

М.И. Озеренчук

студентка 5 курса сценарно-киноведческого факультета

ВГИК имени С.А. Герасимова

marina0328132@gmail.com

ОППОЗИЦИЯ АВТОР-ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ ВНУТРИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА. НАРРАТИВНЫЙ КОД В КАРТИНЕ «АГОНИЯ»

Проблема роли автора в кино до сих пор остро стоит в исследованиях разного рода. Обращаясь к теоретикам литературы и кино, исследователь ищет универсальный подход к обнаружению авторской инстанции в кинотексте. Практическим примером для иллюстрации теоретических суждений становится картина «Агония» (1974/1981), снятая Элемом Климовым.

Ключевые слова: кинотекст, авторская инстанция, повествователь, дискурс, повествование, фокализация

According to the theorists of literature and cinema, the student is looking for a way to find out the author in cinematic text. The practical example of theoretical propositions becomes a film “Agony” (1974/1981), which was directed by Elem Klimov.

Keywords: cinematic text, author, the narrator, discourse, narrative focalization

Проблема роли *автора* в художественном тексте остро стоит в исследованиях разного рода, особенно литературоведческих, однако ей не уделено должного внимания в кинематографе. В литературоведении к этой проблеме обращались Ф.М. Достоевский, Н.М. Карамзин, Л.Н. Толстой, и каждый из них, описывая эту внутритекстовую организующую фигуру разными словами, приходил к выводу, что *автор*, порой даже против воли писателя, тем или иным способом обязательно найдет свое отражение в тексте.

Существует несколько семантических значений этого термина. Б. О. Корман, практически одновременно с Р. Бартом, выделяет таковые: «Слово “автор” употребляется в литературоведении в нескольких значениях. Прежде всего оно означает писателя – реально существовавшего человека. В других случаях оно обозначает некую концепцию, некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение» [Корман, 1971, с. 199]. Большинство ученых рассматривают автора в первом значении («реальном») и во втором – автора как эстетическую категорию. В данном исследовании *фигура автора* рассматривается как эстетическая категория, ибо внимание главным образом сосредотачивается на художественной реальности текста. Такое положение связано с тем, что «реальный автор» имеет собственное, уникальное для него видение мира, и внимание сосредотачивается на его персоне, потребности самовыражения. Таким образом, анализ речевой деятельности замыкается в рамках психологии и сознательного.

Проблема адресанта, внутритекстового автора в киносцифике сталкивается с большим количеством трудностей, нежели, к примеру, в литературных текстах, в силу «коллективности» кино. В книге «Эстетика фильма» ряд французских киноведов предлагает выделять режиссера как создателя нарративного акта внутри текста, «поскольку он выбирает тот или иной тип нарративного следования, тот или иной тип раскадровки, тот или иной тип монтажа» [Омон и др., 2012, с. 88]. На режиссере лежит задача организации и модуляции текста. Авторы книги тут же указывают, что следует принимать во внимание и остальных специалистов, участвующих в разработке кинотекста, потому выделяют термин *авторская инстанция* как наиболее предпочтительный для подобного случая. Такая обобщенная фигура адресанта (с режиссером во главе) позволяет касаться киноречи

М.И. Озеренчук *Оппозиция автор-повествователь внутри кинематографического текста. Нарративный код в картине «Агония»*

во всем ее многообразии и рассматривать те или иные приемы внутри текста как особенности дискурса коммуникативного акта. Также следует помнить о том, что *авторское присутствие* не концентрируется в одной точке произведения, а проявляется на всех уровнях художественной структуры.

В классическом игровом нарративном фильме таковая инстанция имеет тенденцию затушевывать (но никогда этого не удается сделать полностью) в изображении и в фонограмме любой след своего существования и прослеживаться лишь как организационный принцип. «Выступая как история, игровой фильм получает некоторые преимущества. Он, грубо говоря, представляет нам историю, которая рассказывается сама по себе и на этом основании обретает основополагающую ценность: она подобна реальности, непредсказуемой и удивительной. Она на деле выглядит всего лишь прочтением ряда возникающих событий, которыми никто не руководит. Этот правдоподобный характер позволяет ей замаскировать произвольность повествования» [Омон и др., 2012, с. 97]. Аналогичное высказывание можно найти и в исследованиях Р. Барта. Описывая саму ситуацию рассказывания, он говорит, что зачастую авторская инстанция, особенно в кинотексте, стремится скрыть ее кодифицированный характер с целью «оживить» текст, лишитъ всяческого начала, утаить свое присутствие. Иллюстрацией этого суждения становится начало фильмического текста еще до вступительных титров [Барт, 1987]. Однако, если в кинотексте возникает фигура, открыто разоблачающего себя организующего повествователя, отнюдь не детерминированная для такого рода текстов, встает вопрос о функции этой фигуры. Благодаря ее присутствию, осуществляется явное разграничение между *событием, о котором рассказано и событием самого рассказа*. Обо всем, что происходит в тексте, реципиенту поведал некто. Кто именно?

В картине Элема Климова «Агония» (1974) фабула сосредотачивается вокруг последнего года правления Императорской семьи и персонажа, к ней наиболее приближенного – Григория Распутина. Закадровый голос нарратора ложно принимается реципиентом за автора в связи с редкостью подобного явления в игровом кино; потому две эти инстанции необходимо развести. В литературоведении такой тип ведения повествования получил название «Erform» [Шмид, 2003, с. 38], или «объективное» повествование» (впрочем, по мере развития повествования, автор периодически отстает от него). В речи *повествователя* слышен авторский голос, авторская оценка изображаемого. Однако автор не должен отождествляться с повествователем. Повествователь – это важная, но не единственная форма реализации авторской инстанции. В данном случае, интегрирование автором в текст повествователя является особой функцией, своеобразным отвлекающим маневром от подлинной фигуры автора. Заявленный повествователь может наделяться чертами всеведующего автора в ходе *повествования*, а потом, когда это становится необходимо, утрачивать голос вообще. Повествователь вводит пространство и время (1916/РОССИЯ), заявляет основной драматургический конфликт, однако работает с ними уже автор. Также он способен активироваться в любое необходимое автору время: к примеру, давать закадровый комментарий об истории дома Романовых. Ж. Женетт называет такой тип ведения повествования «всеведующей наррацией с вмешательством автора» [Женетт, 1998, с. 390]. Повествователь – не современник происходящих в тексте событий: он вещает из будущего, ему известно, что Николай II – последний Император России. Доверие к такому повествователю со стороны зрителя становится априорным, благодаря активации им исторических кодов, хорошо знакомых реципиенту. Таким образом, приводя множество реальных фактов при помощи повествователя, автор получает большую возможность для художественного вымысла: к примеру, ярко выраженной стилизации под хронику, которая воспринимается как экранный документ. Так, в эпизоде «пророчество Распутина», часть его видения является стилизацией под хронику, однако, благодаря логике импликаций, она реализуется зрителем как то, что непременно должно случиться.

Автор проявляется не только в повествовании, но и во многих других аспектах произведения,

которые можно назвать единым термином *дискурс*. «Дискурсивным можно считать все то, что относится к процессу высказывания, а, следовательно, отсылает к авторской инстанции», – пишет М. Ямпольский [Ямпольский, 2004, с. 252]. Соответственно, к дискурсу можно отнести те элементы фильма, которые находятся в плане выражения. Как правило, дискурс «маскируется» под повествование, работает на него. Однако в «Агонии» дискурс выступает с некоторой «агрессией» по отношению к повествованию, открыто разоблачает себя: особенно выразительно об этом свидетельствует монтаж (активное использование хроники как меж эпизодами, так и внутри их), звук, внешне немотивированное поведение актантов.

Следует отметить, что хроника¹ не только образует отдельный парадигматический ряд со своей микродраматургией, но и обрамляет собой каждый условный эпизод текста – то есть со сменой пространства, времени, действующих лиц на экране всплывает хроникальный фрагмент. Хроника неизменно иллюстрирует жизнь народа, как правило, несет в себе мотив смерти: будь то кровавые бунты, эпидемия тифа, или война. Повествователь активно развивает тему разобщенности народа и власти. В системе координат текста – это два разных семантических поля, которые никогда не пересекаются. Мир высших эшелонов – это лубочный мир симулякра, окруженный условной атрибутикой подлинной жизни: чучелами животных, искусственными цветами, даже искусственным небом и землей в эпизоде «гуляния Распутина».

Типы использования хроники делятся на повествовательный и чисто дискурсивный: во втором случае она никак не способствует развитию повествования и несет в себе авторские послания. Например, она может играть роль контрапункта: методы лечения «тибетской медициной» в эпизоде «заговор Юсупова» резко контрастируют с медициной реальной – множество людей, искалеченных войной, получают новые протезы. Этот эпизод сопровождается авторским «комментарием» – развеселой и комичной музыкой, которая, благодаря шоковому контрасту с предыдущей, эксцентричной сценой, образует поразительно горькую метафору разъединенности высших эшелонов и народа.

Другой важнейший режим повествования – это стилизация под хронику, однако для подробного разбора необходимо обратиться к вопросам фокализации и дискурса внутри текста. В трудах французского структуралиста Ж. Женетта выявляется следующее определение термина *фокализация*: организация в повествовании точки зрения и способов ее донесения до реципиента [Женетт, 1998, с. 391]. Вслед за Ж. Пуйоном и Ц. Тодоровым, Женетт выделяет три типа ведения повествования, которые формируют три типа фокализации. Особый интерес для данного исследования представляет так называемая «переменная фокализация», при которой, в обход повествователя, фокальной точкой зрения наделяются герои, будто покидающие внешний диегезис фильма и устремляющиеся напрямик в дискурс, обнажая перед автором свои чувства и мысли. Таким правом наделяются Николай II и Распутин.

Впервые автор использует прием *фокального смещения* во дворце, во время обсуждения государственных дел: император испытывает откровенную беспомощность, когда министры перечисляют вспышки народного бунта. Фокализация полностью переходит к Николаю II в царских покоях: камера начинает работать субъективно. Оттуда он переходит в комнату для проявки фотографий, окрашенную цветом «крови». Этот ярко красный свет получает как повествовательную, так и дискурсивную, метафорическую мотивировку. Император аккуратно проявляет фотографии своей семьи, овеянные чудовищным красным световым ореолом. Резкий, но протяжный взгляд в камеру разрывает пространство, выявляет наличие автора и зрителя, «...подчеркивает сам факт существования дискурса и зрительно отражает его изнутри повествования, особым образом ориентируясь «на меня» [Ямпольский, 2004, с. 259]. Николай II в ужасе закрывает глаза. На экране предстает хроника всех страшнейших событий, произошедших за время его правления, титром

¹ Здесь нужно ввести уточнение. Понятие хроника употреблено в работе условно: помимо собственно хроники сюда входят фрагменты старых игровых фильмов, обработанные под хронику. Кроме того, эпизоды, которые режиссер сам снял под хронику, например, сцена «Тиф». Соответственно, в это условное понятие включены те элементы фильма, которые открыто не разоблачают свою принадлежность к «стилизации под хронику».

М.И. Озеренчук *Оппозиция автор-повествователь внутри кинематографического текста. Нарративный код в картине «Агония»*

указывается количество смертей в каждом отдельном случае. Здесь же включается музыка А. Шнитке, накатывающая как волна, усиливающая общее напряжение. Камера вновь дает крупный план испуганного Николая II, затем возвращается обратно к хронике.

Второй раз прием фокального смещения на Николая II осуществляется в Могилеве. В этом случае процесс фокальной смены происходит резко, а не постепенно как в предыдущем случае, однако он является закономерным продолжением предыдущего фокального эпизода. Звучит та же самая композиция Шнитке, вступая в текст уже с середины, а Николай II начинает палить по воронам. Оба фокальных эпизода императора оказываются связаны общим мотивом смерти, и если в первом эпизоде события предстают как воспоминания, как неосознанное предсказание, то во втором – Николай II не только свидетель, но и непосредственный участник кровавого акта.

Смещение фокального статуса на персонажа Распутина наблюдается трижды в тексте, и каждый раз происходит в режиме видений, стилизованных под хронику. Впервые фокальное смещение случается в его квартире, при встрече с Юсуповой. Второй дискурсивный сдвиг происходит в эпизоде «пророчество Распутина». Третий фокальный эпизод Распутина связан с его длительным пробегом по улицам Петербурга.

Все фокальные эпизоды Распутина касаются темы смерти. Наименее очевидным образом эта гипотеза отображается в первом случае; вместе с тем, именно в нем она получает драматургическое доказательство. Эпизоду «встречи с Юсуповой» предшествует сюжетная линия «заговора Юсупова», в которой он поясняет, что унижение супруги – основной мотив, подталкивающий его к убийству. Распутин оказался способен почувствовать присутствие смерти в этой встрече, однако не смог трактовать происходящее правильно, о чем свидетельствует фраза, произнесенная им уже в гостинице. Видения Распутина являют собой парадигматический ряд, и заявленная автором тема смерти находит новое воплощение во втором фокальном эпизоде: вместе с собственной могилой Распутина в нем предстает и разрушение храма, как символ смерти старой империи, и стадо баранов, бегущих на убой. Предречение смерти здесь в наибольшей степени связано с царской семьей: одинокий баран монтируется с растерянным Николаем II, причем эта склейка повторяется дважды. Смерть здесь становится буквально осязаема: она кажется близкой настолько, что вылезает из «стилизации под хронику» и прорывается в открыто «игровой» повествовательный слой – крупный план Распутина становится черно-белым, а вслед за ним так окрашивается и последующая сцена. Третий эпизод – о гибели империи, смерти народа, равнодушный приказ к осуществлению которой дает император.

Из всего выше сказанного можно сделать вывод, что Николай II и Распутин – фигуры, наиболее приближенные к автору, особо им выделяемые, связанные общим символизмом, предчувствием, страхом. Характерным также является и тот факт, что оба они – формальные представители двух семантических полей, заявленных в тексте: власти и народа. При этом, в тексте явно подчеркнута формальность этого представительства: и Николай II, и Распутин категорически не вписываются ни в ту, ни в иную картину мира, выступают пограничными героями. В литературоведении подобных героев принято называть «персонажами-двойниками». Единственное органичное пространство для обоих героев – это их семьи, однако и тут все не столь однозначно.

Николай II сбегает от чуждых ему государственных дел и через потайной коридор попадает в царские покои. Это – то место, где ему хочется находиться. Силуэт Распутина врачует над царевичем, лечит его от очередного приступа гемофилии. Александра Федоровна изображена как заботливая, встревоженная мать, хорошая, небезразличная жена, в то время как царевич Алексей «не принимает» отца, выталкивает его из пространства: когда Николай II пытается принять участие в жизни Алексея, берет в руки игрушечный паровозик и хочет отнести его сыну, тот громогласно запрещает отцу к нему прикасаться. Через эту драматургическую деталь в тексте заявляется тема разрыва двух поколений, настоящего и будущего: причем особенно важным тут представляется акцентирование внимания на болезни Алексея, то есть вырождении потомства, его обреченности на смерть.

Характерно, что и в покоях Алексея тоже присутствует чучело ворона. Аналогичным образом тема семьи раскрывается и у Распутина: Прасковья выступает как заступница, старающаяся заблокироваться сама и заблокировать его от (как ей кажется) ложных обвинений. Также ведет себя и Александра Федоровна, искренне не желая подпускать своего супруга к «врагам» в Думе. Сын Распутина, как и сын Николая II, отторгает своего отца, его природу: когда Распутин произносит фразу: «Ненавижу... Всех ненавижу!» и припадает к коленям сына, тот внезапно начинает кукарекать, провоцируя сказанным удивленный и непонимающий взгляд отца. По словам Распутина, сказанным в одном из предыдущих эпизодов – ненависть есть смерть; потому кукареканье сына, согласно славянской мифологии, можно трактовать как попытку отгородиться, спастись от этой всепоглощающей, убийственной отцовской ненависти. При этом сын Распутина наделен явными признаками слабоумия, что в данном контексте продолжает линию вырождающегося потомства (будущего) уже в семантическом поле народа.

Тема прямой взаимосвязи ненависти и смерти достигает своего апогея в финале текста, но теперь ее заявляет не Распутин, а Александра Федоровна на его похоронах. Посмотрев в камеру с презрением и страхом, она произносит: «Ненавижу... ненавижу эту страну». Таким образом, тема всеобщей ненависти получает такую же трансформацию, как и тема смерти: выступая вначале как личное и мелкое чувство, ненависть перерастает во всеобщую трагедию, грозящую неминуемой смертью. Характерно, что это последняя фраза, произнесенная персонажами в тексте.

Хроникальный эпилог – наиболее важная часть в композиционном строении текста. Однако для перехода к нему нужно обозначить еще один мотив, пронизывающий всю смысловую структуру текста – мотив оторванности универсума от Бога. Все, что связано с этой темой, носит характер симулякра: герои окружают себя иконами, религиозной атрибутикой, неустанно молятся, но делают они это в отрыве от истины, а оторванное от истины общество обречено на смерть. Так в царских покоях напротив икон настоящих висит выдаваемое за икону изображение Распутина, на которую молится Александра Федоровна на немецком; сам Распутин изначально выполняет функцию связного, передающего послания императорской семье, однако в конечном счете он берет на себя слишком много власти, искажает или вообще выдумывает видения, бросает вызов высшим силам, отвечая на вопрос Вырубовой: «Есть ли в тебе Бог?» разбитием иконы и фразой: «Азм есмь Григорий». Все молитвы, произнесенные им, перемешиваются с общим развратом и хаосом, постоянно его окружающим. В этом контексте ненависть, сопутствующая героям, оказывается прямой противоположностью основного христианского принципа – любви. Священнослужители, появляющиеся в пространстве фильма, также выглядят отстраненными от истины: ради достижения своих целей они используют откровенно варварские методы, прибегают к пыткам, а ангельский голос монахини сбивается в звериный вой.

Отсюда произрастает важнейший внутритекстовый конфликт авторской и повествовательной инстанций, окончательно проявляющийся в эпилоге. Повествователь вступает сразу после похорон Распутина, провозглашает «начало новой истории России» как победу над агонией и смертью, которыми была пронизана ткань текста. Для автора же «новая история» оказывается также бесплодна (тема будущего представлена через вырождающееся поколение), а почва для возрождения – мертвая, грязная, зимняя земля, и на фоне такого пейзажа начинает свою речь повествователь. Титр, знаменующий «начало новой истории», окрашен красным цветом, что в поэтике данного текста является цветом обреченности. Хроникальные эпизоды, которые на протяжении всего текста развивали мотив смерти, теперь раскрывают тему разрушения: люди с остервенением пытаются уничтожить ненавистные символы старой эпохи. В хаосе восстания народной стихии монтажно выделяется здание, окруженное воронами. Это – храм, разрушение которого было явлено в одном из видений Распутина. Разрушение храма в эпилоге свидетельствует о завуалированной авторской позиции, заявленной еще в «игровом» пространстве – универсум, оторванный от Бога, обречен на смерть. «Игровая» часть текста заканчивается долгим и пронзительным, полным надежды взглядом юного пономаря в дискурс.

М.И. Озеренчук *Оппозиция автор-повествователь внутри кинематографического текста. Нарративный код в картине «Агония»*

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. *Агония* (1974/1981, реж. Э. Климов, СССР), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Введение в структурный анализ / Пер. Г. Косикова // Ae-lib.org.ua: научная электронная библиотека [Электронный ресурс] / Источник: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. Москва: МГУ, 1987 – 512 с. – Режим доступа: <http://www.ae-lib.org.ua/texts/>, свободный. – Загл. с экрана.
2. *Женетт Ж.* Фигуры III. Т. 2. – Москва: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.
3. *Корман Б.О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора / *Б.О. Корман* // Страницы истории русской литературы. – Москва, 1971.
4. *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.* Эстетика фильма / Пер. с французского *И.И. Чельшиевой*. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012. – 248 с.
5. *Шмид В.* Нарратология / *В. Шмид*. – Москва: Языки славянской культуры, 2003.
6. *Ямпольский М.* Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла / *М. Ямпольский*. – Москва: Новое литературное обозрение, 2004. – 376 с.

REFERENCES

1. Aumont G., Bergala A., Marie M., Vernet M. *Jestetika fil'ma* [The aesthetics of the film]. Moscow, New Literary Review, 2012.
2. Barthes R. *Vvedenie v strukturnyj analiz* [Introduction a l'analyse structurale des recits]. Ae-lib.org.ua: Education electronic library [electronic recourse] / Source: Foreign aesthetics and theory of literature of the nineteenth and twentieth century's.: Treatises, articles and essays. Moscow, Moscow State University, 1987. Access: <http://www.ae-lib.org.ua/texts/>, free.
3. Genette G. *Figury III. V. 2* [Figures III. V]. Moscow, Typography named after Sabashnikovy, 1998.
4. Korman B. Itogi i perspektivy izuchenija problemy avtora [Results and prospects of studying the theory of the author] in *The pages of history of Russian literature*. Moscow, 1971.
5. Schmid V. Narratologija [Narratology]. Moscow, Slavic culture Languages, 2003.
6. Yampolsky M. *Jazyk – telo – sluchaj: Kinematografi poiski smysla* [Language – body – case: Cinema and the search of meaning]. Moscow, New Literary Review, 2004.