

УДК 654.197

DOI: 10.17223/26188422/2/5

А.А. Пронин

ЭСТЕТИКА НАРРАТИВНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ «ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА»: ПАРАДОКСЫ ТЕЛЕСНОСТИ

В статье рассматриваются эстетические аспекты актуальной для нарративных исследований проблемы репрезентации реального человека на телеэкране. Выявляются наиболее существенные свойства телесности в практике современной портретной теледокументалистики, анализируется функция жеста в процессе экранной наррации.

Ключевые слова: документальный фильм, нарратив, автор, герой, телесность, жест

Эстетическая ценность документального телефильма, априори ориентированного на репрезентацию реальности «без прикрас», – категория далеко не бесспорная. З. Кракауэр еще в 1930-е гг. отмечал, что «наряду с фотографией кино – *единственное искусство, сохраняющее свой сырой материал в более-менее нетронутом виде*» [1. С. 21], и это природное свойство экранной культуры порождает «неверное представление, будто художественной ценностью обладают только те фильмы, которые, состязаясь с произведениями изящных искусств, театром и литературой, пренебрегают *регистрационными* обязанностями кинематографа. В результате такое применение слова “искусство” лишает эстетической ценности фильмы, в которых действительно соблюдена специфика выразительных средств кино» [1. С. 68]. К числу таких фильмов относятся и произведения кино- и теледокументалистики, которые в неизбежном «состязании с изящными искусствами» своими «регистрационными обязанностями» не пренебрегают по определению.

Изображая на экране объекты физической реальности, в том числе человека, «как есть» – в фотографической их схожести с оригиналом, документальный фильм тем не менее обладает и своеобразной эстетической ценностью. Основы *эстетики документали-*

стики заложили еще в начале 1920-х гг. Р. Флаэрти и Д. Вертов: первый открыл и применил как раз «регистрирующий» метод «длительного кинонаблюдения», показав в фильме «Нанук с севера» (1922) и других своих работах, что наблюдение может быть выразительным, эстетически значимым, выходящим за рамки нейтральной «визуальной антропологии»; второй ввел в оборот такие понятия, как «киноправда», «кинопортрет», определил принципы «кинопозирования», которым нужно обучить «обыкновенных смертных людей», назвал снимаемого «документальным человеком», а в начале 1930-х гг. одним из первых начал снимать «синхронные» портреты современников. Вертову не нужен был «человек с характерной внешностью, с определенным, ярко выраженным характером, ...кинематографический натурщик», которого искал снимающий игровые картины Лев Кулешов [2. С. 146–147]. В застигнутой «врасплох» жизни своего обыкновенного героя, в запечатленном камерой «моменте неигры» основатель отечественной документалистики видел ту самую киноправду, которую считал главной для «человека с киноаппаратом», испытывающего «радость от правды, а не от правдоподобия» [3. С. 237]. При этом на практике он сам себе противоречил, совершенствуя «фотогению» (термин Л. Деллюка), т.е. эстетику кадра, снимая «поэтическое» документальное кино, увлекаясь ритмом монтажа и другими отнюдь не «регистрирующими» возможностями «десятой музыки». Современное документальное кино, в том числе и телевизионное, следует вертовским эстетическим установкам лишь отчасти, при этом в полной мере воспроизводя их противоречивость. Сегодня по-прежнему остается актуальным конфликт между необходимостью точного изображения исторической реальности, «документального человека» и «художническим» стремлением автора создать на экране впечатляющую историю, зрелищно развернуть драму жизни, перипетии судьбы своего героя.

Поскольку **реалистичность** изображения является эстетической доминантой произведения экранной документалистики, одной из важнейших характеристик портретного документального фильма становится **телесность** образа героя, физическая его идентичность, отдельность от остального мира, воспринимаемая зрителем как на

феноменологическом уровне, так и на семантическом. «Каждый из атрибутов тела, – справедливо утверждает Г. Крейдлин, – будь то форма, размер, положение или рост, при определенных условиях выражает или передает некоторое значение» [4. С. 24]. В произведениях экранных искусств атрибуты тела, если как-то специально не семантизируются, то, по крайней мере, «регистрируют» физический облик человека, на который проецируются социально-личностные характеристики, формируя *синеэстетическое*, по определению С. Эйзенштейна, значение образа. Терентий Мальцев в знаменитом фильме С. Зеликина «Груды и дни Терентия Мальцева» (1976) внешне «схвачен» предельно точно: сухой, ширококостный, подвижный, и хотя на протяжении всей картины он ничего не говорит, но благодаря высказываниям о нем других людей этот немолодой крестьянин становится для зрителя «народным академиком». Григорий Перельман в фильме «Иноходец. Урок Перельмана» (2011) по фотографиям и кадрам с видеорегистратора магазина предстает как невысокий, сублильный человек, который тоже не желает говорить и сниматься, и только из контекста становится понятно, что в этом неказистом, «скрывающемся» теле живет гениальный ум и противоречивый дух. Другой знаменитый математик, Людвиг Фаддеев (цикл «Острова», канал «Россия–Культура»), напротив, мужчина крупный, физически и эмоционально одаренный столь же полноценно, как и умственно, и эта гармоничность подтверждается индексами его жизненного успеха: он и директор института, и академик-секретарь РАН, и лауреат множества премий, и счастливый муж, отец, дед и т.д.

Однако далеко не каждому «экранному человеку» дано право обладать полноценным телом, а среди частей тела есть «привилегированные» и «изгой», и в этом проявляется наиболее, на наш взгляд, характерная черта «телевизионной телесности» – ее *иерархичность*¹. Первый из заявленных тезисов легко доказывается на материале фильмов как о современниках автора, так и о давно ушедших: Пушкин в фильме Л. Парфенова «Живой Пушкин» (1999) или Довлатов в картине Р. Либерова «Написано Сергеем Довлатовым» (2009) обладают целым телом, пусть и «миметическим» (актерским в интермедии или анимированным), – как обладают своими подлинны-

¹ Эта категория актуализируется в исследованиях по символической антропологии, в частности, иерархию тела в гендерном аспекте анализирует в своих работах С. Ушакин [5].

ми телами токарь Моряков («Токарь», 1974) или ученый Фаддеев. Но это центральные *фигуры*, а вот большинство рассказывающих о том или ином герое персонажей показаны лишь по пояс, как карточные полуфигуры, следовательно, их телесность *редуцирована* соответственно функции повествования и ограниченности их кругозора как нарраторов. Например, в фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» (2014) в полный рост, поскольку это продиктовано логикой и масштабом показа, виден только персонаж, показывающий в кадре место расстрела евреев Бердичева, а все остальные даны неподвижными на поясном или крупном плане. По той же причине мы видим лишь полуфигуры экспертов в «Загадках Мастера и Маргариты» (2005), а вот персонажи-актеры, сыгравшие в художественном телесериале «Мастер и Маргарита» и по замыслу авторов документального фильма представляющие зрителю реальные места, связанные с действием романа, двигаются в кадре в полный рост – они тоже *рассказывают-показывают*. В фильме «Граждане! Не забывайте. Приговор» (2008) много и разнообразно показано тело героя, Дмитрия Пригова, а также автора и основного нарратора, писателя Виктора Ерофеева, который, перемещаясь по Москве, как бы «ищет» своего загадочного героя. Из всех нарраторов-персонажей только композитор Мартынов и художник Орлов появляются на экране «общее» поясного плана по той же логике: они вместе с автором «ищут» героя, а, следовательно, их статус как нарраторов чуть выше остальных. Таким образом, *телесность оказывается одним из маркеров функциональной иерархии системы образов фильма*, и полуфигуры (в практике ТВ их обычно называют «говорящими головами»¹) принадлежат обычно тем, кто не интересуется автором фильма как целое.

Уточнение «обычно» в предыдущем предложении не случайно, оно обусловлено тем, что есть еще одна причина «редукции» тела в портретной теледокументалистике, не функциональная, работающая на уровне «*возрастной*» иерархии героев. Речь идет о телесности старого человека, и если в неигровом кино мы зачастую видим крен в другую сторону, например, в фильме А. Загданского «Кость и Мышь» (2006) тело старика-героя не просто не скрывается, а де-

¹ Такая трактовка не исключает общепринятого представления о характерном для телевизионной коммуникации «видения другого крупным планом, с дистанции, которая возможна только в ситуации полной интимности» [6. С. 254].

монстрируется в подробностях всех его недугов, то в предназначенном для массового телезрителя биографическом фильме-портрете подобное, даже в минус десятой степени, невозможно. В плане хоть сколько-нибудь открытой телесности «старикам здесь не место», и на телеэкране мы не увидим пожилого человека в шортах и майке на даче или демонстрирующим врачу свое больное колено, даже если бы сам герой биографического фильма-портрета не возражал против этого. «Это некрасиво» – таков негласный эстетический императив современного отечественного ТВ.

Тем не менее, это не означает, что полностью и подобающим образом одетые пожилые герои – а таких в телебиографиях, по понятным причинам, большинство – вообще не двигаются, и зритель не имеет возможности увидеть их в полный рост, в физической динамике жизни. Например, в фильме «Доктор Воробьев. Перечитывая автобиографию» (2012) мы видим знаменитого врача на обходах и в лабораториях; в «Монолог в 4 частях. Геннадий Полока» (2012) известный режиссер раздает автографы на кинофестивале в Выборге. Очевидно, профессиональная необходимость хотя бы «зарегистрировать» физический облик объекта заставляет авторов стремиться к динамике, искать возможности для экранной репрезентации телесности своего «возрастного» героя, однако есть и такие фильмы, в которых их создатели «редуцируют» тело своего героя до минимума. В частности, в знаменитом многосерийном «Подстрочнике» (2008) его замечательная героиня ни разу не встает со своего места, зритель не видит ни ее фигуры, ни особенностей походки, даже в профиль она не показана – в отличие, например, от героини фильма «Анастасия» (2008, авторы Н. Сологубовский, В. Лисакович) А.А. Ширинской-Манштейн, которая, несмотря на очень преклонный возраст, появляется в кадре в полный рост, в движении.

Здесь, на наш взгляд, мы сталкиваемся с тем, что Р. Барт отмечал как свойство классической литературы, которая, по его словам, испытывала «неприятие биологической личности» и стремилась «к водворению на ее место человека, понятого как сущность» [7. С. 324]. Экранным искусствам, согласно З. Кракауэру, это, казалось бы, не должно быть свойственно в принципе, но в том и состоит анонсированный в названии *парадокс телесности*, что отечественное «культурное» телевидение или сами авторы зачастую склонны

понимать героя фильма, как Олег Дорман Лилиану Лунгину, – исключительно «как сущность», а биологическое его тело превращать в табу или редуцировать. И, возможно, те, кто видит в «Подстрочнике» всего лишь большое интервью, а не настоящий фильм, имеют в виду и его очевидную «бестелесность».

Ярким примером обратного отношения к телу является изображение знаменитой певицы Елены Образцовой в фильме «Прощай, королева!» (2015), где семидесятипятилетняя героиня совершенно свободно говорит о своем теле («старость не радость»), со смехом указывает, где что болит по утрам, рассказывает о пластических операциях и т.д. Конечно, это артистка, привыкшая к сцене, к телекамере, и, разумеется, она вышла к съемочной группе в макияже, но все-таки она откровенно показывает, что ее «сущность» живет в старом теле. Такое поведение «звездного» героя – большая редкость, и оно воспринимается как позволенное лишь эксцентричной великой певице нарушение эстетических стандартов современного отечественного телевидения с его культом молодости.

Между тем в европейской практике теледокументалистики телесность человека принято не скрывать, а показывать и по возможности выявлять его эстетическую ценность – как молодого тела, так и старого. Так, в документальном фильме «Деррида» (Франция, 2002) знаменитый и немолодой французский философ, жестикулируя, рассуждает в кадре о человеческом теле, о его особом «языке» и коммуникативных свойствах. И в плане выразительности он выделяет, естественно, глаза и руки. Причем о глазах герой фильма говорит не как о банальном «зеркале души», как главное он отмечает то, что во взгляде «сохраняется детство», и взгляд – это неконтролируемое, потому что «нельзя видеть собственный взгляд». Характерно, что дальше авторы фильма наглядно демонстрируют правоту Дерриды на нем самом, когда показывают его отсматривающим снятый материал: неконтролируемый взгляд мировой знаменитости не может скрыть любование собой на экране.

Конечно, взгляд – это физическое, телесное проявление личности человека, его мыслей и эмоций. Поэтому «охоту за взглядом» или «ловушки для взгляда» можно увидеть в каждом удачном биографическом фильме-портрете, в котором автору удастся передать настоящую сущность героя. О том, что сделать это сразу не удастся,

что человек склонен «маскироваться», еще в докинематографические времена писал Достоевский: «Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, готовится, вглядывается. Почему он это делает? А потому, что он знает на практике, что человек не всегда на себя похож, а потому и отыскивает “главную идею его физиономии”, тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста» [8. С. 219]. Одним из проявлений телесности, маркирующим «похожесть» человека на самого себя, является жестикация, *жест*. Данный феномен в документалистике более-менее серьезно исследован лишь в отношении киноавангарда, что и понятно, поскольку в нем кино жестикалирование было важнейшим элементом его языка [9–11]. Современное документальное телевидение «фабрикой жестов», конечно, не назовешь, однако в биографических фильмах-портретах можно увидеть любопытные проявления данной категории экранной телесности.

Прежде чем обратиться к анализу таких проявлений, определимся с терминологией. Существует немало классификаций жестов, их толкованию посвящено несколько словарей, в частности, с точки зрения семиотики трактуют «обиходный жест» авторы весьма обстоятельного и подробного «Словаря языка русских жестов» [12]. Нас интересует проявление данного феномена не в жизни как таковой, а в отражающих ее документальных фильмах, и для этой сферы больше всего, на наш взгляд, подходит простейшее деление жестов на «выразительные» и «описательные», которое еще столетие назад применял театральный критик С.М. Волконский [13. С. 20]. Первые помогают герою выразить эмоции, отношение к предмету высказывания, его модальность; вторые как бы иллюстрируют содержание речи (геометрию предметов, их количество и т.д.) и показывают направление коммуникации. Конкретное значение того или иного жеста, то есть его семантику, определяет контекст, темперамент и характер человека, коммуникативная ситуация и многое другое, поэтому на указанной выше двухсоставной структуре и остановимся, призывая в единомышленники Ю.Г. Цивьяна, который говорил, что в мире жестов «случайное и системное уживаются вполне» [11. С. 77].

Выразительные жесты героев мы наблюдаем в кадре, безусловно, чаще, и, естественно, наиболее активно жестикалируют артистические натуры. В качестве примера проанализируем фильм о такой

яркой личности, как Юрий Темирканов, – «Автопортрет на полях партитуры. Юрий Темирканов» (2012, автор Н. Стрижак). В нем много *профессионального* жеста, что абсолютно естественно для экранного портрета дирижера, и данное свойство проявляется в фильмах о коллегах героя: «Евгений Светланов. Воспоминание» (2008, автор А. Торстенсен), «О времени и о себе. Виктор Попов» (2000, автор Е. Ежова). Особый, устоявшийся как общемировая практика лишь к середине прошлого века «язык жестов» дирижера – основа коммуникации исполняющего произведение симфонического оркестра, и не случайно, Юрий Темирканов сравнивает ее с коммуникацией глухонемых и говорит, что музыканты всегда видят его *«третьим глазом»*. Фотографии разных лет, зафиксировавшие выдающегося петербургского дирижера в процессе работы и смонтированные в короткие слайд-шоу, являются *пластическим* лейтмотивом фильма, благодаря которому герой предстает перед нами в мгновениях творчества. Более того, в одном из эпизодов дирижерский жест как бы становится главным героем «Автопортрета», мы наблюдаем за его разнообразными вариациями на репетиции, когда за кадром Темирканов рассуждает: *«Гениальные руки – это смотря что подразумевать под этим. Гениальные руки были у Караяна, гениальные руки у Рождественского <...> Я знал того же гениального Фуртвенглера, у которого были очень плохие руки, невыразительные...»* Затем герой продолжает свою мысль в кадре уже в домашней обстановке, за чашкой кофе: *«...а вот результат ... (выразительная пауза. – А.П.)»*, и жест правой рукой, открытый и широкий, уже чисто риторический, показывающий, что не только в руках дело.

Подобный «жест фокусника», только двумя раскрывающимися руками, мы видим чуть позже, когда герой продолжает рассуждать уже за столиком открытого парижского кафе: *«Вообще профессия эта мистическая...»*. Отметим, что в ситуации рассказывания о себе Темирканов часто подчеркивает свою откровенность и расположенность к общению с автором и зрителем открытыми жестами: правой рукой от сердца наружу (*«я честно тебе говорю»*), указующим перстом на объект внимания (*«это отец»* – о фотографии, *«вот там совсем старые»* – о кинжалах на стене), маятниковые движения рук и т.д. Гораздо реже мы видим противоположные, закрытые жесты: в начале фильма он показывает свою квартиру и, еще не привыкнув

к камере, невольно касается указательным пальцем крыла носа, затем, сомневаясь в том, как точно его поймут, он «собирает в горсть» подбородок, в финале, когда герой говорит о свободе быть самим собой, которую он *«позволил себе во второй половине жизни»*, его ладони невольно складываются в замок.

В свое время М. Голдовская отмечала, какой удачей для автора становится работа с активным, ярким героем – в том числе и потому, что он способен многое сказать и без слов, а иногда выразительным жестом добавить речевому высказыванию недостающей экспрессии. В «Автопортрете на полях партитуры» мы видим, что жест может быть ироническим: Темирканов картинно разводит руками, когда с вежливой издевкой выговаривает первым скрипкам: *«Правда я не так обманываюсь, что вы это запомните и сделаете, ну хоть раз...»*; комическим: движением обезьяньего приосанивания он показывает, что *«здесь нужно хулиганить, “лабать”»*); ритуально-заговощицким: когда перед выходом на сцену сдвигает кулак в кулак с солистом и т.д. Он вообще многое любит изобразить, показать (игру на скрипке, каким должен быть фрак у дирижера и пр.), и важно, что авторы фильма увидели в этом важный штрих к его портрету, выдвинули жест на передний план – не утаив и почти табуированного в наше время закуривания и размахивания дымящейся сигаретой. Безусловно, фильм от этого только выиграл, а если учесть, что немолодой герой вообще много движется в кадре: дирижирует, ходит по улице, выбирается из машины, поднимается по лестнице, варит кофе, обнимается, – то можно сказать, что разнообразно проявленная телесность Юрия Темирканова выявлению сущности его личности только способствовала.

Кстати, характерный жест может в конечном итоге на экран и не попасть, но для автора быть сигналом к действию – так, М. Голдовская особо отмечала один из них, когда человек задумчиво дергает себя за ухо: *«Этот жест мне особенно симпатичен – он красноречивее всего свидетельствует о том, что герои совершенно не замечают нашего присутствия»* [14. С. 123]. Данное наблюдение приводит нас к полной парадоксов проблеме *позирования*, крайне важной для документального портретирования. Еще в 1986 г. Л. Рошаль, анализируя фильм кинорежиссера В. Татенко «Яровой – фамилия хлебная», отметил характерную черту его героя, механизатора, «не монументального человека», который в фильме *«снимается, но не позирует,*

естественно проживает каждый миг, не выделяя его специально для съемки» [15. С. 25]. Безусловно, такие «естественные» люди встречаются и сегодня, но чаще подобного эффекта удастся добиться, если у авторов есть возможность для длительного наблюдения, использования метода «привычной камеры». В практике современного документального телепроизводства такая возможность выпадает редко, поэтому естественности приходится добиваться с помощью, как это ни парадоксально, позирования, причем, сама *поза* не статична и не патетична, а, напротив, динамична и обычно задается установкой «как в жизни»: пройти на камеру, войти-выйти в дверь, подняться по лестнице, совершить какое-то привычное действие (технологически это именуется «организованной съемкой»). Для знаменитых людей артистических профессий, таких как Ю. Темирканов или Е. Образцова, позирование со временем становится частью естества, поэтому отделить одно от другого практически невозможно. Темирканов, заваривающий кофе днем («я делаю это каждое утро» – разоблачает он «спонтанность» съемки), послушно «играет в себя», так же, как он без всякого побуждения бессознательно делает это во время репетиции или на концерте, даже в отсутствие камеры он играет на публику – и это естественно для его сознания и тела.

А вот молча гуляющая по берегу моря писательница Дина Рубина в фильме «Между небом и землей. Дина Рубина» (2010, автор А. Судиловский) позирует явно неумело, «играет себя» скованно – как и в эпизоде, где героиня замирает в загадочно-величественной позе, а художник дописывает в кадре ее портрет (даже не пытаясь, кстати, обнаружить «главную идею физиономии», но привычно лстя ей как женщине). И то, и другое выглядит именно позированием, естественность возвращается к героине только тогда, когда писательница начинает говорить, сидя у своего рабочего компьютера, в привычном «жилище слов», и только в эти моменты мы можем без помех ее рассмотреть, взглянуться в черты лица, запечатлеть в сознании абрис полуфигуры. Напротив, математик Фаддеев выглядит довольно убедительно убирающим снег во дворе своего дома или привычно растапливающим печь, а специально организованная процедура «думанья» над некой математической задачей за рабочим столом, казалось бы, естественная для него, получается явным позированием. Многозначительность, ложный пафос столь буквальной

«игры в себя», разумеется, легко распознается зрителем, в то время как очевидная банальность большинства стандартных *фигур позирования* (обычная проходка или езда в транспорте под внутренний монолог, смотрение вдаль, бытовые действия с интершумом, разглядывание фотографий, перелистывание книг и т.д.) воспринимается как данность, как привычный *способ реализации риторики кинотекста*: внутреннего монолога, припоминания, философского рассуждения, музыкальной символизации или суггестии и т.д. Например, Геннадий Полока в своем «Монологе» смотрит из поднимающегося прозрачного лифта на панораму Выборга или «задумчиво» идет по парку только для того, чтобы за кадром развернулось его рассуждение, придающее экранной позе философский смысл. Иосиф Бродский в фильме «Разговор с небожителем» (2010, автор Р. Либеров) стоит на пронизывающем осеннем нью-йоркском ветру, глядя вдаль, или с трудом идет ему навстречу (данный фрагмент взят из снятого при жизни поэта фильма Л. Питкели «Иосиф Бродский. С ума сводящее пространство» (США, 1999) – также позируя для визуализации в фильме отобранных автором «стихотворных» мыслей. Семантика самой позы как бы стирается, а воспринимаемая на феноменологическом уровне телесность героя актуализируется контекстом.

Таким образом, можно сделать вывод, что эстетизация «реального тела» в публицистическом кинотексте осуществляется, как правило, опосредованно – в синэстетическом взаимодействии со смыслопорождающими элементами фильма: речью, музыкой, информативным «слоем» видеоряда, и эстетические параметры такого взаимодействия находятся в очевидной зависимости от общей нарративной интенции автора, избранной им нарративной стратегии и в соответствии с его «нарративным умением».

Литература

1. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. 77 с.
2. Кулешов Л. Искусство кино. М., 1929. 153 с.
3. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966. 320 с.
4. Крейдлин Г. Язык тела и кинесика как раздел невербальной семиотики // Тело в русской культуре. М., 2005. С. 19–37.
5. Ушакин С.А. Поле пола. Вильнюс, 2007. 320 с.

6. Вуненбургер Ж.-Ж. Телевизионные миражи электронной эпохи // Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей. СПб., 2012. С. 252–264.
7. Барт Р. Нулевая степень письма. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1983. 432 с.
8. Достоевский об искусстве. М., 1973. 632 с.
9. Бобринская У. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2001. 304 с.
10. Булгакова О. Фабрика жестов. М., 2005. 304 с.
11. Цивьян Ю.Г. На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010. 336 с.
12. Григорьева С.А., Григорьев Н.Г., Крейдлин Г.Е. Словарь языка русских жестов. М.; Вена, 2001. 254 с.
13. Волконский С.М. Человек на сцене. СПб., 1912. 183 с.
14. Голдовская М. Человек крупным планом. М., 1981. 262 с.
15. Рошаль Л. За кадрами правды: Поэзия факта и авторская точка зрения. М., 1986. 209 с.

AESTHETICS OF THE NARRATIVE REPRESENTATION OF THE “DOCUMENTARY PERSON”: THE PARADOXES OF PHYSICALITY

Voprosy zhurnalistiki – Russian Journal of Media Studies. 2017. 2. pp. 60–72.

Aleksandr A. Pronin, St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation).

E-mail: prozin@mail.ru

DOI: 10.17223/26188422/2/5

Keywords: documentary, narrative, author, character, physicality, gesture.

The article discusses the aesthetic aspects of the problem, relevant to narrative studies, of a real person’s representation on television. Proceeding from the generally accepted opinion that the aesthetic dominant of a screen documentary work is realism, it is argued that the most important characteristic of a portrait documentary film is the physicality of the character’s image, his/her physical identity, separateness from the rest of the world that the viewer perceives on the phenomenological and semantic levels.

The attributes of the body “register”, if not specifically semantise, the physical appearance of the person. Socio-personal characteristics are then projected on this appearance, and they form its synaesthetic, by the definition of S. Eisenstein, value. Not every “screen person” has the right to possess a full body. Among the parts of the body there are the “privileged” and the “outcasts”, and, in the author’s opinion, this is the most characteristic feature of “television physicality” – its hierarchy. Physicality is one of the markers of the functional hierarchy of the system of images of the film.

One of the manifestations of physicality, marking the “similarity” of the person to him-/herself and determining him/her as a narrator is gestures. The context, the tempo and the character of the person, the communicative situation determine the specific meaning of a gesture, expressive or descriptive. The article analyses the phenomenon of posing as a way of implementing the rhetoric of a film text: inner mono-

logue, remembering, philosophical reasoning, music symbolisation or suggestion, and determines the standard figures of posing.

Based on the analysis of the most characteristic films, it is concluded that the aestheticisation of the “real body” in a journalistic film text is generally indirect – in a synaesthetic interaction with the sense forming elements of the film: speech, music, informative “layer” of the visual. The aesthetic parameters of such interaction obviously depend on the overall narrative intention of the author, on the chosen narrative strategy and on the author’s “narrative skill”.

References

1. Krakauer, Z. (1974) *Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti* [The nature of the film. Rehabilitation of physical reality]. Translated from English. By D.F. Sokolova. Moscow: Iskusstvo.
2. Kuleshov, L. (1929) *Iskusstvo kino* [The art of cinema]. Moscow: Tea-kino-pechat'.
3. Vertov, D. (1966) *Stat'i. Dnevniki. Zamysly* [Articles. Diaries. Ideas]. Moscow: Iskusstvo.
4. Kreydlin, G. (2005) *Telo v russkoy kul'ture* [The body in Russian culture]. Moscow: RSUH. pp. 19–37.
5. Ushakin, S.A. (2007) *Pole pola* [The field of sex]. Vilnius: NLO.
6. Wunenburger, J.-Z. (2012) *Televizionnye mirazhi elektronnoy epokhi* [TV mirages of the electronic age]. In: Razlogov, K.E. (ed.) *Ekrannaya kul'tura. Teoreticheskie problemy* [Screen culture. Theoretical problems]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin.
7. Barthes, R. (1983) *Nulevaya stepen' pis'ma. Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [The zero degree of writing. Selected works. Semiotics. Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress.
8. Dostoevsky, F.M. (1973) *Ob iskusstve* [On art]. Moscow: Iskusstvo.
9. Bobrinskaya, U. (2001) *Russkiy avangard: istoki i metamorfozy* [Russian avant-garde: the origins and metamorphosis]. Moscow: Pyataya strana.
10. Bulgakova, O. (2005) *Fabrika zhestov* [Gesture factory]. Moscow: NLO.
11. Tsiv'yan, Yu.G. (2010) *Na podstupakh k karpalistiche: dvizhenie i zhest v literature, iskusstve i kino* [Approaching carpalistics: movement and gesture in literature, art and cinema]. Moscow: NLO.
12. Grigor'eva, S.A., Grigor'ev, N.G. & Kreydlin, G.E. (2001) *Slovar' yazyka russkikh zhestov* [Dictionary of the language of Russian gestures]. Moscow; Vienna: Yazyki russkoy kul'tury.
13. Volkonskiy, S.M. (1912) *Chelovek na stsene* [Man on stage]. St. Petersburg: Apollon; Gerol'd.
14. Goldovskaya, M. (1981) *Chelovek krupnym planom* [The person in close-up]. Moscow: Iskusstvo.
15. Roshal', L. (1986) *Za kadrami pravdy: Poeziya fakta i avtorskaya tochka zreniya* [Behind the shots of the truth: Poetry of the fact and the author's point of view]. Moscow: VBPk.