

УДК 791.43/45

ФАКТЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ИСТОРИИ И ТРАГИЗМ ЭКРАННОГО ВЫМЫСЛА (КИНОНОВЕЛЛА Г.КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОГО «БЕШЕНАЯ БАЛЕРИНА»)

© А.Р.Салахова

Цель настоящей работы – рассмотрение экранного нарратива киноновеллы Г.Константинопольского «Бешеная балерина» (киноальманах «Кошечка», 2009). Конгениально постмодернистской концепции «нарративной истории» создатели фильма фокусируются не на исходном смысле документального факта (события новейшей истории России), а на способе его изложения (сюжетный монолог). В рамках данной статьи рассмотрены роль невербальных актов воздействия аудиовизуальных образов (жесты, мимика, поступки, с одной стороны, а также средства кинематографической выразительности (грим, крупный план, монтаж, звук и т.п.), с другой) наряду с ролью вербальных, а также разнообразные виды взаимодействия между ними. Сюжетный монолог вбирает в себя стран/иные факты советской и постсоветской истории, однако экранное целое сфокусировано на самодостаточности и самооценности повествования. Представляется продуктивным работать с фильмом как с динамической системой неисчерпаемого смысла, принимая во внимание, что кинофильм, как и любой текст, передает (и порождает) информацию с помощью стратегий, которые схожи с повествовательными стратегиями текстов литературы. Поэтому кинотекст доступен для изучения с помощью семиотики, а также (во многом) нарратологии.

Ключевые слова: нарратив кино, экранная условность, фикциональная документальность, российское кино.

Настоящая работа родилась из практики курса «Русское кино», адресованного студентам-иностранцам, изучающим не только особенности русской речи через речь киногероев, но и знакомящихся с русской (в самом широком смысле) культурой через посредство нарратива кино. Предостерегая реципиентов культурных артефактов от непосредственного и буквального восприятия экранной условности в качестве реального феномена, на примере киноновеллы Г.Константинопольского «Бешеная балерина» (киноальманах «Кошечка», 2009) мы можем говорить об особенностях фикциональной документальности, доступных киноязыку и непосредственно влияющих на интерпретацию экранного образа.

Вопрос об авторе высказывания крайне актуален при исследовании объектов современной российской экранной культуры, которые конгениально постмодернистской концепции нарративной истории предлагают рассматривать факты в контексте рассказа о них. Смысл экранного события трактуется не как фундированный онтологией исторического процесса, но как возникающий в контексте самого рассказа о событии. Цель объективности чужда нарративу, имманентно связанному с интерпретацией, причудливый синтез документального и художественного приводит к стиранию границ между было/не было/могло быть/не может быть.

Киноальманах «Кошечка» (2009), как это неоднократно подчеркивалось в критике, был снят

в рекордно короткие сроки (5 дней) и на сумму, немислимую в качестве бюджета фильма (от 50 000 до 100 000 тысяч долларов). Это второй после «8 ½ \$» полнометражный проект известного клипмейкера, чье творчество российский киновед Лидия Маслова отнесла к так называемому «маргинальному кинематографу» [1] в противовес двум полюсам отечественного кино – коммерческому и артхаусному. «Пограничная» позиция режиссера обусловлена, по ее мнению, его тяготением к неожиданности, внезапности, удивительности экранного образа, тогда как кино «полюсное» предсказуемо в соответствии со спектром притязаний массовой ли, фестивальной ли публики.

Всевозможные малобюджетные проекты современного российского кинематографа не раз подвергались остракизму в среде критиков – за недостаточную вдумчивость, поверхностность и тусовочность (вот и по отношению к «Кошечке» многократно повторяется тот факт, что фильм был снят в квартире режиссера). Однако в последние годы подобные фильмы продолжают сниматься и широко обсуждаются, тенденция к фрагментарности, сюжетной незавершенности, визуальной монтажности и открытой условности находит оправдание уже в признанно большом кино наследием постмодернистской деконструкции (фильмы А.Звягинцева, А.Попогребского, К.Серебрянникова, И.Воропаева и др.), открытое обращение в монологе к зрителю низвергает

фундаментальный кинематографический запрет смотреть в камеру (фильм «Диалоги» (2014)).

Таким образом, экранный образ в некоторой степени отстраняется от навязанного 24 кадрами в секунду правдоподобия и документальности, устремляясь к художественной условности, которой он не стыдится, напротив, именно она дает ему свободу высказывания. Как писал французский философ и семиотик Ролан Барт, повествование разворачивается «ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой» [2: 384]. Именно благодаря многоплановости (визуальной, аудиальной, текстовой и т.п.) экранного образа наррация становится неразрывно связана с интерпретацией.

Любопытно, что одной из наград «Кошечки» является Приз гильдии киноакадемиков на фестивале «Окно в Европу» М.Ефремову за исполнение мужской (!) роли, хотя в фильме он исполняет женскую роль.

С самых первых кадров – вытянутая нога в пуанте, фуэте, диадема из перьев на голове, пачка – режиссер пытается убедить нас в том, что перед нами именно балерина. Однако уже на второй секунде появившееся лицо актера, а затем его фигура и, наконец, падение от головокружения на диван разубеждают нас в этом, смещая акцент с профессионального дискурса на экзистенциальный – балерина *бэшная* (курсив наш – А.С.). И с этой минуты, тяжело опустившись на диван, безымянная балерина начинает нанизывать фрагменты своей судьбы – человеческой и профессиональной – подобно бусинам, в такт которым будут сменяться операторские ракурсы.

Хронометраж истории поделен на несколько частей и плотно связан рефреном: «Талант ничего не решает!» [3], связанным с содержанием не только конкретной новеллы, но и всего альманаха в целом. Фабула киноновеллы ничтожна – рассказ о несостоявшейся судьбе бесталанной и, по всей видимости, бездарной балерины. Однако и сюжет, и кинематографические приемы, и блистательная игра Михаила Ефремова делают эту историю невероятно объемной.

Монолог начинается с обращения к собственному отражению в зеркале танцкласса, собственно и зритель изначально наблюдает не саму главную героиню, а лишь отражение; однако тут же выясняется, что то, что мы видим его неподлинность, тут же разоблачена: «Это скверно... Это безобразно и никуда не годится...» [3]. И по всем законам отражения ситуация доведена до абсурда, где все меняет свою изначальную отнесенность: так, сидя в пачке у станка, балери-

на констатирует, что «не танцую уже давно.. Лет Десять...» [4], далее следуют многочисленные отрицательные конструкции, формирующие полный список того, чего нет в жизни этой «одинокой, сорокапятилетней старухи» [3], как она сама себя называет, венчает этот список отрицательное местоимение, относимое академической грамматикой также к классу местоименных существительных – некому (дат п. от *некого*), обозначающее тотальное отсутствие лица, способного производить действие, быть для него пригодным или тем, на кого оно обращено («Если вдруг, по какой-либо причине я умру – а причин для этого предостаточно – меня найдут не скоро... некому...» [3]). Эта заключительная фраза, хоть и произносится в зеркало, благодаря крупному плану, стирающему эффект отражения (нет нечитаемых афиш, маркирующих мир Зазеркалья), оказывается обращена прямо к зрителю: «ААА!!!... похоже Вам меня жалко??!!... Не топнитесь... Не жалеете меня. Лучше послушайте...» [3]. Зрительское соучастие неизбежно: Г.Константинопольский использует «взгляд в камеру» – это пример молниеносного разрыва дистанции между происходящим на экране и зрителем. Игровая природа кино нарушается, а значит, нарушаются пространственно-временные рамки. Зритель застается врасплох, что предполагает прямую коммуникацию времен. То, что происходило «тогда», происходит «здесь и сейчас», зритель обнаружен, следовательно, он – непосредственный участник того или иного события фильма.

«Разрушение четвертой стены» – так был назван этот прием «вторжения» в театре [5-6]. Возможность «ломки четвёртой стены» позволяет зрителю глубже погрузиться в вымышленный мир действия, поверить, что всё происходящее – это реальные события [7: 8-11]. Прием широко известен благодаря «эпическому театру» Б.Брехта. Чем отличается «эпический» театр от «традиционного»? Самое главное отличие в том, что Брехт подчеркивал условность сценического представления, т.е. зритель с самого начала должен помнить о том, что происходящее на сцене не жизнь, а искусственная реальность. При этом такой театр не был направлен на то, чтобы вызывать сильные эмоции у зрителя, как то: слезы или смех. Цель его была в том, чтобы заставить зрителя думать, размышлять об увиденном. Режиссер не дает оценки героям: зритель сам должен понять, кто прав, кто виноват, поэтому в таком театре, как правило, нет четкого деления на отрицательных и положительных героев. Анализировать, но не сопереживать призывает своих зрителей эпический театр.

Само по себе «разрушение четвертой стены» может происходить несколькими способами. Иногда герой может напрямую обратиться к зрителю, иногда лишь каким-то движением обнаружить свою условность. Допустим также и вариант, когда актер как бы «забывает» о том, что он исполняет роль.

Сфокусировав внимание зрителя, Бешеная балерина начинает свой рассказ, который имеет две хронологические точки отсчета: личная – «пик моей карьеры» и историческая – конец 80-х. Это важно помнить, потому что таким образом и будет строиться ее повествование в дальнейшем: о себе и о стране, история частная и общая. На общем плане: героиня приняла позу, позади нее материализовалась Айседора, которая по всем явным признакам кобель, как мы уже знаем, на переднем плане коньяк (как ружье, которому вот-вот предстоит выстрелить). Детали вещного мира киноновеллы важны, потому что они словно бы подтверждают слова безумной: вот она Айседора, вот купленный в магазине за 3000 рублей коньяк (мы знаем и цену, и марку), а значит, и остальное тоже вполне себе может быть.

Некоторую параболичность сообщает повествованию ключевая фраза, брошенная старой преподавательницей Анной Михайловной, которую та «твердила, как молитву»: «талант ничего не решает – жертвы – упорство – фанатизм и труд каторжника» [4]. Руки балерины сложены у груди, она истово произносит каждую фразу, чтобы затем в подробностях раскрыть ее смысл иносказания: «Жертвы – четыре мужа (гражданских, конечно) – никто не смог со мной прожить больше трех лет.. я была я – только на сцене... дома – нервный труп...гастроли ...поклонники... Три аборта... Детей нельзя – только сцена... Жертвы... Упрямство – после первого сезона в театре стало ясно – главных ролей мне не дадут – просто так – надо бороться... Интриги ...роман с директором театра и с его сыном ...скандал... оба женаты...подруги – ...сплетни зависть... тоска... лезвие бритвы в пуантах...серная кислота в графине для воды...Фанатизм и труд каторжника – сон – три часа – до утреннего прогона одна в зале – разминка – после вечернего спектакля – одна в зале – отрабатывать, оттачивать – доводить до совершенства – голодные обмороки... никогда не плакала – всегда улыбалась – и вот... И вот первый успех... Свет софитов – занавес и браво!!! бис!!!...Дьявол сверкал очами или благодать – трудно понять ...сложные ощущения... Нет – не то – просто спокойное, уверенное знание, что вот оно – это мое место – для этого я рождена... первый раз слезы – счастлива...счастлива ...и далее по кругу – Жертвы – потянула сухожилия... –

восстановилась...Умер отец – на похоронах не была – гастроли... Вступила в Партию... способствует продвижению... Анонимка – мой нравственный портрет – разбор на партсобрании... Обошлось... Упрямство... влюбилась – мальчик... Алеша... Нежный вдохновенный...звал замуж... первый раз в жизни не хочу вставать из постели...его отец – дипломат на каких-то там островах... всей семьей на мои спектакли...купили нам квартиру... Алеша... брось к черту ты этот балет – себя калечишь... Алеша...нет сил бороться...опасно – переспала с его другом – сделала так, что он узнал...» [3] (4: ХРН 03:55-6:31).

Рефрен, обозначающий жизненный цикл в истории балерины, сопровождается переменой положения камеры, на втором круге – крупный план, чтобы сосредоточить внимание на переживании личной драмы (травма, смерть отца, любовь) по сравнению с обыденной (в первой части!) историей балетной карьеры. Интересно, что соотнесенный с большим историческим процессом факт – «вступила в Партию... способствует карьере» [3] – она преподносит в качестве жертвы (именно такое место в рефрене «жертвы – упорство – фанатизм» отведено этому биографическому событию), что, безусловно, является маркером времени создания киномонолога – постсоветская история.

Следующий кадр – балерина с рюмкой – основан на кинематографическом приеме монтажа: линия повествования резко прервана и перенесена в день сегодняшний – торжественный день – 25-ое число «я получаю пенсию...чистыми 12 тысяч рублей...– 350 долларов...» [3]. Экранное действие слито воедино с интерпретацией и художественного (пенсия в конце месяца невозможна, хотя и подтверждена квази-документальной датой), и социально-исторического факта (низкая пенсия!): поставив поднятую рюмку на столик, балерина удаляется. Это символическое удаление со сцены разделяет экранное повествование на части.

К станку, где после нелепых прыжков она начинает задыхаться, – снова на диван, через боль в сердечной мышце (на это указывает жест актера) балерина возвращается к своему повествованию, ее физическое возбуждение легко транслируется зрителю, потому что она вновь обращается к нему прямо. Описывая свою балетную поступь в банке, оскал Айседоры и прямо называя себя сумасшедшей, балерина вскользь упоминает «километровую очередь» [3], непременный атрибут банковского обслуживания в стране; и снова прием соединения в едином сюжетном фокусе известного/узнаваемого и художественно-привнесенного для оправдания под-

линности последнего (упоминается Новодевичье кладбище, четное количество цветов на могилу). И взгляд в камеру. Эти глаза не могут врать. Далее экранная реальность документируется сухими цифрами ежемесячных расходов: «снимаю деньги с книжки – плачу три тысячи за квартиру – остается девять... Я выхожу из банка и иду в магазин... Но я не покупаю дешевую бармателю... никогда!!!! На три тысячи рублей я покупаю дорогой французский коньяк Бисквит Ви-Си-Оу-Пи. ... отдаю им пять тысяч рублей из шести... Это моя им помощь... чтоб не голодали... Я могла бы им отдать все шесть – на троих вышло б по две тысячи ровно... Но я специально даю пять ... я иду к Новодевичьему кладбищу... По дороге покупаю цветы... на всю тысячу – дорогие... неважно – четное количество...» [3]. При этом режиссер снова применяет прием отражения, описывая жизнь бывших коллег и подруг Вареньки – главной героини («Орловская похожа на клубок шерстяных ниток – полная и вся в каких-то дранных кофтах... из кухни выползают еще две старые облезлые гримзы – Матвеева и Кирсен... мои бывшие подруги... они на троих снимают однокомнатную квартиру... Каждая из них получает пенсию и еще все они где-то прирабатывают на стороне – кто уборщицей... кто лифтершей... Орловская даже преподает в училище!!!!... а живут как в богадельне... .. они трещат без умолку – в основном старые сплетни про старых знакомых, жалобы на здоровье и нищету.... Ни у кого из них, так же как и у меня нет ни мужей ни детей... Я отдаю им пять тысяч рублей из шести... Это моя им помощь... что б не голодали... Я могла бы им отдать все шесть – на троих вышло б по две тысячи ровно... Но я специально даю пять, ну во первых тысяча мне самой сегодня еще пригодится, а во вторых – я знаю наверняка, что после моего ухода они будут делить деньги и перегрызутся до смерти – пять на троих разделить поровну невозможно...» [3]), обездоленность рассказчицы отражается в множестве кривых зеркал ее бывших коллег по балетному делу.

Камера настаивает героиню у противоположной стены, снова зеркало (это очевидно и по бликам, и по расположению торшера, и по пятнам на стекле), пауза в начале речи, разговор с собственным отражением и ретроспективный рассказ о событиях гибели Алеши придают повествованию исповедальный характер. Зрителю доступны душевные терзания Вареньки, которая при любой возможности отворачивается, прячется от зрителя ли, от себя ли. Не менее драматические события в истории страны – ГКЧП – заставляют Вареньку сменить тон и взглянуть прямо. Улыбка на лице

при фразе «И тут случилось ГКЧП... 91 год – переворот... Страна разделилась на консерваторов и реформаторов...» лишь подчеркивает бесконечную глубину предыдущей трагедии, по сравнению с которой даже драматические события августа 91-го, предвосхитившие глобальный крах и разлом, ретранслируются с иронией [4: ХРН 12:55-12:59], или усталостью и разочарованием («Я конечно с реформаторами... помнится даже к Белому дому ходила – на танки глядеть... Три дня борьбы и нервов... И если в жизни победили реформаторы, то в нашем театре – верх одержало консервативное крыло – парадокс – но у них оказались хорошие связи в руководстве победивших...» [3]), или брезгливостью («какой-то брокер невнятный... или кооператор – я в этом не разбираюсь... раздражал его малиновый пиджак и туфли Саламандра без каблуков...» [3]), или равнодушием в расчете на узнавание («Как-то один знакомый режиссер пригласил меня сняться в клипе у Жени Кемеровского...», «познакомилась спонсором клипа – Коля-Атлас – вор в законе – криминальный авторитет...», «бордель на Патриарших» [3]), даже воодушевлением («Ну хочешь – говорит – я тебе твой театр куплю??? хочешь – он твой будет – навсегда – что захочешь – то там и будешь делать – хочешь – работай – а хочешь – продай или сожги... Не нужен мне Театр – говорю – хочу Жизель танцевать... Не вопрос говорит – театр на Колины деньги отремонтировали – он заплатил всем и директору и постановщикам – хотя мог бы просто им приказать и мене бы роль и так дали – но он заплатил – за все – за новые декорации, за костюмы. За новую постановку – за рекламу... за фильм на пленку – хотел увековечить меня...» [3]).

Очередным «отражением» служит жизнь криминального авторитета Коли-Атласа («у них, у бандитов этих – свои законы есть – им ни жены ни детей официальных нельзя... как у нас почти...», «Он меня уважал – за то что вкалывала с утра до ночи... говорил – похожи – оба бешеные...» [3]), подспудно смешивая все и вся в духе постмодернистского вектора – не унижая балерины, напротив, вознося бандита.

Двойственность природы балерины подчеркнута дважды: во-первых, игрой слов («с ним покойно (курсив наш – А.С.) было душе моей... хоть для всех вокруг он душегубом был...» [3]) и, во-вторых, следующим кадром, в котором камера возвращается из мира зазеркалья – того самого, где балерина почти солирует в «Жизели» 30 лет спустя. Не менее реальными звучат и факты, иллюстрирующие звериный оскал реальности в противовес миру по ту сторону зеркала, абсурд становится универсальным кодом для обоих про-

странств: «Через неделю – репортаж в новостях – в Таиланде застрелили его.... Показывают – лежит в багажнике машины.... Меня на Петровку на допросы – два следователя – молодые – все про деньги спрашивали – общаг какой-то ...обыски – понятия...» [3]. В эмоционально-напряженный момент – «... и через месяц – меня сняли с роли и утвердили Орловскую....» – крупный план, нервные движения губ, жест руками, отведение взгляда [4: ХРН 18:25]. Эмоциональный накал разряжается смехом в конце этой части монолога и нелепым падением, которое дублирует прозвучавшее «Из театра конечно уволили...» [3].

Монтажная склейка – Варенька с ватными тампонами в носу лежит на диване, и снова в кадр проникают профессиональные атрибуты героини: пачка в левом нижнем углу кадра и диадема на голове. Рассуждения о судьбе артистов драматического, оперного и музыкального искусства прерывается резким жестом (достала и отбросила тампоны), резюмируя сказанное «тело стареет быстро – в 35 лет пенсия...» [3].

И вот коленопреклоненная балерина то ли молит, то ли клянет немощь тела, подобно вечному «маленькому человеку» русской литературы с его бренными, но законными просьбами к Вселенной. Подобное соотнесение оправдано самой речью балерины – очередное «отражение»: «Из меня могла бы выйти монахиня....Я бы только молилась и томила бы плоть лишениями... По сути я и есть монахиня...» [3]; вспоминается и аскетичная жизнь Акакия Акакиевича, томившего себя ради великой цели – шинели. Однако эта параллель, должная возвысить тяжкий путь героини, вознести ее страдания, обрывается отчаянной иронией, умноженной самой позой, когда Варенька произносит «но, к сожалению, я не верю в Бога...» [4: ХРН 20:48-20:54]. Отягощенные знанием не только документальных фактов, на фоне которых разворачивается экранная история, но и собственной причастностью к истории внеэкранной, мы, зрители, можем наблюдать момент наивысшего пика монолога Бешеной балерины, истово вопрошающей небо («если бы Бог был – должно бы было быть что-то большее, чем сухая справедливость....А где же милосердие – великодушие...Могла бы быть незаслуженная радость и не заработанная благодать – не выслуженная ласка и утешение...» [3]), однако роль Всевышнего по воле режиссера отдана зрителю, находящемуся в позиции адресата [4: ХРН 21:50-21:52]. Трагизм экранного образа и даже внеэкранной ситуации отменяется травестированной цитатой Крылова («уже просто басня Крылова – «Так поди же – попляши!!!!»....» [3]) в расчете на узнаваемость,

на игру слов; режиссер отвлекает нас от главного – мы только что могли ее осудить, мы знаем все, много или просто достаточно для этого «суда». Но режиссер лишает нас этой вот-вот наметившейся возможности – Варенька воздвигает на вакантный пьедестал своих кумиров («Мой Бог – Жертва – Упрямство и Фанатизм» [3]). Зритель, кому она так долго доверяла сокровенное, свергнут со своей позиции; не сыграв роли Пантократора, Варенька ставит руки на талию и дразнится («И не жалеете меня – мне не нужно Ваше сочувствие – я его не заслужила...» [3]).

Финальная сцена, вновь ретроспективная: Варенька возвращается с кладбища, продолжается ее сегодня, время экранное и время нарратива наконец синхронизируются. Бешеная балерина упоминает о мнимой смерти, где, подобно пушкинскому «Еще амуры, черти, змеи...» [8: 15], смешались «ангелы в пачках или это были черти» [3]; сродни Фирсу в финале бессмертной комедии Чехова, Варенька стойко принимает свою судьбу («Жаль только за всю мою карьеру – я так и не исполнила ни одной ведущей партии... я танцевала в трех постановках...в кордебалете... почти в массовке... ничего...» [3]).

На самом исходе Варенька возвращается к исходному пункту своего повествования, используя тот же риторический прием, когда под видом добавочной информации подается главная («Ах, да!...Вот еще что... – мне многие говорили, и в театре и Алеша и даже Коля... что у меня нет таланта...Пф!!!!...Талант – ничего не решает!!!!... Дураки!.....» [3]).

Подобно сюжету параболического произведения, развивающегося по кривой, Варенька своей исповедью словно уводит нас в дремучие подробности своей жизни, избегая возврата к отправной точке: *Бешеная* (курсив наш – А.С.) балерина – безумие; обращенность к темной стороне, отсутствие дара подчеркнуты в финале нелепостью движений немолодого и нестройного мужчины в костюме балерины. Экранный вымысел вновь бьет в глаза зрителю, однако на этот раз исключительно своим трагизмом.

Рассказанная история могла бы быть – пусть не с ним (мужчиной в белых колготках с ярко намалеванными голубыми тенями глазами), это было совершенно вразумно, да еще эти цифры, исторические факты – фикциональность была крепко связана с документированием деталей до финала, в котором режиссер жестокосердно обнажает экранную буффонаду. Утрированность образа по мере развития сюжетного монолога преодолевается огромным количеством подлинно-исторических и художественных, но обусловленных закадровой реальностью деталей, присущая буффо-

наде легкость не способна преодолеть трагизм фактов человеческой истории – большой и малой.

Конгениально постмодернистской концепции «нарративной истории» создатели фильма фокусируются не на исходном смысле документального факта (хотя в фильме очевидно проглядывают и стран/иные факты советской и постсоветской истории), а на способе его изложения, признав его самодостаточность и самоценность. Средствами кинематографической выразительности (грим, крупный план, монтаж, звук и т.п.) создается экранное событие, неразрывно связанное с интерпретацией.

1. *Лидия Маслова* о Григории Константинопольском (видео-лекция) // URL: <http://wordorder.ru/news/lidiya-maslova-o-grigorii-konstantinopolskom/>, Загл. с экрана. (дата обращения: 05.05.2014)

2. *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс-Универс, 1994. – С. 384 – 391.

3. *Бешеная балерина* // URL: <http://planeta.ru/141537/blog/122882>, Загл. с экрана. (дата обращения: 22.01.2014)

4. *«Кошечка»*. Художественный кинофильм / Реж. Г.Константинопольский. – Россия, 2009, 94 мин, DVD.

5. *Bell E.S.* Theories of Performance. – Los Angeles: Sage, 2008. – 303 p.

6. *Wallis M., Shepherd S.* Studying plays. – London: Arnold, 1998. – 184 p.

7. *Abelman Robert* Reaching a critical mass: a critical analysis of television entertainment. – Mahwah, N.J.: L. Erlbaum Associates, 1998 – 449 p.

8. *Пушкин А.С.* Евгений Онегин // Пушкин А.С. Собрание сочинений. В 10-ти томах. – Т. 4. – М.: «Худож. лит.», 1975. – С. 7 – 180.

FACTS OF HUMAN HISTORY AND SCREEN FICTION TRAGEDY (G.KONSTANTINOPOLSKY'S SHORT FILM «MAD BALLERINA»)

A.R.Salakhova

As the title implies, the article describes the way the facts of human history represent a screen image full of tragedy (G.Konstantinopolsky's short film *Mad Ballerina* (2009)). However, the rhetoric of the motion picture art retells “narrative history”, which has a focus not on an original sense of documentary evidence (although it seems easy to recognize some facts of Soviet and post-Soviet history), but on the method of its presentation. This article examines the role of the impact of audiovisual images as non-verbal acts (gestures, facial expressions, behavior), on the one hand, and the means of cinematic expression (make-up, close-up, editing, sound, etc.), on the other, along with verbal ones as well as various types of interaction between them. The plot monologue represents both strange and horrible facts of the Soviet and post-Soviet history, however, the screen entity is focused on self-sufficiency and self-worth of the narrative. It seems productive to work with the film as a dynamic system of inexhaustible sense, considering that the movie, like any text, reports (and creates) information using strategies that are similar to the narrative strategies of literary texts. Therefore, the film text can be studied by means of semiotics and (largely) narratology.

Key words: film narrative, screen fiction, fictional non-fiction, Russian cinema.

1. *Lidija Maslova* o Grigorii Konstantinopol'skom (video-lekcija) // URL: <http://wordorder.ru/news/lidiya-maslova-o-grigorii-konstantinopolskom/>, Загл. с экрана. (data obrashhenija: 05.05.2014) (In Russian)

2. *Bart R.* Smert' avtora // Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Pojetika. – M.: Progress-Univers, 1994. – S. 384 – 391. (In Russian)

3. *Beshenaja ballerina* // URL: <http://planeta.ru/141537/blog/122882>, Загл. с екрана. (data obrashhenija: 22.01.2014) (In Russian)

4. *«Koshechka»*. Hudozhestvennyj kinofil'm / Rezh. G.Konstantinopol'skij. – Rossija, 2009, 94 min, DVD. (In Russian)

5. *Bell E. S.* Theories of Performance. – Los Angeles: Sage, 2008. – 303 p.

6. *Wallis M., Shepherd S.* Studying plays. – London: Arnold, 1998. – 184 p.

7. *Abelman R.* Reaching a critical mass: a critical analysis of television entertainment. – Mahwah, N.J.: L. Erlbaum Associates, 1998 – 449 p.

8. *Pushkin A.S.* Evgenij Onegin //Pushkin A.S. Sobraie sochinenij. V 10-ti tomah. – T. 4. – M.: «Hudozh. lit.», 1975. – S. 7 – 180. (In Russian)

* * * * *

Салахова Айгуль Рестамовна – кандидат филологических наук, ассистент кафедры русского языка как иностранного Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета.

420008, Россия, Казань, ул. Кремлевская, 18.

E-mail: aygul.salahova@gmail.com

Salakhova Aygul Restamovna – PhD in Philology, Lecturer, Department of Russian as a Foreign Language, Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan (Volga Region) Federal University.

18 Kremlevskaya St., Kazan, 420008, Russia

E-mail: aygul.salahova@gmail.com

Поступила в редакцию 07.08.2014