



УДК 654.197

**НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ АВТОРА В ПОРТРЕТНОЙ
ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ****AUTHOR'S NARRATIVE STRATEGIES IN THE PORTRAIT DOCUMENTARY****А.А. Пронин
A.A. Pronin***Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия, 199053, г. Санкт-Петербург, 1-я Васильевского острова, 26**Saint-Petersburg State University, 26, 1st Line of Vassilievsky Island, Saint-Petersburg, 199053, Russia**E-mail: prozin@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается одна из ключевых категорий поэтики кинотекста – авторские нарративные стратегии. Для документального биографического фильма-портрета, анализируемого в данном контексте, выделяются наиболее значимые: «текст в тексте» и «система персонажей-свидетелей». Сравнение материала фильмов, созданных по принципу полифонической и монофонической наррации, демонстрирует нарративные намерения и возможности автора.

Abstract. Author's narrative strategies are general category of cinematic poetics. The text in the text and the system of characters-witnesses are the most important for a documentary biopics. Narrative possibilities of the author demonstrated by comparing the monophonic and polyphonic narration in the cinematic texts.

Ключевые слова: документальный фильм, автор, нарратив, нарративная стратегия, композиция
Keywords: documentary, author, narrative, narrative strategy, the composition

В литературоведении, точнее, в теории повествования, из которой и развилась классическая или традиционная нарратология, под повествовательной стратегией понимают то, каким образом автор произведения выстраивает цепь событий, как он их трактует, «какие грамматические и событийные категории при этом оказываются ключевыми» [Петрухин, с. 62]. Постклассическая нарратология, вышедшая за рамки теории повествования, базируется на признании взаимодействия двух событий: «события, о котором рассказано в произведении, и события самого рассказывания» [Бахтин, 1979, с. 403-404]. Актуализация коммуникативной стороны повествования позволила М.М. Бахтину сформулировать понятие коммуникативной стратегии, которую он определял как «активную позицию говорящего в той или иной предметно-смысловой сфере», подчеркивая при этом, что она не сводится к «речевой воле говорящего» (т.е. выражению модальности), поскольку «субъективный момент высказывания сочетается в неразрывное единство с объективной предметно-смысловой его стороной», а также с интересубъективной «ситуацией речевого общения» [Бахтин, 1979, с. 263, 256-257]. Отталкиваясь от данных формулировок Бахтина, базовых для современной нарратологии, В.И. Тюпа говорит о категории нарративной стратегии как «регулятивном принципе объединения двух событий: референтного (рассказываемого) и коммуникативного» [Тюпа, 2012, с. 72.]; исследователь ставит нарративную стратегию в ряд ключевых категорий, поскольку именно она позволяет описать тот «выбор повествовательных возможностей», который осуществляется в произведении автором.

Принимая данные формулировки за исходные, зададимся неизбежными для перехода в нелитературную сферу вопросами: «А что есть «автор» в экранной документалистике? Какие параметры категории здесь – «рабочие»?». Ответы на них найти не так просто: во-первых, по причине коллективного характера работы над фильмом, затрудняющего выявление критериев авторства (проблема «коллективного автора»), а, во-вторых, в силу природы фильма как аудиовизуального произведения, с заложенной в нем априори зрелищностью, которая проявляется и помимо сознания автора (проблема фильма как «феноменологического объекта»⁴⁰). Тем не менее, автор в документальном фильме всегда присутствует, «обнаруживая» себя множеством проявлений: отбором документального материала, предпочтением тех или иных композиционных принципов и

⁴⁰ Об этом, в частности, пишет известный философ М. Ямпольский [Ямпольский, с. 13]



приемов сюжетосложения, стилем монтажа и закадровой речи и т. д. Не будет преувеличением сказать, что в биографическом фильме-портрете многое из перечисленного определено именно «выбором повествовательных возможностей», т.е. осуществлением нарративной стратегии автора.

Последняя, согласно формулировке В.И. Тюпы, «являет собой конфигурацию трех граней единого сюжетно-повествовательного высказывания, взаимно обуславливающих друг друга: 1) нарративной картины мира; 2) нарративной модальности; 3) нарративной интриги» [Тюпа, 2012, с. 72]. Первая относится к «позиционированию персонажей и иных объектов повествования» и «мотивирует статус событийности» как таковой, само представление о событийности бытия как «исходное допущение», принятое на основе общечеловеческого опыта. Вторая - к авторскому позиционированию нарратора и «определяется риторической модальностью его речевого поведения» и квалифицируется исследователем в следующей системе: *нейтрального знания, убеждения, частного мнения, понимания*. И, наконец, третья грань относится к стратегическому позиционированию адресата, который готов к сопряжению событий, умеет безотчетно связывать начало истории и ее конец, «благодаря угадыванию *сюжетной схемы* рассказывания», приобретенному опять-таки опытом, «знакомством с повествовательной традицией» [Рикер, Т. 2, с. 63].

Можно ли выявить конфигурацию этих факторов для нарративного кинотекста и как «трехгранная» модель работает по отношению к биографическому фильму-портрету? Для получения ответа попробуем «протестировать» ее на конкретных примерах: фильмах «Подстрочник» (2008) Олега Дормана и «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» Елены Якович (2014). Первый – многосерийный автобиографический нарратив, созданный по монофоническому принципу (в его основе монолог переводчицы Лилианы Лунгиной); второй – односерийный «полный метр», созданный по принципу полифонической наррации (об истории романа «Жизнь и судьба» и его создателе рассказывают родственники, друзья, близкие); оба – известные, удостоенные профессиональных премий работы.

В задаче по непосредственному выявлению конфигурации факторов («граней»), определяющих нарративную стратегию автора, самым простым, очевидно, оказывается обнаружение «нарративной картины мира», поскольку она едина для нас всех: наше присутствие в мире, в бытии мы во многом определяем по его событийности, перманентно репрезентуемой в нарративном дискурсе, одной из практик которого является биографическая экранная документалистика (истории о людях как участниках и свидетелях событий). А поскольку это «комплекс исходных допущений», то новых доказательств существования «нарративной картины мира» не требуется – кроме факта непрерывности создания и публикации все новых и новых фильмов, рассказывающих о событиях бытия человека. «Подстрочник», «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» и другие глубокие по передаче сущностных аспектов нашей жизни современные фильмы являются, на наш взгляд, доказательствами верности данного допущения.

Также не вызывает у нас сомнения по отношению к биографическому фильму-портрету и наличие нарративной интриги – как категории, относящейся к адресату. С одной стороны, готовность зрителя к «сопряжению событий, связывающая начало истории и ее конец», задана как бы априори, онтологически – поскольку преимущественно речь в таких фильмах идет о судьбах людей, уже ушедших из жизни. В «Подстрочнике», который начинается с фотографий похорон (прямо не обозначено чьих)⁴¹, конец истории задан «прямым текстом». В фильме о Василии Гроссмане сама известность знаменитого «писателя прошлого» подразумевает осведомленность современного зрителя о том, что его история также завершена, она воспринимается, как «тире» между датами рождения и смерти, которую зритель готов «развернуть» в линию судьбы. С другой стороны, эта готовность к развертыванию сюжета основана и на «знакомстве с повествовательной традицией», опыте восприятия документального биографического кинонарратива. Эти качества даны зрителю уже не безусловно, а вследствие сформированного опытным путем навыка угадывания повествовательной сюжетной схемы фильма. Понимание этого автором проявляется в вольной или невольной ориентации на «своего зрителя», что для эфирной публикации в условиях, когда «много телевидения», очень важно. Несомненно, и Олег Дорман, и Елена Якович обращались в процессе создания своих фильмов к определенному адресату, безусловно полагая, что он автоматически распознает нарратив как дискурс и воспринимает его риторику. В частности, он быстро определяет основного нарратора и, соответственно, легко настраивается на монофонический или полифонический принцип наррации, а в последнем варианте – безотчетно оценивает иерархические отношения в системе нарраторов-персонажей, их взаимодействие с автором, ощущает его волю в сюжетосложении и «послушно» следует ей. Такой адресат без внутреннего сопротивления соглашается с многосерийностью «Подстрочника», поскольку видит в ней знакомую по игровым сериалам «историю с продолжением», а в односерийном «Гроссмане» сразу угадывает «повесть на час». И, ду-

⁴¹ Отметим, что имя Лилианы Лунгиной, как и большинства переводчиков, широкой публике ничего не говорило, и, по сути, фильм О. Дормана сделал ее известной посмертно.



мается, не случайно оба автора ориентировались на аудиторию телеканала «Культура», несомненно, обладающую высокой степенью «знакомства» с традициями экранного нарратива.

Но если о «нарративной интриге» и «нарративной картине мира» мы можем говорить как о явлениях очевидных и фактически естественных, то совсем другое дело – «нарративная модальность», которая хотя и тоже естественна, однако требует точной квалификации в каждом конкретном случае. Главная сложность состоит в том, что одной модальностью нарративную стратегию автора определить, как правило, не удастся, особенно в фильмах, созданных по принципу полифонической наррации. И даже в монофоническом «Подстрочнике» О. Дормана, где в плане звучащей речи автор, по выражению Бахтина, «облечен в молчание», и основным нарратором является героиня, мы обнаружим имплицитные проявления разных авторских нарративных модальностей: преимущественно, это интересубъективное *понимание* или даже нейтральное, бессубъектное *знание*. Они реализуются, главным образом, в отборе «правильных» по логике развития истории фрагментов интервью («первичного нарратива») и их композиции в единое фильмическое целое, осуществленной посредством монтажа. При этом, все, что не является синхронным рассказыванием, то есть весь видеоряд, привлеченный автором для иллюстрации или в качестве художественного средства (фотографии, письма, документы, афиши, киноцитаты, кинопейзажи и т. д.), разумеется, также включен в кинотекст с той или иной модальностью – и, на наш взгляд, преимущественно с «пониманием» или «знанием». Сами по себе эти кадры не являются «нарративными высказываниями», но в контексте «эпизода рассказывания», благодаря своеобразной «метонимической силе» нарратива, они становятся его неразрывной частью, поэтому необходимо держать их в поле зрения, определяя нарративную модальность данного кинотекста. В качестве примера рассмотрим эпизод из первой серии «Подстрочника», где Лилиана Лунгина рассказывает о том, как ее мама во время Первой мировой войны устроила в Петербурге *«детский сад для еврейских детей, для бедноты самой, чьи отцы были мобилизованы»*. В данном фрагменте, когда речь нарратора уходит за кадр: *«эти дети постепенно расцвели – кто умел петь, кто умел танцевать потом, кто умел летить или читать стихи, совершенно забытые и задавленные, они превращались в маленькие растеньица, любовно выхоженные ...»*, в кадре идет длинная панорама по архивной фотографии малышей, сидящих за общим столом для игр. Здесь уже не фотография становится иллюстрацией к рассказу (такой характер их взаимодействия, безусловно, доминирует в фильме), а наоборот, речь поясняет изображение: кто эти дети, у кого какие таланты, какими они вырастут и т. д. Прием панорамирования оказывается динамичным, повествовающим – в сочетании с комментирующей речью Л. Лунгиной, а в плане нарративной модальности здесь, несомненно, проявляется интересубъективное понимание автором данного события (помощь в становлении личности) как значимого для всей истории звена. Не случайно в финальной одиннадцатой серии на экране вновь появляется детский сад, современный, где совершенно не «забытые и задавленные», раскованные нынешние дети смотрят, лежа на полу, мультфильм «Малыш и Карлсон»; и в этом эпизоде, где автор монтирует «синхроны» героини-нарратора с киноцитатами и документальными съемками в детсаду, – та же модальность понимания мира детства и мира книг А. Линдгрена, который открыла для соотечественников переводчик Л. Лунгина. Что касается модальности убеждения, то в данном фильме автору просто нет необходимости и возможности ее проявлять, поскольку это становится прерогативой нарратора-героини, хотя и в ее речи «авторитарное убеждение» обнаруживается в единичных случаях: когда говорится о необходимости выйти из компартии французскому мужу ее сестры, а также о том, что правда о репрессиях и ограничениях свободы в советское время нужна, чтобы молодые знали об этой опасности.

В фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» авторская нарративная модальность видна гораздо отчетливее, поскольку автор проявляется не только имплицитно (отбор материала, монтаж и т. д.), но и выступает как субъект речи – в закадровом тексте. Полифоническая наррация как принцип повествования позволяет ему не только управлять многоголосым хором нарраторов-персонажей, но и высказаться самому. И наиболее отвечающей данной роли *«прохора»* (предводителя хора в древнегреческом театре) становится модальность безсубъектного знания – автор выступает с позиции «всезнания», сообщая не только о «зримых» событиях, но и событиях интеллектуально-эмоциональной сферы: мыслях, догадках, чувствах, различных состояниях. Так, начинается фильм с визуального предъявления факта с авторским комментарием за кадром: *«Это особая папка Василия Гроссмана, начатая в декабре 60-го и оконченная в июле 62-го, когда Гроссман был уже смертельно болен. Он умрет в 64-м»*⁴². Здесь дана и по-канцелярски точная информация о делопроизводстве, и сведения о здоровье героя, и после короткой «цезуры» – уже в настоящем времени – констатация смерти как физического финала. А затем следует секундная пауза, и на видах сумеречного Кремля автор сообщает: *«Полтора года на самом верху, между Кремлем, Старой площадью и Лубянкой велась переписка о книге и ее авторе. Полтора года четыре глав-*

⁴² Звучит голос Сергея Урсуляка, а не Елены Якович, сценариста и режиссера, которой принадлежит авторство в том числе и закадрового текста, но для зрителя этого голос «абстрактного автора».



ных лица государства решали судьбу Гроссмана». За счет ритмической фигуры повтора «полтора года/полтора года» подчеркивается знание автора о том тайном для всех, что происходило на самом «верху», кто решал судьбу романа Василия Гроссмана и, в конечном итоге, его самого. Подобная сверхосведомленность в сочетании с почти бесстрастным информированием о событиях, составляющих историю, характеризуют модальность авторской речи в целом, а в сочетании с точно иллюстрирующим ее видеорядом создается эффект исчерпывающей достоверности (например, на словах: «11 февраля 1961 года комитет госбезопасности считает целесообразным провести обыск в квартире Гроссмана и все экземпляры и черновые материалы романа «Жизнь и судьба» изъять и взять на хранение в архив КГБ» документ в кадре не просто демонстрируется, а цитируемый фрагмент спецэффектом синхронно подчеркивается красным).

Разумеется, нарративная модальность автора проявляется не только в закадровом тексте, но и отобранных для фильма высказываниях нарраторов-персонажей. Так, после сухого перечисления за кадром фактов об итогах истории с арестом рукописи: «На письмо поставили резолюцию. Хрущев ознакомился. Особую папку закрыли», - следует уже не нейтральная авторская речь, а произнесенные в иной модальности слова Наума Коржавина: «Это задача была убить. Убить рукопись. Гроссман должен был сказать это слово - и сказал, а они заткнули ему глотку. <...> Арест романа убил самого Гроссмана. Втихаря, романа нет, ничего нет, а тут задушили в подворотне». Очевидно, здесь проявляется модальность убеждения, причем, безапелляционного, авторитарного – и поскольку автор выбрал именно этот фрагмент интервью именно этого «свидетеля и судии», вероятно, разделяя его позицию, то происходящее в данном месте «переключение» модальности относится и к автору, нарративу в целом. Отметим, кстати, что Наум Коржавин и Бенедикт Сарнов становятся в фильме выразителями такой убеждающей риторики, яркого безапелляционного отношения к событию, о котором идет речь. Так, в эпизоде об антисемитской компании и травле Гроссмана в послевоенные годы Б. Сарнов, рассказывая, утверждает: «<...> В «Правде» появилась санкционированная, а может, даже и заказанная Сталиным статья Бубенова о Гроссмане, начинало разворачиваться «дело Гроссмана» - это было то же самое в литературе, как и «дело врачей». Или Н. Коржавин, рассказывая о том, как Гроссман в 1956 году в Коктебеле прочел ему кусок из «Жизни и судьбы», дает четкое определение найденному писателем психологическому сходству Гитлера и Сталина: «Это посредственность, которая захватывает, навязывает себя человечеству».

Из вышеизложенного следует промежуточный вывод о том, что в фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» можно определить доминирующую нарративную модальность (безсубъектного знания), которая – ввиду использования полифонической наррации как принципа повествования - не исключает эпизодического проявления иных (интерсубъективного понимания, авторитарного убеждения). Отметим, кстати, что модальность «частного мнения», с неизбежной для нее той или иной степенью недостоверности, анекдотичности, в данном фильме не обнаруживается, поскольку эффект «ненадежного нарратора», возникающий при этом, для качественной документалистики неприемлем.

Таким образом, определив в общих чертах взаимообуславливающие факторы (границы), конфигурация которых составляет нарративную стратегию автора, попробуем найти возможные и актуальные для экранной документалистики стратегии. Сразу отметим, что даже в литературоведении какой-либо универсальной системы стратегий «на все времена» не выработано, однако по мере разработки проблемы в области литературного творчества образовался внушительный набор формулировок, которые используются применительно к текстам тех или иных авторов: например, «текст в тексте», «система наблюдателей», «скрытые формы авторской рефлексии» - к романам Ф.М. Достоевского [Ковалев]; «игра с читателем, ориентация на читателя как на последнего интерпретатора текста» - к текстам В.В. Набокова [Антоничева] и т. д.

Для биографического фильма-портрета, с характерной для него доминантой нарративной модальности знания и понимания, с вполне понятной опытному зрителю нарративной интригой и разделяемой им и автором нарративной картиной мира, наиболее подходящими, на наш взгляд, являются стратегии, восходящие к архетипу «сказания»⁴³. Это объясняется аудиовизуальной природой фильма, которая дает возможность вывести нарратора в кадр («событие рассказывания»), а, включая в видеоряд изображения, относящиеся к прошлому – фотографии, хронику, документы, визуализировать в определенной степени то, о чем рассказывается («повествуемое событие»). Диегезис фильмического текста, таким образом, в полной мере обеспечивает «двусобытийность» нарративного дискурса, подобно тому, что дает устный домашний рассказ с демонстрацией фотоальбома, дипломов и т. п. Так, «Подстрочник» с его линейной хронологией развернутого жизнеописания в целом вписывается в традицию автобиографического «сказания», хотя в некоторых

⁴³ В.И. Тюпа выделяет 3 нарративных стратегии, восходящих к дохудожественным речевым жанрам 1) сказания, 2) притчи и 3) анекдота [Тюпа, 1997, с. 108]



случаях нарративная стратегия автора усложняется: иногда он использует стратегию «текст в тексте», включая и обыгрывая киноцитаты из игровых и мультипликационных фильмов («Мичман Панин», «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Малыш и Карлсон»), а также в некоторых фрагментах за счет иллюстрации речи нарратора символическими кадрами добивается эффекта «притчи» (например, виды Летнего сада зимой на закадровых словах о начале Первой мировой войны создает ощущение эпической беды).

Стратегия **«текст в тексте»** реализуется автором и в фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер», - но здесь она выражена настолько четко и последовательно, что представляется нам основной. Не только потому, что текст романа «Жизнь и судьба» является одним из героев повествуемой истории – хотя это очень важно, но и потому, что вся событийность фильма строится вокруг него. Начинается фильм с рассказа о том, как власть решала «проблему романа»: в кадре – папка с делом, затем страницы документов, ее составляющих, фотографии действующих лиц, а за кадром – вначале поясняющий («*Это особая папка Василия Гроссмана*»), затем уже повествующая («*В первом письме глава КГБ Шелепин информирует Хрущева, что Гроссман написал новый роман "Жизнь и судьба" ...*» и т. д.) речь «всезнающего» автора. Отметим, что, информируя зрителя о кремлевской переписке, автор подчеркивает связь событий друг с другом, их статус в общей цепи, например: «*Второе письмо Шелепина в ЦК – ключевое в сюжете*», - то есть, подвергает факты «нарративизации» не только имплицитно, но и вербально. Характерной чертой проявления авторской нарративной стратегии является и то, «действующим» текстом в кинотексте становится не один лишь роман «Жизнь и судьба», но относящиеся к истории документы, например:

«Последнее письмо от Семичастного к Сулову: «Докладываю вам о реагировании писателя Гроссмана на вашу беседу с ним. Гроссман заметил: "Тоска была. А потом, по правде сказать, я даже не слушал, что они говорят. Я понял, что я умер"». Здесь уже третий уровень «текста в тексте», и примечательно, что метафоричное высказывание героя: «Я понял, что я умер», профессионально воспроизведенное в письме председателя КГБ, стало подзаголовком фильма. А затем следует эпизод, который подробно, в деталях восстанавливает событие изъятия рукописи: автор начинает и за ним нарраторы-персонажи, живые свидетели ареста книги, рассказывают, как это было. Отметим, что два этих события, столь различных по реальной временной протяженности (полтора года и один день) и по хронометражу фильма (полторы минуты и 5 минут), следуют в создаваемой автором истории друг за другом не просто как причина и следствие, а в силу избранной автором нарративной стратегии: вначале даны тексты о ТЕКСТЕ, затем появляется и исчезает из виду он сам. Другой автор, следуя иной, ориентированной на привычную для телевидения «драматизацию» сюжета, стратегии, переставил бы их местами, но Е. Якович намерена рассказать историю текста, используя другие тексты, и потому конструирует нарратив с помощью именно такой композиции событий.

А вот далее хронологическая линейность нарушается и следует «флэшбек» с биографией Гроссмана – как предыстория создания романа, то есть, своего рода предтекст или пролегомен. В том, что к событию рождения героя автор решает перейти именно здесь, есть своя логика, поскольку уже было рассказано о том, как он «умер» как писатель. В закономерности такого перехода, на наш взгляд, немаловажную роль играет и то, что Поль Рикер назвал «неустранимостью эпизодического аспекта построения» в нарративе [Рикер П. Время и рассказ. М.; СПб., 2000. Т. 1, с. 186]. То есть автор «мыслит эпизодами», а для кинотекста подобное мышление органично еще и потому, что завершенность эпизода и начало следующего в фильме означается не только по смыслу, но и зримо – через «затемнение» («fadeout») или «наплыв»: в данном случае, фотография Гроссмана времени ареста смонтирована с его детской фотографией через переходный план окна квартиры на Беговой с «наплывом».

Автор реализует нарративную стратегию «текст в тексте» и далее, повествуя о первом опубликованном рассказе «В городе Бердичеве», - с обыгрыванием кинотекста (киноцитаты из фильма А. Аскольдова, снятого по мотивам рассказа Гроссмана). Следом в фильме появятся написанные в годы войны журналистские тексты, а также дневники и письма (особенно письма матери), документальная книга «Треблинский ад», текст романа «За правое дело», из которого выросла «Жизнь и судьба» - и таким образом формируется особая и, в то же время, естественная для биографии писателя «литературная» событийность. Рождение и эволюция замысла, работа автора над текстом, чтение его фрагментов друзьями и врагами, арест («смерть») текста, его тайная жизнь (сохранение спрятанных экземпляров в Москве и Малоярославце) и последующее «воскрешении» текста из не-бытия (издание за границей и в России) – таковы сюжетобразующие мотивы, определяющие и маркирующие нарративную стратегию автора.

В тесном взаимодействии с ней в фильме выступает другая значимая стратегия, которую можно определить как **«систему свидетелей»**, свойственную для текста с полифонической нарративной структурой как принципом повествования и, соответственно, неприменимую для монофонического «Подстрочника». В фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» автор как «основной нарратор» конструирует историю с помощью нарративных высказываний 12 персонажей, которые – за



исключением одного - свидетельствуют о событиях, связанных с текстом, происходивших с их участием или при них: родственников, на глазах которых изымалась рукопись, близких людей, которые так или иначе участвовали в судьбе романа (обсуждение, хранение, передача за границу), а также генерала ФСБ, который передает арестованную рукопись из архива своего ведомства в РГАЛИ. Не имеет отношения к роману лишь Мойша Ваншельбойм, но при этом он - единственный живой свидетель трагического и важнейшего для Василия Гроссмана события: расстрела евреев Бердичева, в том числе и матери писателя. Из «синхрон» всех этих персонажей-свидетелей, смонтированных встык друг с другом или с закадровым авторским текстом, и создается единая история, образуется нарратив фильма – как сформированная автором искусственная структура, «навязанная - по выражению А. Данто - событиям, группирующая их друг с другом, исключая некоторые из них как недостаточно существенные» [Тюпа, 2012, с. 70]).

Таким образом, автор использует систему свидетелей как нарративную стратегию изложения истории романа «Жизнь и судьба» и его создателя, а поскольку их 12, то сама система представляется нам своего рода моделью «суда присяжных», то есть, справедливого суда, призванного восстановить правду. В финале происходит своего рода акт «реабилитации», когда генерал-лейтенант Христофоров, начальник Управления регистрации и архивных фондов ФСБ России, достает папки из казенного шкафа и, словно извиняясь, говорит: *«Все, что было изъято у Василия Гроссмана, в точно таком же виде хранилось в архиве <...>»*, а затем на крупных планах раскрытых папок следует «мостик» закадровых слов автора: *«Но есть какой-то высший смысл в том, что рукопись «Жизнь и судьбы» теперь будет храниться в государственном архиве литературы и искусства, куда вдова Гроссмана Ольга Михайловна передала все его наследие»* - и, наконец, уже дома дочь писателя Екатерина, листая страницы черновой рукописи, завершает всю историю словами: *«Сколько же он правил, батюшки! Что я чувствую? Жалко, что папы нет при этом моменте. А вообще-то, слава Богу - святой праздник!»*. История, начатая с «экранного» открытия неизвестной ранее папки «Дело Гроссмана», тем самым полностью рассказана.

Подводя некоторые итоги, стоит отметить существенную разницу в «стратегических» возможностях автора при создании фильмов с полифоническим либо монофоническим принципом повествования. Сравнивая два выдающихся примера того и другого, мы отчетливо видим, насколько свободнее в выборе вариантов нарративной структуры автор фильма о Гроссмани, в то время, как автор «Подстрочника», сознательно следуя естественной стратегии героя-нарратора «рассказать свою жизнь», встраивает в нее свою – «текст в тексте». Тем не менее, в обоих случаях проявление «регулирующего принципа двусобытийности нарративного дискурса», т.е. нарративной стратегии автора фильма, очевидно, и его можно оценить и достаточно четко сформулировать, используя опыт нарративного анализа литературных произведений. Следовательно, нарративные стратегии автора биографического фильма-портрета не только возможно, но и, на наш взгляд, необходимо выявлять – поскольку они являются важной характеристикой фильма как нарратива, в значительной степени определяют его структуру и смысл.

Список литературы

- Петрухин П.В. Нарративные стратегии и употребление глагольных времен в русской летописи XVII века // Вопросы языкознания. – 1996. №4. – С. 62-84.
- Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
- Тюпа В.И. Нарратологический минимум // Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. конф. – Балашов, 2012. – С. 69-77.
- Тюпа В.И. Три стратегии нарративного дискурса // Дискурс. – 1997. № 3-4. – С. 108.
- Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. – М.-СПб.: Университетская книга, 2000. – 313 с.
- Рикер П. Время и рассказ. Т. 2. – М.-СПб.: Университетская книга, 2000. – 217 с.
- Ковалев О.А. Нарративные стратегии в литературе. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2009. – 198 с.
- Антоничева М.Ю. Границы реальности в прозе В. Набокова: авторские повествовательные стратегии: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2006.