблюдает за движением трамвая, с помощью которого перемещается Виктор Ерофеев, а иногда и некоторые герои. Это является концепцией автора, которую в одном из эпизодов он объясняет так: *«Встав на рельсы концептуализма, Дмитрий Александрович был, как трамвай: он шел вперед, никуда не сворачивая, покоряя все новые и новые пространства»*. Затем, рассуждая о концептуализме как таковом, поясняет слова автора культуролог Сергей Чесноков: *«Есть концепция, под нее делается изображение — вот концептуализм. Но в случае Дмитрия Александровича, и в случае Кабакова, и в случае Левы Рубинштейна <...> это было совсем не так. Концептуализм был выводом, который делался из того, что пространство жизни всё пронизано концепциями. Всё!»*. Далее следуют встык кадры с короткими репликами персонажей, рассматривающих Пригова в рамках его творчества: *«У него была дистанция. И по отношению к собственным текстам и к себе как к поэту-персонажу»* (писатель Владимир Сорокин); *«Он из тех, для кого, как мне кажется, главной культурной задачей было встроить свое имя в этот тезаурус, в эту энциклопедию под названием "современная культура"»* (поэт Лев Рубинштейн), *«Это было попыткой понять, как всякое изображение, всякая презентация действует в культуре, как оно соотносится с некой реальностью...»* (художник Иван Чуйков). Тут же на экране возникает сам Пригов, сидящий на парковой скамейке на фоне высотки МГУ и размеренно читающий стихотворение: *«Миллиционер гуляет строгий, по рации своей притом переговаривается он, не знаю с кем, наверное, с Богом»*. Смонтированные вплотную друг к другу высказывания персонажей, последовательная смена точек зрения на событие или факт придают динамику структуре повествования. Объединение

коротких суждений, которые сходны по оценке, но различны по содержанию, представляют драматическое событие в «снижающем напряжении контексте»⁴⁴. Своеобразие данный мемориальный фильм-портрет обретает и за счет включения самого Пригова в нарративную структуру. Автор позволяет ему вступить в диалогические отношения с другими персонажами, выразить свою точку зрения, стать показательным элементом истории.

Также стоит рассматривать точку зрения в фильмах с фрагментами «миметического нарративного текста»⁴⁵ или художественной реконструкцией событий, являющейся частью нарратива. Например, фильм Леонида Парфенова «Зворыкин-Муромец» (2010) построен на сочетании постановочных сцен, в основу которых положены реальные события из жизни русского инженера и отца-основателя мирового телевидения Владимира Зворыкина, и открытого приема — включения ведущего-рассказчика в лице Парфенова в повествование, его зримое присутствие в разворачивающихся на экране событиях. С самого начала фильма, где речь идет о событии из детства героя, разворачивается некая игра в точки зрения. Зворыкин-мальчик осторожно открывает дверь и входит в комнату, подходит к окну, раздвигает шторы и наблюдает за строительством телефонной линии. В это же время, якобы с другого окна, но наблюдающий за тем же действием на улице, в кадре появляется основной нарратор Парфенов, который проходит в ту же комнату, где мы видели мальчика, и начинает повествование: *«Володе Зворыкину десять лет, когда он, зачарованный, из окон верхнего этажа часами смотрит на базарную площадь. Там ставят столбы и тянут провода — это богатые жители Муромы на паях проводят в город телефонную связь. Картина до того потрясающая, что мальчик на время забывает даже про своего щегла. Володя с детства любил певчих птиц»*. В кадре Леонид Парфенов поигрывает со щеглом, после чего сразу же возникает фрагмент (отметим, черно-белый — реконструкция *далекого*

⁴⁴ Пронин А. А. Указ. соч. С. 72.

⁴⁵ Там же. С. 75.

прошлого), где с птицей играет мальчик, а через некоторое время снова подходит к тому же окну. Тогда за кадром звучит голос пожилого Зворыкина-Шакурова: *«При установке в Муроме телефонов главная линия проходила через площадь, перед нашим домом. Я мог наблюдать из окна, как все больше появлялось проводов, блестящих на солнце, как золотые волосы какого-то сказочного чудовища»*. Если большая часть фразы была произнесена голосом автора, то последние слова проговорил сам Зворыкин, смотрящий в окно своего американского кабинета, словно возвращаясь, вглядываясь в прошлое. Данный эпизод завершает кадр с мальчиком, который, сменив у окна пожилого Зворыкина-Шакурова, впервые подает голос, заканчивая фразу, начатую за кадром автором: *«Так впервые в жизни Зворыкина возникло слово...»* — *«...теле»*. В данном эпизоде происходит некое «расщепление» точек зрения с помощью создания нескольких «масок нарратора»⁴⁶, связанные по воле автора. Несмотря на то, что подобный прием является типичным для эстетики постмодерна и был использован с целью придать динамики повествованию, по мнению А. Пронина, в данном случае частая смена кадров сбивает ритм повествования, ведь разрушает «цельность документального биографического нарратива»⁴⁷, а множество монтажных стыков, согласно утверждению М. Ямпольского, «не мотивируются требованием повествования»⁴⁸.

В фильме итальянского режиссера Ренато Кастеллани «Жизнь Леонардо да Винчи» также представляется сочетание постановочных сцен и открытого приема. Например, в начальном эпизоде, где «обыгрывается» смерть Леонардо да Винчи — он умирает на руках короля Франциска I, который пришел его навестить, — за кадром мы слышим голос ведущего: *«Так отлетел дух Леонардо, удобного и Богу, и людям»*, который после

⁴⁶ Пронин А. А. Указ. соч. С. 76.

⁴⁷ Пронин А. А. Указ. соч. С. 76.

⁴⁸ Ямпольский М. Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 25.

данной фразы возникает в кадре, причем находясь в той же комнате, что и остальные герои, лишь с тем отличием, что он не вмешивается в «историю жизни героя», а повествует о ней, словно являясь невидимым для актеров и находясь тем самым в доминирующей позиции. Прочитав небольшой отрывок, обрисовывающий происходящее на экране, из книги, что держит в руках, ведущий объясняет, что слова взяты из «Жизнеописания величайших итальянских архитекторов, живописцев и скульптуров» Джорджо Вазари. Закрыв книгу, он добавляет: *«Здесь описаны последние часы из жизни Леонардо да Винчи. Однако все это вымысел. Вряд ли Леонардо умер на руках короля. Вазари писал свою книгу через полвека, за это время Леонардо стал легендой, и Вазари был под влиянием мифа. Король живописцев, скончавшийся на руках короля Франции»*. Под конец этой фразы все герои покидают площадку — «комнату-кабинет да Винчи», — и там потихоньку пропадает свет, что отражает смысл слов ведущего, знаменует выдуманность подобного положения героя.

Нельзя назвать данный эпизод реконструкцией **реальных** событий, однако приведем его в качестве примера менее активного повествовательного ритма, который поддерживается в течение всего фильма, и заметим, что точку зрения автора может выражать не только он сам, будучи в кадре, но и ведущий-рассказчик. Это характерно и для отечественного телесериала «Севастопольские рассказы», где роль основного нарратора (ведущего) принадлежит актеру Игорю Золотовицкому. Важно обратить внимание и на то, что точка зрения автора, как мы отмечали ранее, выражается не только его активной позицией в кадре, но и решением остаться за ним. Можно предположить, что таким образом он хочет акцентировать большее внимание на нарраторах-героях.

Автор в документальном фильме-портрете проявляет себя на стадии отбора материала, во время выбора стиля монтажа или композиционно-сюжетной структуры картины, а также в закадровой речи. Именно от автора зависит, каким образом будет выстроена цепь произошедшего в жизни героя,

какие «грамматические и событийные категории»⁴⁹ при этом окажутся ключевыми. Если говорить о принципе монофонической наррации в телевизионной портретной документалистике, можно утверждать, что мы видим рассказчика в определенном амплуа, которое по каким-то причинам решил осветить автор. Потому только от него зависит, с какой стороны зритель увидит нарратора, каково будет его положение в фильме и какую мысль он должен донести. Нарративная стратегия автора «являет собой конфигурацию трех граней единого сюжетно-повествовательного высказывания, взаимно обуславливающих друг друга 1) нарративной картины мира; 2) нарративной модальности; 3) нарративной интриги»⁵⁰. Первая характеризуется обнаружением картины мира, когда представление о событийности бытия рассматривается в качестве *исходного допущения*, принятого «на основе человеческого опыта»⁵¹. Вторая категория обращается к позиционированию автором нарратора, речевое поведение которого квалифицируется, согласно утверждению В. Тюпы, в следующей системе: *нейтрального знания, убеждения, частного мнения, понимания*. Третья рассматривает позицию адресата, готового к соотношению происходящих в фильме событий, умеющего связать начало истории с ее концом, угадать сюжетную схему повествования.

Проанализируем фильмы, к которым уже обращались: «Трамвай идет по городу» (1973) и «О времени и о себе. Виктор Попов» (2000), созданные по принципу монофонической наррации; также «Сергей Бодров. В чем сила, брат?» (2016) и «Моя линия фронта» (2017), выполненные по полифоническому принципу.

Обнаружить нарративную картину мира достаточно просто, так как она является единой для всех людей: фильм выступает некой репрезентацией

⁴⁹ Петрухин П. В. Нарративные стратегии и употребление глагольных времен в русской летописи XVII века // Вопросы языкознания. 1996. №4. С.62.

⁵⁰ Тюпа В. И. Нарратологический минимум // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012. С. 72.

⁵¹ Пронин А. А. Указ. соч. С. 80.

того, что мы наблюдаем в окружающей нас действительности. Истории людей, являющихся участниками или свидетелями каких-либо событий, отражены в нарративном дискурсе всегда интересующей нас портретной документалистики. И тот факт, что подобные картины создаются и публикуются непрерывно, других доказательств существования «нарративной картины мира» не требует.

Если говорить о «нарративной интриге» в биографическом фильме-портрете, то и в наличии этой категории сомневаться не имеет смысла. Поскольку современный зритель обладает достаточно богатым и длительным опытом восприятия документального биографического кинонарратива, он с легкостью соотносит события между собой, связывает начало и конец истории. Например, фильм «Сергей Бодров. В чем сила брат?» начинается с объявления о том, что герой ушел из жизни в 30-летнем возрасте. Сергей Бодров был известной и колоритной личностью, новостью о смерти которой была подавлена в свое время вся страна. Потому данный факт не вызывает у зрителя удивления, однако воспринимается им вполне спокойно, ведь подобный прием сообщения о смерти героя с самого начала фильма характерен для мемориальных портретов. Таким образом, зритель заранее угадывает повествовательную сюжетную схему картины. Заметим, что это зачастую используется авторами с целью обратиться к определенному адресату, учитывая условия современного телевидения. В тех или иных фильмах «свой зритель» сразу же определяет основного нарратора, настраиваясь на монофонический или полифонический принцип повествования. Например, наблюдая в фильме «Трамвай идет по городу» за движениями трамваев на начальных кадрах, за суетливой жизнью горожан и слыша за кадром спокойный голос Людмилы Григорович, он настраивается на спокойное, нединамичное повествование — монолог героини. А фильм «Моя линия фронта» с первых же кадров, на которых возникают марширующие и улыбающейся девушки в военной форме, а после друг за другом звучат короткие реплики детей, рассуждающих о положении женщин

на войне, включает нас в активное нарративное действие, подсказывая частую смену нарраторов в кадре.

С «нарративной модальностью» дела обстоят сложнее, ведь она требует четкой характеристики в конкретном случае, хотя и является не менее естественной категорией, чем рассмотренные нами ранее. Речь идет об отборе автором «"правильных" по логике развития истории фрагментов интервью и их композиции в единое фильмическое целое, осуществленной посредством монтажа»⁵². Здесь мы характеризуем нарратив как идеальное сочетание формы и содержания фильмического медиатекста, ведь привлечение видеоряда, выступающего в качестве, например, иллюстрации к рассказу героя, также включается в кинотекст для определенных целей, преследуемых автором. Сами по себе кадры не являются нарративными высказанными суждениями, однако способствуют формированию «эпизода рассказывания»⁵³, становясь неразрывной частью нарратива.

Так, в фильме «Моя линия фронта» есть эпизод, в котором ветеран Великой Отечественной войны Клавдия Нюппиева, рассказывает о том, как оказалась на фотографии, сделанной специальным военным корреспондентом Галиной Санько, где изображены малолетние узники концлагеря: *«Конечно, я помню себя, потому что я была уже... около девяти лет мне было. <...> Старшая сестра Мария и Антонина, ей четырнадцать лет. Марии шестнадцать на этом снимке»*. На последней фразе речь нарратора звучит за кадром. В кадре женщина держит в руках газету, в которой опубликован известный снимок, и показывает на крупном плане сестер, также присутствующих на фотографии. Здесь не только фотография иллюстрирует речь героини, но она сама поясняет, кем ей приходится некоторые люди, изображенные на снимке. Позже мы видим фотографии всех ее сестер уже в зрелом возрасте, переживших ужас концлагерей. Такой же прием так называемого *панорамирования* характерен и для фильма «Виктор

⁵² Пронин А. А. Указ. соч. С. 84.

⁵³ Пронин А. А. Указ. соч. С. 84.

Попов. О времени и о себе», созданному по принципу монофонической наррации. В эпизоде, где герой рассказывает о том, как ему повезло работать с профессионалами в своем деле, он упоминает Владислава Генадьевича Соколова, руководителя Детского хора Института художественного воспитания. В этот момент в кадре появляется фотография сидящего за фортепиано Соколова в окружении коллег и детей. Однако само изображение Виктор Попов не комментирует, оно лишь выступает в качестве демонстрации зрителю человека, о котором он повествует.

Если в этом фильме автор выступает только неявно (при отборе материала и т.п.), то в картине «Моя линия фронта», созданном по принципу полифонической наррации, он фигурирует и в закадровой речи. Ее в данном фильме-портрете осуществляет актриса Алла Демидова. Не вызывает удивления решение автора Елены Друговой представить истории женщин-участниц военных действий голосом именно женщины, которая при этом повествует размеренно и театрально, что вполне соответствует формату художественной публицистики. Это оказывает еще большее воздействие, учитывая, что фильм посвящен событиям Великой Отечественной войны, всегда эмоционально воспринимаемым зрителем.

Автор выступает в качестве предводителя, управляя нарраторами-персонажами, а также сообщает о разворачивающихся на экране событиях и делится мнениями, дает оценку тому, о чем повествуется. *«В семье Екатерины Деминой хранят ее многочисленные фронтовые награды и военные фото, где она, совсем еще юная, Катюша, хрупкая девушка с внешностью кинозвезды»* — так за кадром в «Моей линии фронта» автор рассказывает об одной из героинь. Однако если в этой картине он занимает позицию «всезнания», то в фильме «Сергей Бодров. В чем сила, брат?» выступает с позиции «исключительного знания», ставя себя с точки зрения речевого аспекта, выше остальных героев. Например, в одном из эпизодов автор за кадром словно сообщает нам уникальные, до этого никому не известные факты об актере и режиссере: *«Сергей сыграл героя нового*

времени. Он даже заложил новый стиль в одежде: свободно растянутый свитер, отсутствие всяких украшений. Явный противовес малиновым пиджакам того времени и золотым цепям на шее. Кстати, такой же стиль Сергей предпочитал и в жизни.<...> «Брат» собрал всевозможные кинопризы. Все удивлялись, как Сергей так попал в точку. А ведь у него даже не было профессионального актерского образования!» Активный ритм повествования, которого придерживается автор, также определяет динамику фильма.

Обратим внимание, что от принципа наррации зависит свобода автора в выборе нарративной структуры. Однако можно утверждать, что в любом случае доминирующая нарративная стратегия будет утверждена автором, что позволит определить динамическую структуру фильма и сформулировать смысл истории героя.

ГЛАВА 2. НАРРАТИВНАЯ СТРУКТУРА ФИЛЬМА-ПОРТРЕТА «АХ, КАКОЕ БЛАЖЕНСТВО»

2.1 От замысла к фильму: процесс создания автором телевизионного портретного очерка

Изучение теоретических работ, посвященных феномену нарратива в современной телевизионной документалистике, а также анализ существующих на телевидении портретных очерков и выявление в них различных нарративных элементов, способствующих полному раскрытию образа героя и основной идеи картины, помогли мне в работе над собственным фильмом-портретом «Ах, какое блаженство». Это — история 78-летней Натальи Константиновны Хоревой, деятельной и неординарной жительницы Санкт-Петербурга. В пожилом возрасте героиня начинает открывать новые грани себя. Берется за изучение живописи — рисует картины по номеркам. Несколько раз в месяц посещает танцевальный кружок в Культурно-досуговом центре «Московский». Самостоятельно учится играть на синтезаторе, ходит на занятия по кулинарному мастерству, изучает соционику. В течение многих лет она ведет электронные дневники, в которых

подробно описывает все происходящее за день. После — переплетает их в типографии, помещая на книжную полку каждый подробный отчет о прожитом годе жизни.

Наталья Хорева часто размышляет на тему внутренней свободы человека, которой, в чем признается сама героиня, начала обладать только с возрастом. Сейчас она может спокойно танцевать перед толпой на улице, если ей этого хочется. Ведь чувство «гордыни» больше не тяготит. Героиня боится стать немощной и лишиться возможностей, которые открывает перед ней современная действительность. Однако страх не останавливает хрупкую пожилую женщину, а заставляет упорно двигаться вперед, исследовать «каждый атом этого мира», пока есть желание и силы. Героиня не любит жаловаться на что бы то ни было, считая это лишней тратой драгоценного времени. Она не перестает удивлять себя, примеряя новый образ или отыскав новое хобби, следуя за давними мечтами, преградой для воплощения которых служила сначала учеба в университете, а потом семейная жизнь и работа. Сегодня основная цель героини состоит в том, чтобы показать своим внукам, насколько прекрасен, многогранен окружающий мир, став для них ярким примером счастливого и любознательного человека, способного справиться с ролью учителя-проводника.

Автору казалось необходимым показать живого, деятельного, наслаждающегося жизнью «обычного» человека, который при этом вызывал бы любопытство у зрителя. Ведь самое важное, чтобы за ним хотелось наблюдать, чтобы его было интересно слушать. Выбор героя оказался случайным. Я познакомилась с Натальей Константиновной во время работы на фестивале «Музыка на Неве», который проходил в сентябре 2016-го года. Тогда из необходимости провести опрос у Александринского театра, где проходил концерт классической музыки и собралось довольно много людей, я подошла к двум пожилым женщинам, танцующим вальс в самом центре площади Островского. Одной из них оказалась Наталья Константиновна, которая настолько поразила меня своей непринужденностью, позитивным, но

при этом серьезным отношением к жизни, что я тут же взяла у нее номер телефона, решив снять зарисовку для студенческого интернет-телерадиоканала «МОСТ». Но, оказавшись в доме женщины и узнав ее лучше, я поняла, что она является идеальной героиней для фильма-портрета. Так пришла идея создания анализируемого портретного очерка.

Изначально предполагалось взять за основу дневник «времен перестройки», что представляет собой личные рассуждения Натальи Константиновны, записанные в период распада СССР и собранные в одной книге, которая, как оказалось, заключена в «капсуле времени» на территории Петропавловской крепости. Идея состояла в том, чтобы создать фильм-портрет, показывающий, как на фоне масштабных перемен в стране, менялся уклад жизни героини и она сама. Основная цель — отразить «перестройку личности». Однако воплощение столь непростого замысла оказалось бессмысленным, так как, узнав историю Натальи Константиновны лучше, я поняла, что значимые для страны события в то время не повлияли коренным образом на ее собственную жизнь или взгляды. Позже было решено расширить границы истории, уделив внимание не только перестроичному времени, но также времени Великой Отечественной войны, которую застали героиня, ее мать и бабушка. Но и здесь поворотных сюжетных линий отыскать не удалось, так как во время военных действий Наталья Константиновна вместе с семьей была эвакуирована в Казахстан, где и провела большую часть детства. Трагических событий, о которых в первую очередь пытается разузнать автор и о которых зачастую больше всего хочет рассказать, в ее жизни не было. Тогда стало необходимым показать героиню в разных ипостасях — художника, музыканта, писателя, танцовщицы, — чтобы донести до зрителя следующие мысли: никогда не поздно чему-то учиться; мы сами решаем, быть нам счастливыми или поддаться грусти — все начинается с выбора. По прошествии времени стало понятно, что выбранное направление слишком обширно и не отражает сути истории.

Тема фильма — портрет 78-летней уроженки Петербурга Натальи Хоревой. Основная идея — развеять сложившиеся стереотипы о том, что быть старым — значит находиться одной ногой в могиле, отказавшись от всего, что доставляет радость. Добиться этого можно, показав, насколько героиня деятельна, целеустремленна и доброжелательна. Сверхзадача состоит в популяризации интереса зрителя к жизни «простого человека». Важно вызвать в людях желание лучше узнать того, кто находится рядом, а не только искать вдохновения у тех, кто успешен в определенных кругах или о ком знает вся страна.

Автором была выстроена следующая композиционная структура: фильм разделен на 7 эпизодов, каждый из которых раскрывает отдельную часть жизни героини, посредством чего мы наблюдаем за раскрытием тех или иных качеств ее личности. Большая часть эпизодов начинается с выбранных автором отрывков из стихотворения женщины-пенсионера из Минска Инны Бронштейн «Ах, какое блаженство!». В этом произведении она весело рассуждает о всех прелестях жизни пожилого человека, призывая активно искать их и замечать даже в мелочах, позволять себе радоваться каждому прожитому дню, несмотря на возраст и связанные с ним «неудобства». В кадре фрагменты стихотворения читает сама Наталья Константиновна, комментируя некоторые из них. В структуре повествования этот прием автор использует в качестве связующего звена.

В первом эпизоде мы показываем героиню куда-то спешащей, а потом танцующей в большом зале культурно-досугового центра с другими пожилыми людьми. Мы еще ничего не знаем о ней, а лишь наблюдаем за тем, как раскованно она себя ведет. За кадром время от времени героиня говорит о своем былом отношении к танцам и об отношении к ее увлечениям в детстве близких людей. В данном эпизоде автор показывает свободолобивую сторону Натальи Константиновны, раскрывающуюся в самовыражении и также желании делать то, что хочется, именно сейчас обладая такой возможностью. Задумка автора состоит также в том, чтобы показать, в чем находят

развлечение, некую отдушину пожилые люди, которые, как зачастую кажется, вовсе не умеют веселиться и радоваться чему-то, ведь, по мнению большинства россиян, старый — то же, что находящийся на пороге смерти. Важно с первого же эпизода воплощать основную идею, заключающуюся в развеивании этого мифа, передавая «атмосферу жизни» пожилых мужчин и женщин.

Во втором эпизоде мы оказываемся в доме героини, где в кадре она красит гуашью срез коры дерева и рассказывает о том, как и почему занялась рисованием, что это увлечение значит для нее. Данный эпизод является в некотором роде лиричным: мы наблюдаем за мерными, осторожными движениями Натальи Константиновны, рассматриваем все ее картины и детали интерьера, а за кадром слышим ее рассуждения о важности любви к чему-то и кому-то.

В следующем эпизоде героиня накрывает на стол, так как ожидает гостей. В течение всего эпизода мы знакомимся с ее подругами, наблюдаем за тем, как обычно происходит взаимодействие с ними героини. Следует заметить и присутствие мужа Натальи Константиновны, который, по замыслу автора, пока не заявляет о себе. За кадром героиня рассуждает о любви к своим друзьям, ведении переписок с некоторыми из тех, кто находится далеко, и желании как навещать кого-нибудь из них, так и принимать у себя.

Четвертый эпизод посвящен отношениям Натальи Константиновны с мужем. В кадре они сидят друг напротив друга и рассказывают друг о друге, ведут друг с другом диалог. Время от времени появляются фотографии героев и отрывки из видео, на которых они как-либо взаимодействуют. Заметим, что эпизод начинается с фрагмента, где Наталья Константиновна нехотя танцует (все там же, в культурно-досуговом центре) с различными партнерами, которые, как она рассказывает за кадром, пишут ей любовные письма и не дают покоя. Таким образом, автор хочет показать, как героиня контактирует с мужчинами вообще, ставя себя выше их, не позволяя занимать главенствующую позицию.

В следующем, пятом эпизоде героиня показывает всю свою коллекцию шляпок, многие из которых украшала сама, и примеряет их. Здесь мы выясняем, что любовь к этому аксессуару появилась в глубоком детстве, но только сейчас она смогла позволить себе носить его, исключив всякую неуверенности. Эпизод посвящен воспоминаниям Натальи Константиновны о матери, которой она очень восхищалась и которую безмерно любила, именно мама вызвало в ней желание изменить свою внешность. Здесь героиня, как и в предыдущем эпизоде, ни с кем не взаимодействует, оставаясь наедине с собой и собственными мыслями. И если с самого начала фильма мы видим ее очень активной, напористой и энергичной, то здесь раскрываем ее сентиментальную сторону. Здесь она не только повествует, но и рассуждает.

Последний эпизод-наблюдение состоит из фрагментов прогулки Натальи Константиновны по каналу Грибоедова. У нее день рождения, исполнилось 78 лет. Она получает поздравления от уличного музыканта дяди Миши, танцует под советскую музыку, которую он исполняет на трубе, под аплодисменты собравшихся. В кадре они взаимодействуют друг с другом, вступают в диалог, смеются и шутят. Дарят друг другу подарки. Автору важно было снова вернуться к атмосфере жизни пожилых людей, чтобы вновь показать зрителю: их жизнь по-своему хороша и интересна.

Некоторые ситуации, в которых находилась героиня в течение всего фильма, были придуманы автором. Например, им было решено познакомить ее с дядей Мишей. Однако поведение главной героини в кадре, как и всех остальных героев, было абсолютно спонтанным и естественным.

Съемки фильма были проведены за 5 дней, хотя в предсъемочный период автор встречался с героиней бесчисленное количество раз. Заметим, что близкие взаимоотношения с героем, сложившиеся за все то время, что они общались без камеры, способствовали полному раскрытию героя перед ней, позволили состояться непринужденному повествованию. Кстати, и сама героиня была по-настоящему заинтересована съемочным процессом, не стеснялась съемочной группы, была постоянно готова к общению. В течение

всего фильма автор проводит параллель между тем, какой героиня была раньше и какой является сейчас — фильм построен на сопоставлении героини с ней же самой, но только в молодости. В данном случае огромное значение играет мотив памяти, когда основной прием картины строится на воспоминаниях главной героини. Композиция фильма является нелинейной, так как биография персонажа не определена четкой временной последовательностью, а состоит из важных, по мнению автора, эпизодов ее жизни, отражающих основную идею фильма и героиню как личность.

2.2 Принцип наррации, авторские стратегии и тактики

Фильм создан по принципу монофонической наррации. В кадре и за кадром историю своей жизни Наталья Константиновна рассказывает сама, а остальные герои, появляющиеся время от времени на экране, являются участниками ситуации, не высказывая как такового мнения о ней. Отсутствие в фильме голоса автора или же его физического воплощения является его точкой зрения в нарративной структуре фильма, так как он считает необходимостью дать возможность зрителю акцентировать внимание лишь на главном герое и его повествовании. В повествовании, заметим, он находится как *диегетический нарратор*, выступая в двух планах: в качестве участника события и рассказчика о событии, участником которого был.

Фильм начинается со следующего высказывания героини (см. Приложение 1): *«Чтоб мои старухи знакомые что-нибудь такое о смерти сказали (гримасничает и активно разыгрывает спину боль) — это да, но вот такого, чтоб сказали свое отношение к грядущей смерти, никогда не слышишь! Правда, один сказал, Витенька, наш приятель, знаешь, говорит, я встал вот так вот, держусь за какой-то шкаф у себя в квартире и думаю, может, я последний раз это делаю»*. Данная концепция соответствует *нарративной логике автора*, которому важно с самого начала дать понять зрителю, о чем будет идти речь в фильме. А так как основная задача — составить портрет пожилых людей, живущих интересной и полной радостей, увлечений жизнью, развеяв тем самым сложившиеся за долгое время

стереотипы о них, то можно понять и фразу героини в конце фильма: *«Пожалуй, на меня стало производить такое очень неприятное впечатление, когда я встречаю соседей по дому, каких-то на улице людей, то я все время обращаю внимание, что они очень недовольны. Они находятся в состоянии таких сжатых зубов... со словами "Всё не так! Всё не так! Всё отвратительно! Всё плохо и ужасно!" Разве можно так жить? Это же обидно! И осталось жить-то немного! И прожить в этих плевках и скрежетании зубов ежеминутно... Это нельзя!»*. Таким образом, «позволяя» героине начать со слов об отношении к смерти ее и ее друзей, а закончить словами, определяющими ее отношение к жизни, автор формулирует основную идею картины: *«быть старым — не значит быть мертвым»*.

Определять значения «нарративной картины мира» и «нарративной интриги», стратегически воплощенных автором в данной картине, мы не будем, так как в их наличии, опираясь на опыт создания телевизионного документального фильма-портрета, сомневаться не приходится. Однако «нарративную модальность» рассмотрим подробнее. В фильме существует фрагмент, где Наталья Хорева рассказывает в кадре о своей любви к шляпкам, объясняя это влиянием матери, о которой позже рассказывает так: *«Она была очень артистична, безумно хороша собой, очень уверена в себе, очень деятельна, энергична, очень независима... и никогда не комплексовала! Ну, мамино... образ ее... я старалась быть на нее похожей (слезы в глазах). Я прожила с ней всю жизнь, мы не расставались никогда. Она умерла вот здесь, где мы сейчас находимся, ей было 87 лет»*. Речь героини иллюстрируется фотографиями ее матери, на которых она изображена именно такой, какой ее помнит героиня. В этом же эпизоде (см. Приложение 1: эпизод 5) героиня примеряет у зеркала все свои шляпки, повествуя за кадром, что внутренне освободилась, позволив себе носить этот аксессуар: *«Это очень смешно, конечно, но, по-моему, когда я смогла надеть шляпу, я поняла, что достигла в некотором смысле маминого состояния такой любви к красоте, к искусству, ко всему этому...»*. Наталья Хорева, трепетно

относившаяся к матери, проводит параллель не только между собой и ею, но, что намного важнее, между собой в настоящем и собой в прошлом. В одном из фрагментов фильма (см. Приложение 1: эпизод 3), объясняя свою любовь к игре на фортепиано, героиня вспоминает следующий эпизод из жизни: *«Однажды я пришла в гости к своей одной подружке и у нее дома увидела рояль. Прямо струнный коричневый огромный рояль стоит, аж помню, с открытой крышкой. И ее сестренка Люсенька вдруг сыграла «Итальянскую песенку» Чайковского. Я сразу же, конечно, обезумела. Люсенька мне показала ноты, как вообще это все устроено. И я когда приходила к ним в гости, мне до сих пор стыдно, они садились всей семьей за стол, они ели, а я подходила к роялю и тыкала пальцем, сами понимаете, какого это было качества исполнение, но я тыкала пальцем и пыталась научиться играть».* После речи нарратора в кадре возникает сцена, где она играет на синтезаторе, а гости сидят за только что накрытым столом. Здесь играет роль реализация **мотива памяти**, позволяющая зрителю перенестись вместе с героиней в прошлое, сопоставляя его при этом ее с настоящим, что также динамизирует повествование.

В данном фильме-портрете определены нарративные стратегии «линия жизни» и «исповедь», воплощенные автором. Эпизод, в котором героиня рассказывает о своей матери, можно по праву назвать **исповедальным**, так как она откровенно признается в чувствах, которые испытывала и испытывает к близкому человеку, знакомит нас с особенностями его внешнего облика и характера, нехотя демонстрирует свою ранимость в момент появления слез в глазах из-за нахлынувших воспоминаний, признается в слабости и внутренней неуверенности, произвольно появившейся из-за матери, которая казалась героине эталоном женственности и красоты, что не позволяло полностью отпустить себя и быть такой, какой всегда хотелось быть. Мы также можем рассмотреть **линию жизни** («молодость-старость»), выстраивающуюся в течение всей картины,

отражающую суть фильма-портрета, в центре которого герой и история его жизненного пути.

Фильм довольно динамичен, не перегружен описательностью и детализацией информации. Отметим, что нарратор выступает не только как *субъект повествования*. В кадре он также рассуждает на различные темы, иногда неявно обращаясь с пожеланиями или наставлениями (см. Приложение 1: эпизод 5): *«Грех говорить, конечно, так... осуждать. Но я смотрю иногда, думаю, ну что это все старухи ходят в черных брюках! Хотя я понимаю, что закрыть старые ноги — это великое дело, но их можно закрыть и длинной юбкой, а не только черными брюками!»*. Таким образом, Наталья Хорева выражает свою точку зрения на явление современной действительности, которое соответствует тематике повествования в целом.

Безусловно, автор использует **«интервью-воспоминание»** для построения нарративной структуры, однако по минимуму, отдавая предпочтение кадрам, где героиня находится в каких-либо интересных и «компрометирующих» ее условиях, позволяя зрителю больше наблюдать за ее поведением, возникшими рассуждениями, ставшими, несомненно, результатом пребывания в той или иной обстановке.

Важно отметить, что опыт создания собственного телевизионного портретного очерка доказал важность изучения теоретической составляющей, описанной и проанализированной в данной работе.

Заключение

Внимание в данной работе сосредоточено на телевизионной документалистике, в частности биографическом фильме-портрете, который является ярким примером «экранного нарратива».

Портретный очерк входит в систему художественно-публицистических жанров — на границе исследования и рассказа. Его основу составляют невыдуманные факты и обстоятельства, выраженные в художественно обобщенной форме. Главный герой телевизионного очерка — зачастую человек, который выступает как субъект действия, а не его носитель. Исходя из этого, мы пришли к выводу, что повествовательная сущность фильма-портрета, который совмещает каким-либо образом представленную цепь событий, то есть нарратив, и повествующего об этих событиях, то есть нарратора, бесспорна.

Особую роль в телевизионной документалистике играет автор, который формирует нарративную структуру произведения. Его коммуникативная цель состоит в том, чтобы увлекательно рассказать о жизни героя, вызвав тем самым интерес современного зрителя. Сегодня большая часть фильмов-портретов посвящена известным музыкантам, режиссерам или, например, актерам. Отдавая предпочтение созданию «звездных историй», подогревая к ним все больший интерес, современные авторы забывают о раскрытии образа «простого человека» на телеэкране. Важную роль в данном случае играет выбор аудитории, тяготеющей к первому варианту. Однако именно автор способен изменить решение зрителей, содействовать появлению интереса к истории абсолютно любого человека, грамотно использовав элементы нарративной структуры фильма, способствующих реализации его основной идеи и ее раскрытию.

В телевизионном произведении автор может формировать историю по принципу монофонической или полифонической наррации. При невозможности личного общения с героем зачастую выбор делается в пользу второго варианта, который в свою очередь позволяет применить большее

количество композиционных приемов, придать повествованию динамичности. Однако создание истории, способной увлечь зрителя, зависит не только от принципа, по которому создан портретный телевизионный очерк, но и нарративной стратегии автора. Как таковой системы стратегий и определенного их количества не существует. Выбор в пользу той или иной стратегии осуществляется автором интуитивно, но доминирующая, сплетающая нарративные элементы воедино, обязательно будет определена.

Проанализировав портретные очерки на современном телевидении, мы пришли к выводу, что мемориальные и юбилейные фильмы-портреты зачастую созданы по принципу полифонической наррации. Однако, несмотря на характерное для подобных картин «многоголосие», их нельзя причислить к коллективным биографиям, так как нарраторов-персонажей не связывает друг с другом ничего, кроме дружбы или каких-либо иных отношений с героем. Все они составляют фиктивное единство, соответствующее замыслу автора. Зачастую он сам становится частью «команды», исполняя роль предводителя, что характеризует авторскую «точку зрения» в создании нарративности фильма-портрета.

При работе над портретным очерком «Ах, какое блаженство», в центре которого история «обычного человека», нам удалось применить полученные в ходе исследования биографического фильма-портрета как нарратива знания. В связи с этим мы приходим к выводу, что обращение внимания автора на нарративную структуру фильма, а также знание принципов наррации и нарративных стратегий, положительно влияют на воплощение авторского замысла, от которого и зависит, с какой стороны откроется зрителю экранный герой.

Список литературы

1. Борисенкова А. Нарративный поворот и его проблемы // Новое литературное обозрение. М., 2010. №103. – 4 с.
2. Лехциер В. Л. Нарративный поворот и актуальность нарративного разума // Международный журнал исследований культуры. 2013. №1 (10).
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
4. Пронин А. А. Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. СПб, 2016. – 172 с.
5. Андроникова М. Портрет: от наскальных рисунков до звукового фильма. М., 1980. – 423 с.
6. Телевизионная журналистика: Учебник./ Редакционная коллегия: Г.В Кузнецов, В.Л.Цвик, АЛ.Юровский. М.: ВШ, 2002. – 350 с.
7. Шмид В. Нарратология. М., 2003. – 312 с.
8. Женнет Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. Т.2. М., 1998.
9. Познин В. Ф. Нарративные конструкции мемориальных фильмов. // Век информации. Т. 2. СПб., 2017. №2.
10. Муратов С. А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. М., 2009. – 363 с.
11. Познин В. Ф. Время в экранной документалистике // Рукопись. 2017.
12. Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. М.-СПб., 2000. – 313 с.
13. Тюпа В. И. Три стратегии нарративного дискурса. // Дискурс. М., 1997. №3-4.
14. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
15. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000. – 348 с.
16. Ямпольский М. Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла. М., 2004.

17. Петрухин П. В. Нарративные стратегии и употребление глагольных времен в русской летописи XVII века // Вопросы языкознания. 1996. №4.
18. Тюпа В. И. Нарратологический минимум // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012. – 272 с.
19. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983.
20. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
21. Аронсон О. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. М., 2007.
22. Бугаева Л. Д. Нарратив, медиа и эмоции // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. Балашов, 2012.
23. Муратов С. А. Диалог. Телевизионное общение в кадре и за кадром. М., 1983.
24. Джулай Л. Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм — опыт социального творчества. М., 2005.
25. Саппак В. Телевидение и мы. Четыре беседы. М.: Искусство, 1988.
26. Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986.
27. Татару Л. В. Точка зрения и композиционный ритм нарратива. М., 2009.
28. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.

Электронные ресурсы

29. Тюпа В.И. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium. 2011, №1-2. / [Электронный ресурс] URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584>. (Дата обращения 21.03.2017)
30. Татару Л. История знаменитости как новый жанр журналистского нарратива // Narratorium. 2011, №1-2. / [Электронный ресурс] URL:

<http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027593> (Дата обращения
17.03.2017)

Приложение 1

Литературный сценарий фильма «Ах, какое блаженство»

(смена 4, С0008).

00:20 / Чтоб мои старухи знакомые... чтобы что-нибудь такое о смерти бы сказали (*гримасничает и активно разыгрывает спину боль*) - это да, но вот такого, чтоб сказали свое отношение к грядущей смерти, никогда не слышишь! Правда, один сказал... Витенька, наш приятель, сказал, знаешь, говорит, я так, встал вот так вот (*прикасается к шкафу, изображая его стойку*), держусь за какой-то шкаф у себя в квартире и думаю, может, я последний раз это делаю (*улыбается*). / 00:56

ЭПИЗОД 1.

5:02 / Читает в кадре:

«Какое блаженство проснуться и знать,

Что вам на работу не надо бежать.

И день наступающий очень хорош,

А если болеешь, то значит живешь.

И старость совсем неплохая пора,

Да здравствует время свободы — ура!»

Неплохо! Самое главное, что это время свободы наконец наступило. Не было ее никогда! / 5:25

С/Х: (С0002, смена 4) 7:26 / (СР) *Танцы теперь стали играть очень большую роль в моей жизни, как это ни удивительно. И объясняю это тем, видимо, это было во мне заложено, если я в 6 лет сошла с ума, увидев балет «Спящую красавицу», если я бегала по улицам, танцевала, и все говорили, что «ее надо куда-то отдать»... что вы, что вы, что вы! Но потом это все окружающим обществом не было поддержано. Ни бабушкой моей, ни мамой, они были совершенно к этому равнодушны: «Тьфу ты, лялька там прыгает там где-то...» И это было совершенно забыто абсолютно.*

ЛАЙФ: (С0214, смена 1, 1:28 - 1:40) / 1:32 / *Айседора Дункан так танцевала!*
(смешно танцует)

С/Х: (С0006, смена 4) *Это впервые она позволила себе танцевать, как ей хочется, совершая те движения, которые ей хочется. Абсолютно не скованная никакими этими правилами особыми каждого танца. Я очень хочу танцевать одна и делать все, как я хочу!*

С/Х: (С0006, смена 4) *Танцы лучше всякой гимнастики, потому что они дают эмоцию, а эмоция вместе с движением стоит гораздо дороже, чем простые махания руками под «Раз, два, три, четыре!»*

ЭПИЗОД 2.

(смена 2, С0012, 00:45)

ЛАЙФ: *А вы знаете, я была как-то в музее, был какой-то художник-абстракционист, что-то было очень все страшное. Фигуры какие-то, люди, в общем, уроды в последней степени. И я обратилась, там стояла дежурная старушка, и говорю «Как вы целый день посреди этого всего?». И она мне сказала: «Знаете, я очень плохо себя чувствую, я прихожу домой, мне очень не хорошо, когда я весь день провожу среди вот этого всего».*

(С0390, 1:10)

С/Х: *Ну, вот, в 50 лет я обнаружила, что могу, оказывается, нарисовать... Это было для меня открытием! Я даже не ожидала, я никогда об этом не думала, ни одной секунды в своей жизни! И вдруг это началось.*

ЛАЙФ: *А теперь на эту свою любимицу смотрю. И сердце... Сердце как-то щемит. Это я приклеила двух своих внуков туда. Фотографии, я просто их наклеила сюда, как будто они стоят на берегу Индийского океана.*

ЭПИЗОД 3.

С/Х: *«Какое блаженство на старости лет*

Своими руками не лезть в Интернет,

А тихо искать своего человека

В старинных томах позапрошлого века».

Героиня волнуется, что гости опаздывают. Берет телефонную книгу, держит в руках телефон, ищет нужный номер. В момент, когда находит, в дверь звонок. Ее муж идет открывать дверь. Муж встречает гостей (две подруги семьи) у двери, они входят в дом.

ЛАЙФ: (00:00 - 00:47)

- *Здравствуйте!*

- *Здравствуйте!*

- *Привет!*

(обнимаются)

- *Вы что-то поздно!*

- *Поздно? Нет... Мы как встали, так сразу.*

- *Как встали, да? Значит, встали поздно!* (смеется)

Одна из подруг героини дает ей в руки пакет, та вытаскивает из него мороженое и идет на кухню, восхищенно что-то приговаривая.

- *А, уже съемка ведется?* (раздеваются, заходят в ванную комнату, причесываются)

ЛАЙФ: (героиня и ее муж включают магнитофон, звучит музыка - марш)

- *Наталья Константиновна, давайте вина немножко пригубим, а то мы какие-то скованные!*

- *Давайте!*

(берут в руки бокалы)

- *Скованные немножко!*

(все пьют)

С/Х: *У меня есть несколько друзей, и я их очень люблю, я никогда... Я замечаю, что я никогда в жизни, даже про себя, никогда не думаю о них плохо и никогда никому не говорю, что, знаешь, вот, она там как-то так нехорошо там, а эта та-та... Никогда в жизни ни одного звука я на эту тему не произношу, и у меня нет никакого желания. Это очень важно.*

ЛАЙФ: (подруга) *Редко встречаешь столь какого-то тебе по многим параметрам близкого человека, почти по всем. Единomyслие в любом*

вопросе, о чем бы мы не заговорили (- Потрясающе! Потрясающе!). Говорим о политике, о готовке, о детях, о внуках, о воспитании.

- Всё! Полное! Только стоит сказать, у нее ответ получается просто, вот, подарок! Чудеса!

(о песне «Широка страна моя родная»)

- А сейчас я вам даже скажу! Славка! (прищелкивает пальцами в сторону мужа) Скажи про золото! Славка, скажи!

- Вот, слова, пожалуйста.

- Ну скажи, прочитай про золото.

(поет) «За столом никто у нас не лишний

По заслугам каждый награжден

Золотыми буквами мы пишем

Всенародный сталинский закон»

(все это время героиня о чем-то говорит)

- Ты перебиваешь меня!

- Ты что перебиваешь его?

- А, да я хотела эту фразу, я тебя просила эту фразу, чтоб про нее рассказать, а ты хочешь прочитать всю песню!

(муж отдает героине листок, с которого читал, и отворачивается, пока садится на место)

- Нет, я один куплет только.

- Ну давай.

- Так все уже! Уже все! Уже все прошло!

- Все уже, он спел, ты помешала ему.

- Не поняла ничего. Я хотела рассказать про... (- Зачем ты тогда просила меня...)

(С0029, 00:50 - 1:34)

- Счастье - это когда нет несчастья.

(переход на героиню, вздыхает с серьезным лицом, выпивает, а за кадром подруга продолжает)

- Каждый, наверное, по-разному его понимает.

(переход на мужа)

- Так вот, трудно с ходу сказать, конечно. Но, вот, я вспоминаю, у одной ткачихи спросили, что такое счастье. И она сказала: счастье - это когда идешь на работу радуешься, и идешь с работы радуешься. Я согласен. (- Да! Да!) Это неслабо!

С/Х: Однажды я пришла в гости к своей одной подружке и у нее дома увидела рояль. Прямо струнный, коричневый огромный рояль стоит, аж помню, с открытой крышкой, и ее сестренка Люсенька вдруг сыграла «Итальянскую песенку» Чайковского. Я сразу же, конечно, обезумела. Люсенька мне показала ноты, как вообще это все устроено. И я когда приходила к ним в гости, мне до сих пор стыдно, они садились всей семьей за стол, они ели, а я подходила к роялю и тыкала пальцем, сами понимаете, какого это было качества исполнение, но я тыкала пальцем и пыталась научиться играть.

ЛАЙФ: героиня играет на синтезаторе перед своими гостями, сидящими за столом.

ЭПИЗОД 4.

С/Х: «Какое блаженство на старости лет

Своими ногами идти в туалет.

А после в обратный отправиться путь

И быстренько под одеяло нырнуть.

А утром проснуться, проснуться и встать

И снова ходить, говорить и дышать».

- Никакого блаженства, даже не понимаю, как это может вызывать блаженство - нырнуть под одеяло! Вот вылезти, вскочить утром из-под одеяла и жить - вот это блаженство!

- Я хожу три раза в месяц на эти танцы. И там в течение двух часов заводят музыку, веселее которой на свете еще не найдешь, и эмоции при этом потрясающие, и движения - нет слов.

- И, должна сказать, чем я совершенно потрясена, что я там... там все старики ведь, у меня там нет соперников вроде Майи Плисецкой и Цискаридзе. Цискаридзе там не танцует, поэтому я выгляжу на порядок лучше всех остальных (смеется). И поскольку я это очень страстно люблю, поэтому выражаю какие-то чувства, такой радости и всего прочего. И с огромным удивлением замечаю, что у меня появились такие... мне очень часто об этом говорят... и даже появляются поклонники, которые пишут восхищенные письма.

ЭПИЗОД 5.

(поднимается на стул, открывает шкаф, показывает свои шляпки и пересчитывает их)

ЛАЙФ: Я раньше не могла надеть шляпу. Этот образ, этот стиль, который тогда существовал в сознании человеческом, я не могла его носить и чувствовать себя в нем человеком совершенно не могла. И не так уж давно я к шляпам вот так отнеслась и я смогла одеть. Это все мамино конечно, это детство.

(фотографии)

С/Х: Она была очень артистична, безумно хороша собой, очень уверена в себе, очень деятельна, энергична, очень независима... и никогда не комплексовала! Ну, мамино... образ ее... я старалась быть на нее похожей (слезы в глазах). Я прожила с ней всю жизнь, мы не расставались никогда. Она умерла вот здесь, где мы сейчас находимся, ей было 87 лет.

Нарезки со шляпками - невеселый, а просто с долей грустью момент. В зеркале сравнивает себя со своей мамой (закадровый).

С/Х: Грызни, ненависти - ничего этого не было. Молодец она (пауза; смотрит в сторону). Это очень смешно, конечно, но, по-моему, когда я смогла надеть шляпу (смеется), я поняла, что я достигла в некотором смысле маминого состояния такой любви к красоте, к искусству, ко всему этому... И я стала чувствовать себя как-то лучше. Я изменила даже свой внешний облик в связи с этим. Грех говорить, конечно, так... осуждать. Но я смотрю иногда,

думаю, ну что это все старухи ходят в черных брюках! Хотя я понимаю, что закрыть старые ноги - это великое дело, но их можно закрыть и длинной юбкой, а не только черными брюками!

ЭПИЗОД 6.

ЛАЙФ:

Дядя Миша: Дорогие друзья! Мне хочется вам сказать следующее! У нашей дамы красивой, шубка черненькая, юбочка в клеточку! Ее зовут Наташа, у нее сегодня день рождения! Похлопаем! (хлопают) Наташе громко «Ура»!
- Ура!

Дядя Миша: Я дня нее играю «Хэппи бёздэй ту ю»!

Н. К.: Вы такой необыкновенный (обнимаются), что я дам Вам необыкновенный подарок. Вы будете смеяться! (достает леденец).

Дядя Миша.: Наташенька, мы тебя любим!

Н. К.: Сосите спокойно!

Дядя Миша: Это мне для работы, отлично! Я завтра-послезавтра уезжаю в Чехословакию, и я там ее покажу! Выпью и закушу вот этой конфеткой!

Н. К.: Да-да, я очень буду рада!

ЛАЙФ: Никогда в жизни я даже представить себе не могла, что я буду танцевать на канале Грибоедова, недалеко от Спаса на Крови, это совершенно невероятно. Самое интересное, что я видела там музыканта необыкновенно высокого духа. Счастливого, радостного, который излучал вокруг себя просто счастье! Он, конечно, безумно любит музыку. Безумно любит музыку! Когда, наверное, он ее слышит и играет, то его дух возносится выше неба. И было очень приятно посмотреть мне на такого человека!

С/Х: Пожалуй, на меня стало производить такое очень неприятное впечатление, когда я встречаю соседей по дому, каких-то на улице людей, то я все время обращаю внимание, что они очень недовольны. Они находятся в состоянии таких сжатых зубов, со словами "Все не так! Все не так! Все отвратительно! Все плохо и все ужасно." Разве можно так жить? Это же

обидно! И осталось жить-то немного! И прожить в этих плевках и скрежетании зубов ежеминутно... Это нельзя.

Приложение 2

Список документальных фильмов-портретов, просмотренных и проанализированных в ходе работы

- «Салам, учитель!» («Россия-К», 2014, автор В. Гончаров)
«Трамвай идет по городу» (1973, автор М. Меркель)
«О времени и о себе. Виктор Попов» («Россия-К», 2000)
«Написано Сергеем Довлатовым» (2012, автор Р. Либеров)
«Ушел, чтобы остаться. Сергей Довлатов» (2011, автор С. Коковкин).
«Моя линия фронта» («Первый канал», 2017, автор Е. Другова)
«Сергей Бодров. В чем сила, брат?» («Первый канал», 2016, автор Т. Мишукова)
«Граждане! Не забывайте, пожалуйста. Пригов» («Россия-К», 2009, автор В. Ерофеев)
«Зворыкин-Муромец» (2010, автор Л. Парфенов)
«Жизнь Леонардо да Винчи» (Ренато Кастеллани)
«Севастопольские рассказы» (сериал, «Россия-К», 2009-2010)
«Катька» (2010, автор Г. Тржештикова)
«Портрет жены художника на фоне эпохи» («Россия-К», 2006, авторы Валерий Залотуха, Галина Леонтьева)
«Гении и злодеи. Шарлотта Бронте» («Россия-К», 2016, автор Т. Сухоцкая)
«Гении и злодеи. Джузеппе Верди» («Россия-К», 2013, автор Л. Михайлова)
«Подстрочник» (2008, автор Олег Дорман)
«Телебиография. Эпизоды» к юбилею Александра Маслякова («Первый канал», 2016)
«Иван Охлобыстин. Вся правда» («Первый канал», 2016, автор Е. Никонорова)