

НАРРАЦИЯ ЭМОЦИЙ КАК ЭЛЕМЕНТ КОГНИТИВНОЙ СИСТЕМЫ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА

Рассматриваются когнитивные аспекты коммуникации автор–герой–зритель, актуальные для публицистического кинонарратива. С позиции постклассической нарратологии анализируется специфика передачи опыта в процессе экранной коммуникации, определяется значение «нарратии эмоций» для публицистического кинонарратива, реконструируются последовательность и динамика «эмоционального заражения», возникающего в ходе создания и восприятия фильма.

Ключевые слова: документальный фильм; нарратив; эмоция; когнитивность; автор; зритель.

Постклассическая нарратология, ориентированная на когнитивный подход к любым текстам, обосновывает представление о нарративе как об универсальном способе освоения и передачи опыта, свойственном человеку, и выводит данное понятие за пределы искусства и творческих практик. Способы представления истории могут быть какими угодно: от живого бытового рассказа до фильма, главным остается постижение ее смысла адресатом, который мысленно реконструирует как порядок событий, так и «окружающую среду», а также оценивает их с определенной временной дистанции. Согласно Д. Герману, происходит «глобальная ментальная репрезентация», позволяющая представить «мир истории» [1. Р. 13–14].

В этом смысле документальный фильм как публицистический кинонарратив представляет собой явление особое, поскольку его аудиовизуальная природа позволяет «облегчить» такую мысленную реконструкцию – за счет экранной репрезентации зримых фрагментов «мира истории», его пространственной ориентации, конкретных «примет времени» и т.д. Очевидная информативность публицистического кинотекста, его звукозрительная фактуальность являются безусловными преимуществами для воспринимающего и постигающего историю зрителя. Качественный документальный фильм содержит «структурированный временной ход уникальных событий <...> который вводит разрушение или дисбаланс в порождаемую нарративом ментальную модель мира рассказчиков и интерпретаторов <...> показывая, каково это – пережить подобный <...> разрушительный опыт» [2. С. 24]. Последнее обстоятельство представляется особенно важным, поскольку позволяет говорить об еще одном существенном преимуществе экранных историй – психологическом.

Сергей Эйзенштейн, размышляя в своей последней незавершенной книге «Метод» (1936–1948 гг.) об универсальной природе искусства, «ставит акцент на (выразительном) движении, визуальной репрезентации и характере, в которых ищется диалектическая триада: кинезис, мимезис и психика» [3]. По сути, это соответствует идеям Л.С. Выготского, который в своей знаменитой «Психологии искусства» обосновывал эффективность комплексного метода анализа произведения: «от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и установлению ее общих законов (курсив мой. – А.П.)» [4. С. 41]. Более того, по мнению финской исследова-

тельницы П. Тикки, Эйзенштейн вплотную подходил к биодинамическому изучению эмоциональной выразительности и представлял кинематограф как психологическую «лабораторию эмоций» [5. С. 88, 91–94]. Вслед за Выготским С. Эйзенштейн утверждал концепцию активного зрителя, а также указывал на своего рода «телесную имитацию» зрителем увиденного на экране действия. Последнее особенно важно, поскольку тем самым пионеры изучения природных свойств кинематографа, определяющих воздействие кинотекста на зрителя, предвосхищали или, скорее, подготавливали своими рассуждениями современные концепции, актуализирующие представление о «телесных глубинах человеческого смыслотворчества» [6. С. 11]. Разумеется, сегодня речь идет уже не просто о «биомеханике», а о глубинных психофизических процессах, определяющих восприятие мира человеком. Его сознание прокручивает опыт как «мысленное кино» (А. Домасио), и, соответственно, фильм есть не что иное, как «наглядное представление разворачивающегося в мозгу нарратива», – продолжая эту логическую линию, Л.Д. Бугаева предлагает говорить о «**нарратии эмоций**» как об одном из элементов комплексной нарратии фильма, посредством которого «передается и переживается опыт» [7. С. 16]. Исследователь подчеркивает, что «особый смысл при этом приобретает фигура обладателя опыта (experienter), каковым предстает не только герой на экране, но и автор фильма, а также зритель» [8. С. 123].

На наш взгляд, такая постановка проблемы является перспективной и для исследования публицистического кинонарратива, поскольку в нем всегда происходит драматизация событий (фабулы), а следовательно, происходит передача эмоций от нарратора зрителю – как открыто, посредством изображения эмоционального состояния рассказчика или героя, так и имплицитно, с помощью композиционно-монтажных и других кинематографических приемов, используемых автором. Для демонстрации открывающихся при этом возможностей проанализируем в данном ракурсе фрагмент из известного документального фильма «Оптическая ось» (2013, автор М. Разбежкина), где обитатели современной нижегородской ночлежки, отвлекшись от разглядывания фотографий вековой давности таких же бездомных, рассказывают о своих тяжелых судьбах. Их лица, речь практически лишены каких-либо выраженных эмоций, герои как обладатели опыта (уже пережитого) просто констатируют результат жизненных обстоятельств, который

они не ожидали получить, но получили. Восстанавливает скрытую эмоциональность этих личных нарративов – страшных, по сути, историй утраты социальной идентичности – уже личный опыт автора и зрителей. Учитывая содержащийся на фотографии начала XX в. опыт «прошлого» несчастья, который транслируется благодаря сконструированной автором ситуации узнавания, мы получаем многоступенчатую модель наррации эмоций: от героев через автора к зрителю. Очевидно, в процессе записи интервью сам автор, проводивший героев на откровенность, пережил состояние сопереживания несчастью другого (с имплицитной проекцией на собственное «счастье»), следовательно, этот опыт восприятия руководил его дальнейшими творческими действиями по «реконструкции эмоций»: он подсознательно рассчитывал вызвать подобный психологический эффект у зрителя, отбирая для фильма соответствующие нарративные высказывания. То есть здесь действует не только авторская *интерпретация событий*, которая имеет «решающее значение в развертывании информационной цепочки» [9. С. 194], но и *категоризация* содержащегося в фабуле событийного ряда по шкале «драматичность»: от трагедии жизни до комедии или фарса. Для публицистического кинонарратива это крайне важно, поскольку определяет когнитивный потенциал экранной истории, ее воздействие на зрителя. Передачу эмоционального опыта в фильме можно представить как своего рода электрическую цепь, в которой обладающий определенным социокультурным и жизненным опытом автор выполняет функцию «трансформатора» драматического напряжения истории, повышающего его с целью эффективного воздействия на эмоции зрителя. И это, с позиций современной когнитивистики, считающей нарратив, как уже было сказано, способом освоения и передачи опыта, является для автора главной установкой.

Чтобы ее эффективно реализовать, необходимо не только соответствующее «нарративное умение», по остроумной формулировке В.И. Тюпы, но и гораздо более важное – нечто не зависящее от авторской воли, содержащееся в любой истории. И согласно мнению Д. Германа, «правильные» истории не просто передают семантическое содержание событий, но априори содержат в своей структуре и универсальный *способ переживания событий*: «почувствовать, каково это быть на месте героя» (для его обозначения исследователь предлагает использовать древнегреческое понятие *квалиа* [10. С. 143–156]). С точки зрения психологии восприятия, это единственно возможный универсальный вариант *освоения* чужого опыта, позволяющий быстро реагировать на сообщение – не включая длительных и зависящих от целого комплекса факторов (возраст, образование, лабильность мышления и т.п.) аналитических процессов, за которые отвечает сознание. Мгновенная ментальная проекция «себя» на ситуацию, на события нарратива обеспечивает осуществление наррации эмоций, которая, безусловно, является наиболее динамичным элементом комплексной наррации фильма.

Безусловно, сопереживание героям всегда считалось само собой разумеющимся компонентом коммуникации в искусстве, вся его история со времен Ан-

тичности опиралась на аристотелевский тезис о *катарсисе*, который невозможен без погружения в мир истории и сопереживания ее героям. Именно поэтому для постклассической нарратологии вполне логичным было прийти к мысли о придании «квалиа» категориального статуса, поскольку если всякий нарратив, в принципе, может быть понят и прочувствован адресатом, в нашем случае – зрителем, то такой код переживания *обязан быть* внутри истории, иначе она не смогла бы стать таковой.

Несомненно, возникает вопрос: а как действует «квалиа»? На наш взгляд, действие «квалиа» обеспечивается актуализацией воспринимающим субъектом оппозиции *присутствие / отсутствие*. Для доказательства данного положения вернемся к примеру из «Оптической оси». Несложно заметить, что в данном случае сопереживание строится на эксплуатации таких фундаментальных для человека концептов, как «дом» и «семья». «У меня есть дом и семья, но каково же было бы оказаться на месте этого человека, который все это потерял» – такова расшифровка кода, обеспечивающего сопереживание, а следовательно, и наррацию эмоций по цепочке от автора (реципиент 1-й ступени) к зрителю (реципиент 2-й ступени). Очевидно, что весь процесс чувственного восприятия этой мысли происходит благодаря работе оппозиции *присутствие/отсутствие* (по отношению к дому, семье), которая делает чужой опыт своим переживанием его. Не ставя перед собой задачи проанализировать все возможные инструменты создания эффекта квалиа, мы все-таки рискуем предположить, что благодаря мысленной смене состояний («каково было бы, если я...»), обеспечивающей характерную для нарратива темпоральность, возникает своего рода *ценностная перспектива*, через которую пропускается содержание истории, и таким образом порождается эмоциональный отклик субъекта, а значит, нарратив достигает цели.

Важно и то, что автор, используя оппозицию *присутствия / отсутствия* как принцип отбора, сознательно выбрал для фильма именно эти высказывания, именно этих людей, т.е., пользуясь термином из теории интертекстуальности, произвел операцию *выдвижения* [11. С. 378] ключевого действия в буквальном смысле на передний план (камера дает героев крупно). С одной стороны, для фильма такое укрупнение, представляется естественным, технологичным, но, с другой – оно должно быть обосновано авторским восприятием того, что становится главным для повествуемой истории в данный момент.

Характерно, что известный противник «нарративного кино» М. Разбежкина действует здесь против своих же установок, поскольку оказывается вовлеченной в процесс наррации эмоций, пережив состояние «квалиа» и оказавшись перед необходимостью (как обладатель опыта и автор-трансформатор) передать драматическое напряжение истории дальше, конечному адресату. Первое психологическое действие произошло неосознанно, а вот второе включало в себя и авторскую интенцию, и опыт управления наррацией: точно оценив потенциал воздействия микроистории на восприятие сопереживающего зрителя, автор включает ее в нужный контекст.

Данный эффект можно определить как **эмоциональное заражение** (данный термин введен в терминологию теории журналистики Л.А. Майдановой [12] и сегодня активно используется исследователями психологии масс-медиа [13. С. 302]) нарративом. Оно происходит непосредственно в акте коммуникации, и анализ эпизода из «Оптической оси», приведенный выше, наглядно демонстрирует, как «заражение» протекает в коммуникативной цепи нарратива герой–автор–зритель. Не ставя перед собой задачи анализировать психологические факторы и механизмы данного процесса, отметим, что наиболее эффективной по воздействию является, безусловно, интуитивно избираемая автором опора на фундаментальные, базовые человеческие эмоции. К. Изард выделяет таких всего 10: *радость, удивление, печаль, гнев, отвращение, презрение, страх, стыд, интерес, вина* [14], и если оценить наррацию эмоций в анализируемом нами фрагменте, то «заражение», очевидно, происходит по линии *печали* и *страха*. Данные эмоции взаимообусловлены («смешанные чувства») и воздействуют через актуализацию индивидуального опыта – в разной степени и различных пропорциях. Очевидно, одного зрителя история бездомного больше «заразит» печалью, а другого – страхом оказаться на его месте, стать социальным изгоем. Это очень «тонкая материя», которая еще только ожидает своих исследователей, прежде всего психологов.

Что касается общего эффекта воздействия наррации эмоций на зрителя, то, если обратиться к известной теории У. Северина и Дж. Танкарда, она может быть компонентом любой из четырех моделей воздействия на аудиторию, которые они выделяют («теория пули», ограниченного воздействия, умеренного воздействия, сильного воздействия») [15. С. 57–60]. Пожалуй, наименее «нарративной» является модель «пули», построенная на жесткой пропаганде, хотя и здесь среди других манипулятивных приемов могут быть использованы микроистории, как, например, в фильмах «Анатомия протеста», «Анатомия предательства» и других производства канала НТВ (2013–2015).

Три других модели вполне могут описывать эффект воздействия наррации эмоций на зрителя. Так, в «Оптической оси», в целом, его можно оценить как *сильное* и одновременно *ограниченное*, поскольку наррация в фильме не «сплошная», она постоянно «размывается» дискурсом героев и автора: ассоциативными мыслями, потоком сознания, диалогическим взаимодействием, риторикой, созерцательными фигурами и т.п. Наиболее показательным в этом смысле является эпизод с дедом-ложкарем: когда в течение нескольких минут камера (дискурс автор) просто следит за процессом изготовления ложки из заготовки и автобиографическое повествование прерывается, возникает своеобразная «нарративная пауза», и это определяет дискретность наррации фильма. Однако стоит отметить, что для зрителя данное действие все равно связано с историей героя, поскольку в целом «повествовательный слой как бы подчиняет себе дискурс, который начинает “обслуживать” повествовательный уровень» [16. С. 253].

В большинстве телевизионных документальных фильмов такое подчинение проявляется гораздо сильнее, нежели в кинодокументалистике, однако воздействие наррации эмоций также испытывает «сопротивление материала», возникающего из-за естественного доминирования фактуальности, высокой информативности авторского дискурса. Речь идет прежде всего о выдвижении на передний план каких-либо статистических данных (особенно в виде инфографики), а также оценочных суждений персонажей-экспертов. Так, в военно-исторических телефильмах с помощью компьютерной графики даются сведения о численном составе войск, участвовавших в сражении, данные о их вооружении, количестве потерь и т.д. Связанные с основной линией повествования, эти представленные визуально факты все же прерывают собственно рассказ о событиях, который ведут их участники, и, соответственно, эмоциональное воздействие нарратива ограничивается.

Наиболее *сильное* воздействие наррации эмоций проявляется в тех публицистических кинонарративах, где нарратор сам открыто проявляет эмоции, т.е. эмоция изображена на экране. Например, в фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» (2014) невестка писателя со слезами на глазах рассказывает о моменте, когда после изъятия из кабинета рукописей романа «Жизнь и судьба» сотрудники КГБ предложили Гроссману поехать вместе с ними – эмоции, переживаемые нарратором, безусловно, самым непосредственным образом сказываются на восприятии истории зрителем. *Страх, гнев, печаль* – весь эмоциональный комплекс переживается реципиентами (и автором, и зрителем) в процессе синхронной наррации в сильнейшей степени – как «квалиа». Собственно, именно сопереживание, порождаемое наррацией эмоций, и обеспечивает силу воздействия нарративного публицистического произведения на аудиторию. Данный пример также показывает, что в плане эффективности воздействия на зрителя наррация эмоций в фильме зависит как от содержания реальной истории (фабулы), так и от того, насколько умело автор фильма «включает» механизмы сопереживания – вне зависимости от степени осознанности им собственной роли в процессе «эмоционального заражения».

Таким образом, можно утверждать, что наррация эмоций в документальном фильме является важнейшим элементом когнитивной системы документального фильма, во многом определяющим процесс его создания и восприятия зрителем. Благодаря эффекту «эмоционального заражения», усиленного аудиовизуальной природой экранной коммуникации, включается механизм действия «квалиа», обеспечивающий ментальную проекцию событий реальности («мира истории») на собственное «я» автора и зрителя как обладателей опыта. Конечно, в фильме содержатся и иные знания: факты, мнения, гипотезы, однако, на наш взгляд, именно наррация эмоций как характерная особенность публицистического кинонарратива и определяет устойчивый интерес массового зрителя к телевизионной документалистике, ориентированной на роль рассказчика «реальных историй» из реальной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Herman D. Logic Story: Problems and Possibilities of Narrative. University of Nebraska Press, 2002.

2. Herman D. Description, Narrative and Explanation: Text-type Categories and the Cognitive Foundations of Discourse Competence // *Poetics Today*. 2008. № 29.2.
3. Булгакова О. Теория как утопический проект // *НЛО*. 2007. № 88. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/bu3.html> (дата обращения: 14.02.2017).
4. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. 344 с.
5. Tikka P. *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*. Juvaskyla, 2008.
6. Johnson M. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 2007.
7. Бугаева Л.Д. Нарратив, медиа и эмоции // *Русский след в нарратологии* : матер. Междунар. науч.-практ. конф. Балашов, 2012. С. 12–16.
8. Бугаева Л.Д. Кино как модель сознания: Пия Тикка // *Международный журнал исследователей культуры*. 2013. № 1 (10).
9. Добросклонская Т.Г. Вопросы изучения медиатекстов: Опыт исследования современной английской медиаречи. 3-е изд. М., 2010.
10. Hermann D. *Basic Element of Narrative*. Hoboken, NJ, 2009.
11. Арнольд И.В. Семантика, стилистика, интертекстуальность. СПб., 1999. 444 с.
12. Майданова Л.А. Структура и композиция газетного текста. Красноярск, 1987. 178 с.
13. Виноградова С.М., Мельник Г.С. Психология массовой коммуникации. М., 2014. 512 с.
14. Изард К.Э. Психология эмоций. СПб., 2000. 464 с.
15. Брайант Дж., Томпсон С. Основы воздействия СМИ. М., 2004. 432 с.
16. Ямпольский М. Язык-тело-случай: кинематограф в поисках смысла. М., 2004. 376 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 14 марта 2017 г.

NARRATION OF EMOTIONS AS AN ELEMENT OF THE COGNITIVE SYSTEM OF THE DOCUMENTARY

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2017, 417, 21–24.

DOI: 10.17223/15617793/417/3

Aleksandr A. Pronin, St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: prozin@mail.ru

Keywords: documentary; narrative; plot; emotion; cognition; audience; author.

The article discusses cognitive aspects of communication, the author–character–audience relevant to journalistic cinema narrative. On the basis of the provisions of the psychological aspects of the perception of the film developed by L. Vygotsky, S. Eisenstein, A. Damasio and other researchers, features characteristic for the on-screen documentary and the mechanism of the “narration of emotions” as one of the elements of a comprehensive narration of the film are analyzed. The main object of analysis is the film “Optical Axis” (2013) by Marina Razbezhkina. The study suggests that in the process of recording interviews with homeless people the author herself, provoking the characters to be frank, experienced empathy for the misfortune of another (with the implicit projection of her own “happiness”); and this experience led her to further creative action for the “reconstruction of emotions”: she unconsciously hoped to cause a similar psychological effect in the viewer, selecting corresponding narrative statements for the film. The first psychological effect happens unconsciously. D. Herman describes this process with the ancient Greek concept “qualia”. The second includes the author’s intention and narration management experience: accurately assessing the potential impacts of the microhistory on the empathic perception of the viewer, the author includes it in the right context. This process is suggested to be qualified as “emotional contagion” with a narrative. It takes place directly in the act of communication: author–character–audience, and most effective is relying on basic human emotions the author intuitively selects. In terms of impact on the viewer, the narration of emotions in the film depends on the content of the real story (plot) and how well the author of the film “starts” the mechanism of empathy, using intermedial capabilities of the film text. In the end, the article concludes that the narration of emotions in the documentary is the most important element of the cognitive system of the documentary, which largely determines the process of creation and perception. Due to the effect of “emotional contagion” reinforced with the audio-visual nature of the film communication, the mechanism of the action of “qualia” works and provides mental projection of events of reality (“world of the story”) on one’s own “self” and the viewer as possessors of experience. Of course, the film contains other knowledge: facts, opinions, hypotheses; however, in the author’s opinion, it is narration of emotions as a characteristic feature of publicistic cinema narrative that determines the sustained interest of the mass audience to television documentaries focused on the role of the narrator of “real stories” from real life.

REFERENCES

1. Herman, D. (2002) *Logic Story: Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press.
2. Herman, D. (2008) Description, Narrative and Explanation: Text-type Categories and the Cognitive Foundations of Discourse Competence. *Poetics Today*. 29.2.
3. Bulgakova, O. (2007) Teoriya kak utopicheskiy proekt [Theory as a utopian project]. *NLO*. 88. [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/bu3.html>. (Accessed: 14th February 2017).
4. Vygotskiy, L.S. (1968) *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow: Iskusstvo.
5. Tikka, P. (2008) *Enactive Sinema: Simulatorium Eisensteinense* [Enactive Cinema: Simulatorium of Eisenstein]. Juvaskyla.
6. Johnson, M. (2007) *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
7. Bugaeva, L.D. (2012) [Narrative, media and emotion]. *Russkiy sled v narratologii* [The Russian Footprint in Narratology]. Proceedings of the international conference. Balashov. pp. 12–16. (In Russian).
8. Bugaeva, L.D. (2013) Kino kak model' soznaniya: Piya Tikka [Cinema as a model of consciousness: Piya Tikka]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovateley kul'tury*. 1 (10).
9. Dobroskloenskaya, T.G. (2010) *Voprosy izucheniya mediatekstov: Opyt issledovaniya sovremennoy angliyskoy mediarechi* [Issues of studying media texts: The experience of studying contemporary English media speech]. 3rd ed. Moscow: KRASAND.
10. Herman, D. (2009) *Basic Element of Narrative*. Hoboken, NJ.
11. Arnol'd, I.V. (1999) *Semantika, stilistika, intertekstual'nost'* [Semantics, stylistics, intertextuality]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
12. Maydanova, L.A. (1987) *Struktura i kompozitsiya gazetnogo teksta* [Structure and composition of newspaper text]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University.
13. Vinogradova, S.M. & Mel'nik, G.S. (2014) *Psikhologiya massovoy kommunikatsii* [Psychology of mass communication]. Moscow: Izdatel'stvo Yurayt.
14. Izard, K.E. (2000) *Psikhologiya emotsiy* [Psychology of emotions]. Translated from English by A. Tatlybaev. St. Petersburg: Piter.
15. Bryant, J. & Thompson, S.C. (2004) *Osnovy vozdeystviya SMI* [Fundamentals of Media Effects]. Translated from English. Moscow: Izdatel'skiy dom Vil'yams.
16. Yampol'skiy, M. (2004) *Yazyk-telo-sluchay: kinematograf v poiskakh smysla* [Language-body-case: cinema in search of meaning]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Received: 14 March 2017