

БУГАЕВА Любовь Дмитриевна / Lyubov BUGAEVA

| О кинонарративе |

БУГАЕВА Любовь Дмитриевна / Lyubov BUGAEVA

Россия, Санкт-Петербург.

Санкт-Петербургский государственный университет, филологический факультет.

Доцент, кандидат филологических наук.

Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии. Старший научный сотрудник.

Russia, St. Petersburg

St. Petersburg State University, Faculty of Philology. Associate Professor, Ph.D.

St. Petersburg branch of the Russian Institute of Cultural Research. Researcher.

lbugaeva@gmail.com

О КИНОНАРРАТИВЕ

Статья посвящена формам опыта в кинонарративе; отношения между нарративом и опытом исследуются в когнитивной перспективе. В фокусе внимания особенности кинонаррации, нарушения нарративной логики и зрительских ожиданий, подкрепленные примерами из европейского кинематографа.

Ключевые слова: кинонарратив, опыт, когнитивная перспектива

On Kino-Narrative

The article explores various frames of experiencing in film narratives and, employing a cognitive perspective, investigates the relationship between narrative and experience.

The author examines cinematic techniques of narrating and violations of narrative conventions and expectations of a spectator. These cinematic techniques and narrative principles are illustrated with a range of examples drawn from European art cinema.

Key words: kino-narrative, experience, cognitive perspective

Клод Бремон обнаружил в нарративных структурах универсальную логику, определяющую реализацию повествовательных возможностей в процессе комбинации «элементарных нарративных последовательностей»¹. Подобная интерпретация нарратива неизбежным образом влечет за собой вопросы о переводимости историй с одного медиа-языка на другой и о природе нарратива — языковой или ментальной.

Представляется, однако, что нет смысла пытаться установить, что первично — ментальный процесс или его дискурсивное выражение, так как опыт событий и человеческих отношений в любом случае принимает форму нарратива². Мыслительные операции не сводятся исключительно к логическим, но могут конструировать нарративы. Нарратив имитирует жизнь, а жизнь имитирует нарратив. Как считает Дж. Брунер, «жизнь» — такая же мыслительная конструкция, как и нарратив³.

В основе того, как человек думает и как представляет себе окружающий мир, лежит опыт. Наррация позволяет поделиться опытом с другими людьми, заложить основы или способ-

ствовать укреплению определенных поведенческих моделей и сценариев поведения, и в то же время она выступает стратегическим социальным процессом, в котором нарратор модифицирует свой опыт в соответствии с теми или иными задачами и целями. Впрочем, даже если человек не делится с другими своей историей, для себя он конструирует ее на основе тех же самых закономерностей и условностей построения нарратива, как и в случае наррации истории для других.

Художественное произведение в таком случае, в т. ч. произведение киноискусства, — одна из форм передачи опыта. Опыт структурирует интерпретацию, обеспечивая ее построение и понимание на основе личного и группового (коллективного) опыта субъекта. Интерпретация предполагает одновременность наличия и новой, и известной информации: «истолкование было бы невозможным, если бы проявления жизни были целиком чуждыми нам, оно было бы ненужным, не будь в них ничего чуждого; истолкование находится между этими двумя крайними противоположностями: оно необходимо там, где есть нечто чуждое, которое искусство понимания должно освоить»⁴. Интерпретации, в частности литературные и кино-произведения, суть «артикуляции, формулировки и

¹ Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствоведение. М., 1972. С. 108–135.

² Bruner Jerome. The Narrative Construction of Reality // Critical Inquiry. 1991. No. 18. P. 5.

³ Bruner Jerome. Life as Narrative // Social Research. Fall 2004. Vol. 71. No 3. P. 691–692; 698–699.

⁴ Дильтей В. Собрание сочинений: В 6 т. / под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. Т. 3. Построение исторического мира в науках о духе / пер. с нем. под ред. В. А. Куренного. М.: Три квадрата, 2004. С. 274.



БУГАЕВА Любовь Дмитриевна / Lyubov BUGAEVA

| О кинонарративе |

репрезентации людьми своего собственного опыта»⁵, и литература и кино не в меньшей степени, чем нефикциональные описания, обнажают существующие в обществе и культуре стереотипы. И. П. Смирнов считает, что «событие обязано превратиться в овнешненную (телесно, словесно или живописно-графически) память о себе», так как, «становясь текстом, оно оказывается доступным для многократного переживания — для партиципирования со стороны тех лиц, каковые не были его непосредственными исполнителями»⁶. Искусство кино как раз и предоставляет подобную возможность сопричастия и соучастия.

Итак, опыт — это концепт одновременно коллективный и индивидуальный, но становящийся доступным для других путем нарративизации. Если принять данное положение за исходное, то возникает вопрос, влияет ли способ наррации на передачу опыта? Иными словами: определяет ли медиа специфику нарратива?

В нарратологии сложились два основных понимания медиа:

- трансмиссионное определение, где медиа понимается как канал коммуникации, по которому передается сообщение, на одном конце канала кодируемое, а на другом — декодируемое (телевидение, радио, Интернет и т. п.);
- семиотическое определение, где медиа понимается как материал или техническое средство художественного выражения (язык, звук, изображение, человеческое тело и т. д.)⁷.

Каждое из определений обладает своими ограничениями. Трансмиссионное определение, представляя медиа исключительно в роли канала для наррации и отрицая влияние материала медиа на сообщение, действительно «опустошает» медиа⁸. Семиотическое определение, слишком тесно связывающее медиа с материалом, во-первых, само заходит в тупик, сталкиваясь с такими примерами как литературный текст в книге и в электронной версии на экране компьютера, iPad'a или устройства Kindle, где изменение способа презентации текста не привносит каких-либо дополнительных смыслов. А во-вторых, семиотическое определение делает невозможным выделение нарратива, общего для разных медиа, тем самым ставя под сомнение само существование неких общих нарративных структур в сознании человека.

Очевидно, что необходим компромисс между трансмиссионным и семиотическим определениями. Параметры канала, т.е. способ наррации, задают определенные условия, какие истории могут передаваться, но не диктуют их. Представляется, что акцент в исследовании нарративов, в т.ч. кинонарративов, можно сделать не на определении специфики медиа, а на том, каким образом нарратив связан с когнитивной деятельностью человека, как именно он воплощает и формирует коллективное познание. По мнению Э. Гоффмана, осмысле-

ние мира происходит через фреймы, канализующие разные виды деятельности, при этом участники коммуникации берут на себя те или иные роли⁹. С точки зрения Р. Геррига, читатель, которому исследователь отводит роль путешественника, производит во время чтения-путешествия ментальные операции, позволяющие ему интерпретировать прочитанное, в итоге он возвращается в мир, из которого отправился в путь, измененным¹⁰.

Именно в возможности инициировать в зрителе во время просмотра фильма подобную интерпретационную активность, характеризующую процесс чтения, и отказывают кино как виду искусства многочисленные критики. На наш взгляд, в действительности ситуация иная. Зритель не только имеет возможность обращаться к просмотренному фильму в ретроспекции: в воспоминании, переживании, дискуссиях, снах и т. п., но и в самом ходе кинонаррации практически всегда существует дистанция между зрителем и происходящим на экране, позволяющая зрителю воспринимать и интерпретировать кинонарратив, разворачивающийся на базовом, основанном на жизненном опыте, когнитивном уровне, на котором собственно и происходит конфигурация событий истории, закладывается схема действий, направленных на достижение цели или представляющих собой реакцию на неожиданное событие. Как отмечает И. П. Смирнов, «мы предрасположены к театральности, к самоотчуждению и самонаблюдению, к сопresутствию при самости, к внутренней отдифференцированности от данного нам»¹¹. Даже в случае сильной эмоциональной вовлеченности в происходящее на экране (например, во время просмотра финала фильма «Чапаев» Г. Н. и С. Д. Васильевых в 1930-е гг.) зритель не выходил из роли наблюдателя и не пересекал границы между реальным и кинематографическим пространствами: не бросался в воду и не приходил на помощь герою. Наивная вера зрителей в чудесное спасение Чапаева в финале есть не более чем сочувствующий взгляд наблюдателя, а не реакция непосредственного участника событий. Отсюда — из восприятия фильма как «изделия», как произведения — рождается и стремление «переделать» конец фильма, и сама вера в эту возможность, реализованная в фантастическом рассказе Кира Булычева «Когда Чапаев не утонул» (1974), в котором мальчик Тиша во время киносеанса неизвестным науке способом корректирует финал, каждый раз по-разному, но так, что Чапаев все-таки выплывает. Данная корректировка становится возможной исключительно благодаря тому, что фильм не выходит за свои рамки произведения искусства. Тем не менее можно утверждать, что эмоциональная составляющая фильма «Чапаев» в определенной прагматической ситуации не просто присутствует, но образует отдельную нарративную линию.

Эволюционная теория происхождения рассказа опирается на положение, что взаимодействие человека с миром много-

⁵ Bruner Edward M. Experience and Its Expressions // The Anthropology of Experience / ed. by Victor W. Turner and Edward M. Bruner. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986. P. 9.

⁶ Смирнов И. П. Текстомахия: как литература отзывается на философию. СПб.: Петрополис, 2010. С. 23.

⁷ Ryan Marie-Laure. Media and Narrative. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / ed. by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2005. P. 288–292.

⁸ Ong Walter J. Orality and Literacy: The Technologizing of the World. London: Routledge, 2002. P. 171.

⁹ Goffman Erving. Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience. Boston: Northeastern University Press, 1986.

¹⁰ Gerrig Richard J. Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading. New Haven: Yale University Press, 1993. P. 3–11.

¹¹ Смирнов И. П. Социальная роль моделей социальной роли // Мифология и повседневность. Гендерный подход в антропологических дисциплинах. СПб., 2001. С. 417.



БУГАЕВА Любовь Дмитриевна / Lyubov BUGAEVA

| О кинонарративе |

модально и происходит через разнообразные чувства, эмоции, действия, размышления. Познавательная деятельность начинается не с языковых символов, а с «многомодального воспроизведения многомодальных воспоминаний многомодальных случаев опыта»¹². Кинонарратив — это текст, актуализирующий определенный образ мира в сознании реципиента, исходящего из своего многомодального опыта. Историю фильма можно рассматривать как конструкцию с рядом условий: создание ментального образа мира, в котором действуют герои; события, изменяющие состояние вещей и дел; связь данных событий, имеющих место в физической реальности, с ментальными состояниями¹³. Особого внимания здесь заслуживает последнее условие — наличие связи событий с ментальными состояниями. Истории нацелены на передачу ощущения существования в фикциональном мире, на передачу «каково это» с позиции обладателя определенного опыта, поэтому «квалиа» и является одним из базовых элементов нарратива. По мнению Д. Германа, истории не просто передают семантическое содержание, но содержат в своей структуре в закодированном виде способ «переживания» событий¹⁴. Добавим, что нарративность в когнитивной нарратологии — понятие конструктивистское, т.е. нарративность конкретного кинотекста конструируется его зрителем на основе когнитивных параметров окружающей действительности. Кинонарративы — это тексты, являющиеся нарративами в первую очередь потому, что они прочитываются как нарративы. Формальная структура при таком подходе отступает на второй план, а внимание фокусируется на коммуникативной ситуации.

Выскажем предположение, что кинонарратив представляет собой особый вариант эргодической литературы¹⁵ или многоходового нарратива, т.е. нарратива, предоставляющего возможность выбора в точках бифуркации. Как известно, в многоходовом нарративе, известными примерами которого являются, с одной стороны, пьеса Айн Рэнд «Ночью 16 января» (“Night of January 16th”, 1935), с другой — роман Майкла Джойса «Полдень» (“Afternoon, a story”, 1987), читателю/зрителю дается возможность выбора, который предстает или как верное/неверное решение загадки, или как блуждание в лабиринте, построенном по принципу семантики возможных миров, где все миры обладают одинаковым статусом. Однако не всегда многоходовость следует рассматривать как поступательное движение.

Так, широко бытует мнение о линейном характере кинематографического движения времени. Однако еще Роман Якобсон наряду с утверждением данного линейного движения предполагал, что линейность кинематографического повествования, возможно, есть всего лишь черта определенного периода развития кинематографа¹⁶. Представляется, что в кинонарративе

в ряде случаев действительно происходит развертывание нескольких, по крайней мере двух, параллельных нарративов. Кинонарратив не просто конструирует ситуацию выбора, но в силу своего многомодального характера и есть многоходовый (или многолинейный) нарратив, в котором одновременно могут осуществляться два или несколько ходов.

Приведем несколько примеров. В фильме Анджее Вайды «Бесы» (Les Possedes, 1988) помимо основных сюжетных линий разворачивается нарратив, который можно условно обозначить нарративом слежки и преследования. В структуре романа Достоевского «Бесы» мотив всеобщей слежки хотя и присутствует, но не образует самостоятельной нарративной линии, как в фильме Вайды. Вайда же конструирует практически все звучащие в фильме диалоги героев таким образом, что в них вводится «третий человек». Этот «третий человек» или находится рядом с героями, ведущими диалог, но не вступает в разговор, или подсматривает в окно, или появляется в момент окончания разговора и продолжает своей репликой последние сказанные фразы, что делает очевидным сам факт подслушивания.

Так, сразу после сцены разговора Кириллова с Шатовым о самоубийстве и ухода Шатова в комнате Кириллова появляется Федька-каторжник, первая фраза которого продолжает поднятую в беседе Кириллова и Шатова тему самоубийства.



Илл. 1.

Разговор Ставрогина с Марией Лебядкиной на железнодорожной станции происходит в присутствии нескольких молчаливых свидетелей, в т. ч. и подсматривающих в окно.



Илл. 2.

¹² Boyd Brian. On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction. P. 155.

¹³ Ryan M.-L. Narrative // Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London: Routledge, 2005. P. 347.

¹⁴ Herman David. Basic Elements of Narrative. P. 143, 156.

¹⁵ Aarseth Espen. Ergodic Literature // Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London: Routledge, 2005. P. 141.

¹⁶ Jakobson Roman. Is the Film in Decline? // Jakobson Roman. Selected writings. Volume III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. Mouton De Gruyter, 1982. P. 737. 732–739.

БУГАЕВА Любовь Дмитриевна / Lyubov BUGAEVA

| О кинонарративе |

Разговор Ставрогина с Кирилловым и разговор Ставрогина с Марией Лебядкиной также подслушиваются.



Илл. 3, 4.

Федька-каторжник, подслушавший разговор Ставрогина с Марией Лебядкиной, как бы в продолжение слов Марии, что Ставрогин хочет ее зарезать, предлагает Ставрогину нож со словами «Вот нож!». Реплика Федьки раскрывает факт его присутствия при разговоре.



Илл. 5.

Разговор Верховенского и Ставрогина о тайной организации происходит в экипаже за стеклом, что, с одной стороны, отгораживает их от мира, а с другой, превращает их в тайных наблюдателей за всеми — властителей мира.

Даже за сценой разговора Петра Верховенского с Кирилловым перед самоубийством последнего следит один из членов

группы заговорщиков. А Лиза подслушивает сообщение Верховенского Ставрогину о гибели его жены.



Илл. 6.



Илл. 7, 8.

В романе Достоевского нет ничего подобного этой череде подслушивающих и подсматривающих героев фильма Вайды. Появление третьего человека (третьего элемента в структуре знака) в фильме «Бесы» наряду с повторяемостью ситуаций, в которых происходит данное появление, по правилам семиозиса превращает подобную ситуацию в знак, в данном конкретном случае — в знак всеобщей слежки, и формирует — вне основной нарративной линии — нарратив слежки и преследования.

Аналогичным образом фильм Романа Полански «Призрак» (“The Ghost Writer”, 2010) — результат взаимодействия двух

БУГАЕВА Любовь Дмитриевна / Lyubov BUGAEVA

| О кинонарративе |

Фрагмент 1. <http://youtu.be/yV27qXAYFSA>

нарративных логик — сюжетной линии писателя-призрака и линии призрака. Примечательно, что хотя линия призрака тянется, пульсируя, по всему фильму, видимой ее делает именно финальная — финальная в т.ч. в смысле финальности человеческого существования — сцена фильма, в которой происходит то ли смерть, то ли исчезновение писателя-призрака. В «Бесах» Вайды повторяющийся характер эпизодов с «третьим человеком» также начинает осознаваться ближе к финалу, нарртив преследования прочитывается в ретроспекции. Ожидаемый в «Призраке» эпизод изображения (показа или описания) смерти героя отсутствует и в романе, и в фильме. Нарушение ожиданий становится возможным благодаря наличию в сознании читателей и зрителей опыта смерти и опыта ее представления в жанре детектива в литературе и кинематографе. Отсутствие нарратива о смерти, субституция смерти героя-нарратора его исчезновением актуализирует «призрачную» составляющую его образа, которая в ретроспективном восприятии истории высвечивает вторую линию нарратива — линию призрака. Первая линия ведет детективную линию раскрытия тайны, в то время как вторая линия нарратива конституирует трансформацию и переход писателя-призрака в призрака. Добавим, что нарративная линия призрака не проявилась бы в кинотексте, если бы не было когнитивной модели ситуации смерти в сознании читателя и зрителя.

Фильм Кристофера Боэ «Реконструкция» (*Reconstruction*, 2003) — это не только история написания Текста автором-творцом, в котором основная нарративная линия — реконструкция ситуации встречи Его и Ее, но и современный вариант легенды об Орфее и Эвридике. В отличие от фильма Жана Кокто «Орфей» (*Orphée*, 1950), где история Орфея и Эвридики — один из планов фильма, в «Реконструкции» нарратив, отсылающий к легенде, подключаясь к основному сюжету, разворачивается почти в финале. Собственно данный второй нарратив

Фрагмент 2. <http://youtu.be/3W8q-5IyCrk>

начинается со слов «Он теряет Амэ». Визуальный ряд — Алекс идет впереди, Амэ следует за ним — продолжение нарратива об Орфее и Эвридике. Авторский комментарий «если он обернется, если засомневается — она исчезнет» — прямая отсылка к легенде. Если считать, что взаимодействие организма со средой — это сознание и тело, взятые в своей протяженности, то метро, в которое спускаются Алекс и Амэ, — не только подземное царство Аида, но и внутренности человека.

Телесность образов и эмоциональное напряжение переводят наррацию в пространство интимного опыта. Фильм, на первый взгляд продолжающий линию «фильмов о фильме»¹⁷, оказывается в то же время фильмом, не просто снятым в мифопоэтической традиции, но апеллирующим к структурам чувственного и эмоционального опыта зрителя. Отсюда финальная фраза фильма, сопрягающая линию о процессе создания Текста, линию опосредованного восприятия действительности, и линию непосредственного опыта и эмоционального переживания: «Все это фильм. Все это конструкция. Но даже при этом становится больно».

Финская исследовательница Пия Тикка, разработавшая концепцию «enactive cinema» (интерактивного кино), предполагает, что поток наррации производится в результате бессознательной психофизиологической вовлеченности зрителя¹⁸. Мы начинали с того, что нарративность — конструктивистское понятие, что тексты и кинотексты воспринимаются как нарративы в первую очередь потому, что они так прочитываются читателем и зрителем. Кинонарратив можно рассматривать как многоходовый нарратив, один из «ходов» которого связан с эмоциональной динамикой сознания.

¹⁷ См.: Коршунов В. «Фильм как «недописанный сценарий»: проблема композиционного построения» // Вестник ВГИК. 2010. №6. С. 112–128).

¹⁸ Tikka Pia. Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense. Helsinki, 2010.

