

ОТЧЕТ

Л.Н.Березовчук, с.н.с., канд. иск., зав сектором кино и ТВ
по НИР – монографии

«НАРРАТОЛОГИЯ ФИЛЬМА.

Часть 1. Специфика киноповествования»

Завершена работа над первой частью капитального труда «Нарратология фильма». Впервые в отечественном киноведении представлена целостная теоретическая концепция киноповествования в фильме (игровом) как базис

- образно-содержательной стороны кинопроизведения;
- звукозрительной его формы;
- коммуникативных аспектов искусства кино;
- связей конкретного фильма с разнообразнейшими историческими, социокультурными контекстами, а также персональными – личностно-психологическими – аспектами восприятия фильма зрителями.

Нарратологический подход, теоретический базис которого сложился в литературоведении, сегодня стал одним из ведущих в междисциплинарных исследованиях, в том числе, и в искусствознании. В настоящее время это – еще один из метаязыков для описания и осмысления повествовательных практик любой (вербальной, визуальной, звуковой, пластической, др.) природы, которые существуют в культуре с глубокой древности. В киноведении его применение существенно осложняется тем, что теория кино складывалась как осмысление режиссерами-практиками базовых закономерностей киноискусства, прежде всего, на основании собственного творческого опыта, а не в результате исследования киноведов-ученых. Из этой **«презумпции практики режиссуры»** на первый план выходили вопросы «как авторами сделан фильм?», «что хотел этим фильмом сказать режиссер?» и т.п. Но в подавляющем большинстве случаев всё это мало имеет связей (либо они очень опосредованы) с содержанием конкретной картины.

Нарратологический подход, адаптированный к задачам киноведения, принципиально меняет объект исследования: **изучается только фильм**, существующий в кинопроцессе, то есть уже вышедший к зрителю. Нужно понять, что в конкретном кинопроизведении сделано его авторами, наличествуя в самой аудиовизуальной ткани фильма, для того, чтобы активизировать определенные структуры, существующие в сознании зрителя. Актуальность применения в киноведении нарратологического подхода обусловлена еще и тем, что в теории кино не существует объяснения того, какие факторы обеспечивают изменение потока звукозрительных образов в течение двух часов длительности фильма и принципов, которые формируют композиционно-содержательную целостность этого потока.

Но вначале предпосылками такого понимания должны стать отличия визуального нарратива в кино по сравнению с нарративом вербальным. То

есть, *специфические именно для киноповествования его феноменологические качества и свойства, а также структурно-композиционные функции в фильме.* Эти качества и свойства киноповествования субстанционально и сущностно отличаются от аналогичных аспектов нарративов вербальных, начиная с образной, миметической, процессуальной, явленной звукозрительно природы первых в отличие от вербально-семиотических, воображаемых, но текстуально фиксируемых повествований в литературе. Именно визуальная специфика (в меньшей степени – звуковая) кинонарратива обусловила с момента зарождения искусства кино и по сей день практически безграничные коммуникативные ресурсы кинематографа (кино – массовый вид искусства). Это предоставляет зрителю вовлекаться в фикциональный (то есть, иллюзорный) мир киноизображения и, воспринимая, затем понимая последовательность событий в нем, эмоционально откликаться на содержательную сторону фильма. Сфокусированность данного исследования на специфичности киноповествования и его отличиях от вербальных нарративов обуславливают его новизну в контексте мировой кинонарратологии, а также возможность научной дискуссии с фундаментальными концепциями ведущих кинонарратологов Дэвида Бордуэлла, Сеймора Чэтмана, Эдварда Бранигана.

Подобная исследовательская позиция потребовала установления нового, целесообразного и продуктивного именно для киноведения, смысла основополагающих для нарратологического подхода понятий, таких как *«план истории», «план дискурса», «миметичность», «фикциональность», «событие», «диегезис», др.* Раскрываются не только отличия киноповествования от нарративов вербальных, но и их связи. Из них важнейшими оказываются – вопреки ожиданиям – не филогенетические (киноповествования возникли в культуре на тысячелетия позднее нарративов вербальных), а онтогенетические, связанные с конкурированием визуальных и вербальных принципов познания мира при формировании опыта любого человека.

Даже при первых попытках адаптировать нарратологический подход к познавательным задачам кинотеории стало очевидным: нарратология фильма как проблемная территория ни в коем случае не должна быть еще одной теоретической «глобальной идеей» типа семиотики кино. В эпицентр исследования автором выдвинут *фильм как носитель киноповествования.* Автор трактует нарратологические воззрения на его природу, понятийно-категориальный аппарат нарратологии, в первую очередь, как *инструмент анализа кинопроизведения* – его образно-содержательной стороны («план истории») и всего комплекса изобразительных, звуковых, драматургических, др. приемов киноусловности («план дискурса»), обуславливающих формальную сторону, необходимую для создания на экране фикционального (иллюзорного) мира фильма. В подобных прагматических установках – еще одно отличие предлагаемой научному сообществу концепции от уже существующих в кинонарратологии. Эти же установки потребовали больших

аналитических очерков, посвященных анализу различных аспектов кинонарратива в конкретных фильмах. Ведь именно киноповествование – его образно-миметическая материальная звукозрительная «плоть», структурная организация, «синтаксис» событий, проявляющийся, в первую очередь, в межкадровом монтаже, – все это обеспечивает художественную целостность в кинопроизведении.

Материалом исследования являются преимущественно игровые фильмы (как отечественные, так и зарубежные), созданные с 70-х гг. XX века и по сей день.

В первой части исследования «Нарратология фильма. специфика киноповествования», помимо Введения, инструктивного по характеру, четыре больших основных раздела.

1. Специфика кинонарратива в его отличиях от нарратива вербального: методологические аспекты («Монолог» Ильи Авербаха, «Царство небесное» Ридли Скотта, «Начало» Кристофера Нолана и другие фильмы).

2. Предметное содержание кадра и его образно-смысловые ресурсы с позиций нарратологии фильма («Царство красоты» Дени Аркана, «Левиафан» Андрея Звягинцева, «Неоконченная пьеса для механического пианино» Никиты Михалкова, «Мельница и Крест» Леха Маевского и другие фильмы).

3. Миметичность как предпосылка повествовательной функции шумов в фильме: «план истории» (Джеффри Сакс «Белый шум», «Звуки шума» Уллы Симонссона, Юхана М.Нильссона и другие фильмы).

4. Микроуровень киноповествования: «план дискурса» и его элементы. Визуальные и звуковые события, их специфика, виды и принципы организации в последовательности («Коянискацци» Годфри Реджио, «2049» Ридли Скотта, «Весь этот джаз» Боба Фосса и другие фильмы).

Исследование «Нарратология фильма» было начато в то время, когда интерес к повествованиям уже вышел далеко за пределы филологии, превратившись в научный подход, применяющийся в самых разных гуманитарных дисциплинах для исследования «последовательности и организации событий во времени» – то есть, нарративов, нарративных практик в самом широком смысле. Автор для расширения, обновления познавательных ресурсов теории кино использует нарратологический подход наряду с когнитивно-психологическим, постоянно задаваясь вопросом: человек смотрит фильм – что он в состоянии увидеть, понять и пережить, воспринимая на экране поток звукозрительных образов?

В поисках ответов на этот сложнейший для киноведения вопрос мы исходили из допущения: любой фильм, подобно литературному прозаическому тексту, в самом широком смысле представляет собой повествование «как доступный только человеку способ упорядочения и

понимания опыта, самого себя и мира и как способ передачи полученного смысла другим»¹.

¹ Электронный ресурс: Хюн Петер. Развитие сюжета и событийность в «Сонетах» Уильяма Шекспира. URL:narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027603.