

УДК 82.091

DOI: 10.26456/vtfilol/2022.1.034

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО НАРРАТИВА В СОВРЕМЕННОМ МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ

И. А. Казанцева

Тверской государственной университет, г. Тверь

В статье рассматриваются способы создания и механизм взаимодействия различных элементов публицистического нарратива на всех уровнях системы. Выявлено, что интермедиальность и конвергенция жанров оказывают определяющее влияние на форму коллективного итога творчества. Доказывается, что ценностный ряд определяет эффективность воздействия и его эстетический уровень.

Ключевые слова: аксиология, документальное кино, интермедиальность, конвергенция, нарратив, очерк, публицистика.

Методология интермедиального анализа может быть применена к разнородным текстам, имеющим общую аксиологическую составляющую. Экспедиция-прощание с Ангарой накануне пуска очередной очереди ГЭС (2009) стала событием, воплощенным в публицистическом нарративе, доминанта которого документальный фильм С. В. Мирошниченко «Река жизни. Валентин Распутин» (2011). В систему передачи единого ценностного смысла вошли книга «По Ангаре» [7], включающая DVD-диск с песнями уходящей культуры Приангарья, фотовыставка А. Я. Бызова «Смотреть и думать» (2012). С выходом свет в 2021 году книги переписки В. Г. Распутина и В. Я. Курбатова «Каждый день сначала. Валентин Распутин и Валентин Курбатов: диалог длиной в сорок лет» [2], ставшей лауреатом в номинации «Событие» (литературная премия «Ясная Поляна»), появилась дополнительная возможность восстановления дальнего и ближнего контекста события. Публицистический нарратив, созданный усилиями журналистов, литераторов и людей искусства прочитывается как реализация трагического прогноза. В 2017 году А. П. Юрков писал о цене одержанной победы: «Они мечтали вернуть то, что не удавалось никому и никогда. И они почти достигли цели: время замедлило бег, как течение изнуренной Ангары, взятой за горло бетонными ошейниками» [13]. На январь 2022 г. назначен суд по поводу решения о строительстве двух новых очередей ГЭС на Ангаре, что лишь подчеркивает значимость сделанного [1]. Для С. В. Мирошниченко принципиально понимание до-

© Казанцева И. А., 2022

кументалистики как вида искусства, «потому что только документальный фильм даёт такую возможность, как показать Распутина, или таких людей, как Курбатов, а ведь это тоже летопись. Вот строят мост в Крым... То, что репортажи будут какие-то на открытии, закрытии, ещё что-то. Но не в этом же ведь главное, а кто строил, какие строители строили, какие характеры были, как люди ждали этого соединения» [5]. В документальном фильме «Река жизни» главные герои, когда-то начинавшие как журналисты, выступают в обобщенных экранных образах, по словам режиссёра: «Это триада такая литературная: критик, издатель и писатель. Каждый из них ... играет свою роль» [10]. Предпосылки, определившие концепцию фильма, сформулированы режиссёром через психологически значимый факт творчества. В приснившемся накануне монтажа сне В. П. Астафьев подал ему идею, ставшую, по словам С. В. Мирошниченко, «ключом к картине»: «У каждого была своя определенная роль, которую он сам выбрал себе в этом путешествии: был суд, была защита и был народ» [Там же]. В многоуровневом экранном образе через изобразительные средства публицистического нарратива реализовано многоголосие. Специфика биографического кино предопределяет диалогичность: «Я к нему (В. Г. Распутину – И. К.) отношусь с интересом, я, наверное, немножко других взглядов... но я хочу иметь это мнение, чтобы мы вели диалог. Я устал от монолога» [Там же]. Аксиология поднимает публицистику от риторики о цене цивилизации до символики, воплощающей иерархию духовных ценностей: «Существует материнская плата, и какие бы ты нанотехнологические вещи не изобретал, если материнская плата разрушена, то ничего не соединяется» [Там же]. Образный диалог голографичен без использования дополнительных цифровых эффектов, интермедальность позволяет расширить аудиторию за счет преимущества каждого из родов культуры и каналов коммуникации. Пространственно-временной континуум подчинен иерархии смыслов: «Мои фильмы не вполне хроникальны. Я выстраиваю драматургию картины в нескольких вариантах: первый, в котором главное – идея, второй, уже после съемок, перед монтажом, и собственно монтаж. Думаю, что у многих есть претензии ко мне, потому что мое документальное кино очень субъективно.... И мне кажется, то, что снято при помощи новых технологий ... с точки зрения кино как искусства, просто чудовищно» [11].

Для очерка-дневника В. Курбатова «Ты, Матера, родима матушка...», написанного через полгода после завершения экспедиции и смерти издателя (вариант его войдет и в книгу «По Ангаре»), принципиальна установка на «инструментальный» аспект: «И потом, когда явится фильм и выйдет работа Распутина, будет лучше видна “технология” рождения книги. Ведь тут книга строилась каждым днем, самым течением жизни. Тут они были в каком-то ежеминутном согласии и оглядке... Это был чер-

новой предварительный устный выпуск, и временами было видно, как сама жизнь ищет быть отраженной, ищет воплощения и слова, потому что понимает свою ускользающую подвижность и хочет остаться, как всё живое» [4].

Репрезентации смыслов, объединенных вокруг события-экспедиции, обуславливает причины расширения аудитории, среди которых фактологичность, исповедальность, восстановление целостной картины мира (потребность к которой объективно присуща потребителю культуры), вопреки влиянию эпохи постмодерна. Значимы для передачи ценностей сцены-кадры посещения школьной библиотеки. Критик в фильме ведет разговор о постмодернистской десакрализующей стратегии, продолжая предшествующий монолог. Как судья В. Я. Курбатов рассматривает точки зрения всех участников «процесса»-диалога и обозначает его ценностную основу – ответственность писателя за свое слово. Ставший интонацией-камертоном документального фильма голос В. Г. Распутина взаимодействует с осознанно сохраненными при монтаже паузами, музыкальной ритмикой. Симфония естественной интонации прощания рождается из голоса В. Г. Распутина, кадров фильма «Прощание», музыки к фильму И. А. Демущкого, для которого это стало первой работой в документальном кино и началом сотрудничества с С. В. Мирошниченко. Творческая лаборатория приоткрывается в интервью с композитором: «Если для художественного кино композиторы обычно пишут музыку на готовый фильм, то в документальном, по крайней мере, режиссеры, с которыми я работал, предпочитают монтировать, вдохновляясь ритмом музыки. Им нужна готовая музыка к моменту монтажа» [1]. Акцентный монтаж передает драматическую напряженность и масштабность картины разрушения человеком хрупкого лада с природой (в хроникальных кадрах «Покорим Ангару!» советского времени и в хронике случившейся через месяц после экспедиции крупнейшей аварии на Саянской ГЭС).

Экранный образ прощания в «Реке жизни» удваивается включением цитат из художественного фильма – последней работы Л. Е. Шепитько «Прощание». Крупный план Стефании Станюты (в роли старухи Дарьи) акцентирует фокус внимания на исполненной трагической красоте старости, что наглядно обозначает аксиологическую полярность тенденции телевизионного биографического кино, о которой А. А. Пронин пишет: «В предназначенном для массового телезрителя ... в плане хоть сколько-нибудь открытой телесности “старикам здесь не место”. “Это некрасиво” – таков негласный эстетический императив современного отечественного ТВ» [8, с. 101–102]. В неформатной документалистике этический императив становится основой эстетики, позволяя зрителю прочесть образное послание через многоуровневую систему фольклора, музыки, художественного кино, повести В. Г. Распутина. Центрируется

топос матери-земли в сцене диалога Дарьи со своими умершими родными, их голос-шелест из могил, обреченных на затопление, значим в единой ценностной перспективе обоих фильмов так же, как в литературной первооснове, происходит «нарративизация» изображения. Так переданы ключевые слова повести, оставшиеся за кадром: «И всю ночь она творила её (молитву – И. К.)» [9, с. 172]. Мифопоэтические источники сбалансированы с долгим планом дерева – символа византийского христианства, вписанного в более широкий контекст. Подобную роль на экране играет преображенная телесность, иконное лицо старухи Дарьи крупным планом, когда зритель «угадывает», что тело есть храм души, общающейся с Духом. Роль «адвоката» народа в фильме углублена участником диалога судьей В. Я. Курбатовым, по слову которого с В. Г. Распутина «только икону писать» [4].

Объединяет разные тексты в единое ценностное поле сквозной образ В. П. Астафьева. Он является героем фильмов С. В. Мирошниченко, адресатом и автором эпистолярных посланий, введен в предисловие к экспедиции – своеобразный пролог очерка В. Я. Курбатова – беседу с В. Г. Распутиным. «У Астафьева-то – жизнь, там клубок, там человек, и если его так прочитать (как человека, во всей греховности и свете), то всякий, глядя на эту страшную полноту и бесстрашие, что-то начнёт понимать и в себе – что можно, что нельзя. ... Человек выказал себя без оглядки ... и его надо увидеть во всей “высказанности” – и понять, и простить. Или не простить, но знать за собой право этого непощения и обязанность преодолеть это в себе и в нем, благодаря его за ужас примера, словно тот в жертву себя принес, чтобы ты мог глядеть на него “сверху”, не боялся быть человеком, чтобы потом ты боялся быть им, потому что там бездна, для “выравнивания” или “засыпания” которой приходил Христос» [Там же].

Роль такого судьи, очевидно, имеет в виду режиссер фильма, «открывая» публицистический нарратив «ключом» В. П. Астафьева. Достоверность документа складывается из интермедиального взаимодействия. В очерке-дневнике В. Я. Курбатова при умалении автором его публицистической ценности, принципиальна установка на последовательность событий, свойственную жанру: «Я писал скорее простую хронику виденного, как писал бы на моем месте любой человек, кому выпала радость разделить интересную рабочую поездку с достойными людьми» [Там же]. В механизме взаимодействия элементов системы обнаруживается, как смыслы, закодированные режиссером документального фильма, требуют нарушения хронологии, которая, напротив, принципиально сохраняется логикой выбранного жанра у В. Я. Курбатова, позволяя увидеть многомерность переживания и факта в целостном публицистическом нарративе. В фильме С. В. Мирошниченко просит показать В. Г. Распутина место, где лежит затопленная Матера-Аталанка, В. Я. Курбатов сопровождает эту

сцену в очерке прогнозом последствий беспамьятства: «Опускаем в воду цветы, опускают дети ... Они еще не думают о долгой связи с незримой деревней и еще не скоро почувствуют тонкую нить разрыва, и пока просто счастливы... А я вдруг почему-то думаю, что с каждой ГЭС затапливаются не одни земля и деревни, а словарь, родная речь, память, история, которые дороже земли» [Там же]. В данном выводе последовательность переживаний, зафиксированная дневником, дополняет визуальный образ прощания, который именно в выбранной хронологической логике режиссёра концентрирует развернутые далее смыслы, реставрируемые через визуальные детали-символы (венки, заколоченные ставни, массовые сцены праздника-тризны на месте затопляемой Кежмы). Смыслопорождающая роль времени фильма и хроникальность очерка комплементарны, они формируют ценностную основу публицистического высказывания. Вместе с тем суммирующий потенциал жанров очерка и дневника (исповедальность, диалогичность, синтетичность) [12, с. 11–12] создает энотопос. «Инструментальная» роль очерка реализована в полной мере, он становится вербальным воплощением «ментального разрыва» между поколениями, который необходимо преодолеть. В этом символичность сквозного образа В. П. Астафьева и Г. К. Сапронова. Книга «Каждый день сначала. Валентин Распутин и Валентин Курбатов: диалог длиной в сорок лет» [2] открывается в ближний контекст другого диалога: «Крест бесконечный: письма из глубины России переписка писателей» [3] и документальный фильм «Русский крест» (2004), где в беседе с Г. С. Жжёновым В. П. Астафьев обращён к зрителю через мгновения последней встречи. Посещение могилы В. П. Астафьева в фильме «Река жизни» предшествует похоронам издателя Г. К. Сапронова. Снятые за три дня до смерти ответы издателя на вопрос о смерти реализованы в осуществленном итоге экспедиции – книге очерков «По Ангаре» его дочерью. Драматический разлом 1990-х, в результате которого В. Г. Распутин и В. П. Астафьев так и не возобновили прямой диалог, восстановлен в дальнем контексте публицистического высказывания. Элементы текстов складываются в важнейший документ эпохи, который через образные ресурсы документального кино, очерка-дневника, писем, фотографий, иллюстраций, музыки осуществляет диалог со зрителем, читателем последующих поколений. Публицистический нарратив открывает актуальные сегодня уроки передачи культурного наследия. Событие в интермедиальном воплощении благодаря работе команды профессионалов преобразуется в метафору судьбы русского мира и гражданское действие. Начальные сцены крещения через прием остранения в фильме содержат развернутую впоследствии иерархию ценностей. Очерк В. Я. Курбатова, выполняя интерпретирующую функцию, вербально усиливает смысловые акценты, поэтому сцена крещения в здании школы прочитывается на уровне сакрализации пространства: «Управились, и я обнимаю Валенти-

на: – Вот у тебя и первая Литургия, которой могло и не быть, если бы не твоя школа» [4].

Сквозной в данной системе становится предметная деталь-символ могильного памятника, в основании которого звезда, а на вершине – крест. Интеллектуальный монтаж кадров последних дней Г.К. Сапронова и его отпевания через символику круга, особенности композиции и эзотопоса в доминанте публицистического нарратива вводят зрителя в систему христианских ценностей. Итогом становится визуальная передача пасхальности осмысленно прожитой жизни. «Ее нет, наверное. Если я праведно жил, ее нет», – так отвечает на вопрос режиссера о смерти К.Г. Сапронов за три дня до нее. Авторская позиция С. В. Мирошниченко выражена в преодолении доказанной в 90-е С.А. Муратовым специфики документального кино [6], когда «личность, способная раскрываться лишь в свободной диалогичности (ты – для – я) на экране возникает не иначе как в результате двух равноправных и зависимых кругозоров» [5, с. 38]. Взаимодействие элементов нарратива определяется авторской позицией самоумаления, иерархичностью уровней создаваемого продукта, передачей ценностных смыслов в процессе интермедальности и диффузии, сакрализацией времени и пространства, определяющей ролью классической литературы как универсального кода культуры.

Список литературы

1. Илья Демущий и последнее слово подсудимой: Беседовала Ольга Смагаринская [Электронный ресурс]. URL: <https://etazhi-lit.ru/publishing/muzykalnaya-gostinaya/545-ilya-demuckiy.html> (дата обращения: 20.11.2021).
2. Каждый день сначала. Валентин и Валентин: диалог длиной в сорок лет. В.Г. Распутин, В.Я. Курбатов. Москва: Красный пароход, 2021. 320 с.
3. Крест бесконечный: письма из глубины России переписка писателей. В.П. Астафьев, В.Я. Курбатов. Иркутск: Издатель Сапронов, 2002. 512 с.
4. Курбатов В.Я. «Ты, Матера, родима матушка...» [Электронный ресурс] // Сибирские огни. 2010. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/sib/2010/4/ty-matyora-rodima-matushka.html> (дата обращения: 12.11.2021).
5. Мирошниченко С. «Документалистика съезживается как шагреновая кожа» [Электронный ресурс]. URL: <http://realistfilm.info/news/sergej-miroshnichenko-kinodokumentalistika-syozhivaetsya-kak-shagrenevaya-kozha.html> (дата обращения: 10.11.2021).
6. Муратов С. А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.10 / С.А. Муратов; Московский гос. ун-т. Москва, 1990. 45 с.
7. По Ангаре...: сб. очерков. Иркутск: Издатель Сапронов, 2014. 255 с.
8. Пронин А.А. Документальный фильм как публицистический нарратив: функции, структура, смысл: дис. ... докт. филол. наук: 10.01.10 / А.А. Пронин; Санкт-Петербургский гос. ун-т. Санкт-Петербург, 2016. 360 с.

9. Распутин В. Г. Повести. Москва: Молодая гвардия, 1980. 654 с.
10. Река жизни Сергея Мирошниченко: беседа с О. Клячиной [Электронный ресурс] // Поверх барьеров – Российский час. 19 мая 2011. URL: <https://www.svoboda.org/a/24180552.html> (дата обращения: 10.11.2021).
11. Таинство документа: интервью З. Кошелевой с С. В. Мирошниченко [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2002. № 3. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2002/03/n3-article18> (дата обращения: 14.11.2021).
12. Чулюкина М. Г. Дневник как жанр публицистики: предметно-функциональные особенности: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10 / М. Г. Чулюкина; Казанский гос. ун-т. Казань, 2009. 22 с.
13. Юрков А. Память с географией [Электронный ресурс] // Российская газета. 10.11.2017. URL: <https://rg.ru/2017/11/10/kakoj-cennoj-pisateliyam-i-uchenym-udalos-spasti-angaru.html> (дата обращения: 12.11.2021).

AXIOLOGICAL FOUNDATIONS OF THE PUBLICISTIC NARRATIVE IN CONTEMPORARY MEDIA SPACE

I. A. Kazantseva

Tver State University, Tver

The article examines the ways in which the various elements of the publicistic narrative are created and the mechanism of interaction at all levels of the system. The intermediality and convergence of genres are found to have a decisive influence on the form of the collective outcome of creativity. The author proves that the range of values determines the effectiveness of the impact and its aesthetic level.

Keywords: *axiology, documentary, intermediality, convergence, narrative, essay, journalism.*

Об авторе:

КАЗАНЦЕВА Ирина Александровна – доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета (171100, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: irina10768@mail.ru.

About author:

KAZANTSEVA Irina Aleksandrovna – Doctor of Filology, Professor at the Department of Journalism, Advertisement and Public Relations, Tver State University (170100, Tver, Szhelyabov str., 33), e-mail: irina10768@mail.ru