

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ “КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ”

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

(кваліфікація: магістр зі спеціальності 8.02010101 Культурологія)

на тему:

**“Функціонування нарації та фокалізації в кіно”**

Виконала: студентка 2-го року навчання,  
спеціальності 8.02010101 Культурологія

Осипенко Анастасія

Керівник: Брюховецька О. В.

кандидат філософських наук

Рецензент: Скуратівський В. Л.

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою “\_\_\_\_\_”

Секретар ДЕК \_\_\_\_\_

“\_\_\_\_\_” \_\_\_\_\_ 2016 р.

Київ – 2016

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>4</b>
<b>Розділ I. ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ НАРАЦІЇ ТА ФОКАЛІЗАЦІЇ</b>	<b>7</b>
1. Специфіка кінонарративу: проблеми визначення і термінології.....	7
1. 1. Рівні кінонарративу.....	9
1. 2. Наратив і нарація.....	13
1. 3. Трансформації кінонарративу.....	17
2. Нарація і фокалізація.....	18
2. 1. Існування наратора в кінонарративі.....	18
2. 2. Типи наратора.....	22
2. 2. А. Недієгетичний наратор.....	25
2. 2. Б. Екстрадієгетичний наратор.....	32
2. 2. В. Інтрадієгетичний наратор.....	35
2. 2. Г. Метадієгетичний наратор.....	39
2. 3. Функціонування фокалізатора в кінонарративі.....	40
2. 4. Типи фокалізатора.....	44
2. 4. А. Нульовий фокалізатор.....	44
2. 4. Б. Зовнішній фокалізатор.....	45
2. 4. В. Внутрішній фокалізатор.....	46
2. 5. Ненадійна нарація.....	48
<b>Розділ II. ВІДМІННОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ НАРАЦІЇ ТА</b>	
<b>ФОКАЛІЗАЦІЇ В ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ФОРМАХ КІНО.....</b>	<b>55</b>
1. Функціонування нарації та фокалізації в класичному й сучасному	

голлівудському кіно.....	55
1. 1. Аналіз фільму “Таємне життя Волтера Мітті” Н. З. Маклео (1947)	60
1. 2. Аналіз фільму “Таємне життя Волтера Мітті” Б. Стіллера (2013)...	64
2. Функціонування нарації та фокалізації в авторському кіно .....	67
2. 1. Загальні зауваги щодо нарації авторського кіно .....	67
2. 2. Аналіз фільмів Д. Джармена: “Караваджо” (1986), “Сад” (1990), “Blue” (1993) .....	71
3. Функціонування нарації та фокалізації в авангардному і документальному кіно .....	82
3. 1. Проблема існування ненаративного кіно та аналіз фільмів Дж. Беннінга: “13 озер” (2004), “RR” (2007) .....	82
3. 2. Аналіз документального фільму Дж. Панахі й М. Міртахасебі “Це не фільм” (2011).....	85
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>89</b>
<b>ФІЛЬМОГРАФІЯ.....</b>	<b>91</b>
<b>ЛІТЕРАТУРА .....</b>	<b>93</b>
<b>ДОДАТКИ .....</b>	<b>100</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Наратологічний аналіз активно розвивається у сфері дослідження кіно з 1970-тих років, але до сьогодні немає україномовних робіт на цю тему. Теоретичне поле кінематографічної наратології досі лишається проблемним, існують дискусійні питання та неузгодженість у термінології. Суттєвим є те, що наратологічна формалістичність відкриває продуктивні шляхи розгляду фільмів та допомагає виявити в них важливі елементи, що конституують кіно як оповідний медіум.

Наратологічний аспект аналізу апелює саме до здатності кіно оповідати, відповідно до цього виділяються складові фільмічного наративу, завдяки яким реалізується ця здатність. Оповідність є невід’ємною складовою людського мислення, яка обрамлює життя загалом (людина схильна все наративізувати, тобто сприймати через цілісні історії, логічно скомбіновані ланцюжки подій), тому актуально досліджувати, як саме кіно вкладається в оповідні матриці сприйняття.

Прикметною відмінністю кінонаративу є оперування візуальними засобами, з якими співпрацюють вербальні. Якщо у вербальному тексті оповідач є водночас носієм погляду, в кіно це зовсім не обов’язково так. Тому важливим є виділення та дослідження двох невід’ємних складових кінонаративу – нарації та фокалізації, які відображають те, “хто говорить” і “хто бачить” у конкретній фільмічній історії. Це питання є центральним у нашій роботі.

Ми обрали типологічний фокус, щоб з’ясувати, як працює нарація та фокалізація в кіно. Ми мали на меті вибудувати чіткі класифікаційні схеми та,

послугуючись ними, обґрунтувати потребу в кінематографічному нараторі та фокалізаторі як виразниках кінонарації, а також проаналізувати їхні функціональні відмінності.

**Об’єкт дослідження:** кінонаратив (як фільмічна оповідь і спосіб оповідати) у різних стильових і жанрових формах.

**Предмет дослідження:** нарація та фокалізація як засоби організації інформації в кінонаративі та її донесення до глядацької аудиторії на прикладах стилістично й жанрово різних фільмів.

**Мета дослідження:** продемонструвати, як у кіно функціонують невід’ємні наративні складові – нарація та фокалізація, як різні типи нарації та фокалізації витворюють фільмічну оповідь і як варіюється їхня робота відповідно до жанрово-стилістичних особливостей фільмів.

Поставлена мета передбачає такі **завдання**:

1. Проаналізувати історіографію наратологічних досліджень у сфері кіно.
2. Виявити особливості кінематографічного наративу та вивести його складові.
3. Обґрунтувати теоретичну потребу виокремлення агентів нарації та фокалізації (наратора та фокалізатора), уніфікувати термінологію.
4. Проаналізувати функціонування нарації та фокалізації в кіно, підійшовши до питання через вибудування струнких типологічних схем.
5. Розглянути, як функціонує нарація та фокалізація в класичному наративному, авторському, авангардному (ненаративному) і документальному кіно.

**Огляд літератури.** В роботі було використано теоретичні розробки зачинателів кінематографічної наратології: Д. Бордвелла, Е. Бренігана, С. Четмена та ін. З огляду на те, що наратологія багато в чому базується на концептах формалістів, було розглянуто праці В. Шкловського і Ю. Тинянова, присвячені кіно. Було застосовано також роботи з літературної наратології (Ж. Женетт, М. Флудернік, С. Ріммон-Кенан та ін.), які допомагали розібратись із проблемними питаннями та чіткіше виокремити характеристики кінонаративу. Використовувались узагальнені й підручникові джерела (В. Шмід, Дж. Шмідт та ін.), які унаочнювали термінологічну неусталеність і резюмували різні підходи до питання кінонаративу. Крім того, було опрацьовано конкретні приклади наратологічного аналізу (Е. Танулі, В. Собчак, С. Делейто, Н. Бьорч та ін.) та ті роботи, в яких висвітлювались важливі питання, присутні для розуміння кінонарації (Т. Ганнінг, Ж. Дельоз, М. Шіон та ін.).

**Наукова новизна.** Було підсумовано теоретичні здобутки у сфері наратології та обґрунтовано сутність наративних компонентів кіно – нарації та фокалізації, було виокремлено їхню типологію (на основі синтезу наявних класифікаційних схем) та проаналізовано функціонування різних типів нарації та фокалізації в різних фільмічних формах.

**Структура роботи:** робота складається з двох розділів, п'яти підрозділів (всередині яких виокремлено чотирнадцять параграфів), вступу, висновків, фільмографії, бібліографії та візуальних додатків.

## **Розділ I. ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ НАРАЦІЇ ТА ФОКАЛІЗАЦІЇ**

### **1. Специфіка кінонарративу: проблеми визначення і термінології**

Наратологія виникла і певний час розвивалась як суто літературна дисципліна, підпорядкована особливостям оповідних технік у вербальних художніх текстах. Наратологічні дослідження почали входити у сферу теорії кіно та аналізу фільмів від 1980-тих, але досі для них не існує усталеної методології та термінології. Наратологічні аспекти кіно розглядаються з позицій, відпрацьованих літературною теорією, а зважання на кінематографічну специфіку створює дискусійні питання.

Першими паростками нратології як науки були спроби формально розглянути роман як жанр дослідниками середини XIX ст. (О. Вальцель, Ф. Шпільхаген та ін.). Наукове оформлення нратології як теорії оповіді пов'язане з увагою формалістської та структуралістської шкіл до питання нративів. Спершу увага була зосереджена на лінгвістичних формах, із часом поле досліджень розширювалось. Ф. Хемон вбачає динаміку розвитку нратології в поступовому зміщенні об'єкта: від суто лінгвістичного до "плюрально-семіотичних" текстів (кіно, театр) і нелінгвістичних об'єктів (живопис, фотографія) [27]. Д. Герман так само вказує на розширення методології, рух за межі літературного нративу; він називає таку оновлену й більш відкриту науку нратологією посткласичної стадії [31].

Виокремлення специфічних відмінностей кінематографічного нративу є у фокусі уваги всіх тематичних досліджень, від найбільш загальних до

найбільш вузьких. Так, у “Наративній теорії” І. Таліба фігурує проблемне питання: чи справді в кіно є наратив, чи це “накладання образів” (juxtaposition of images)<sup>1</sup>. Автор вважає, що нівелювати наративність кіно не варто; фільми змушують глядача думати, що вони щось оповідають самі по собі<sup>2</sup>, або наявність наратора має розглядатись як невід’ємний елемент [50].

Ж. Дельоз проблематизує опозицію оповіді та образу<sup>3</sup>, роздумуючи над тим, що вважати первинним для кіно. Він доходить висновку, що оповідь не можна назвати даністю кінематографа, вона є історично набутою, є “наслідком самих явлених образів”, і відповідно найменша фільмічна одиниця – план – є образом-рухом, а не наративним висловлюванням [58, с. 275-278].

Фактом є те, що кінематографічна оповідь (і відповідно наративність) не виникла одночасно з кінематографом. Хоча й провідна лінія історії кіно має наративну тяглість і розглядає фільм як апріорі оповідний медіум, вона відображає тільки один, хай і більш помітний, бік, ігноруючи специфіку кінематографа до 1906-го року і ті авангардні зразки, що продовжують традиції раннього кіно. На це вказує Т. Ганнінг, називаючи ранню концепцію кіно “кінематографом атракціонів” [25, с. 382]. Дослідник характеризує її як таку, що базується на здатності щось показувати, виставляє свою видимість (visibility), вимагаючи глядацької уваги. Таке кіно не мислить себе як розказування історій, а акцентує на своїй ілюзивності, демонструє свої магічні властивості. Т. Ганнінг

<sup>1</sup> Своєрідну пару подає М. Е. Дон: накладання “чуттєвих елементів” / проговорення (enunciation), причому перевага надається другому [18, с. 384].

<sup>2</sup> “Making us think whether telling itself”

<sup>3</sup> Цікавим є аналіз В. Колотаєва, що виводить опозицію видимого й проговореного: слідуючи за П. Флоренським, він називає сприйняття на слух онтологічною сліпотою та вказує, що зорове сприйняття відносить словесну субстанцію до візуального ряду теж – що характерно для кіно [61]. Це свідчить про те, що говорити про оповідне та образне (візуальне) продуктивно й актуально для кіно в різних аспектах. Крім того, це вкотре наголошує на особливій природі кіно, яка поєднує оповідь із образом.



запозичує поняття “атракціони” в С. Ейзенштейна, який запропонував його для театральної практики, що мала на меті створювати потужний чуттєвий і психологічний ефект, а не занурювати глядача в дієгезис [25, с. 384]. Із 1907-го року кінематограф стрімко наративізується, і грайлива магічність атракціонів поступово замінюється драматичними елементами, фільмічні засоби трансформуються відповідно до нових цілей: розкриття психології героїв та утримання цілісності фіктивного світу<sup>4</sup>.

Е. Бреніган звертає увагу на те, як глядачі схильні запам’ятовувати фільми, підводячи думку до того, що сприйняття кіно є сутнісно наративним [9, с. 15-16]. Він вказує на те, що глядач запам’ятовує не те, під яким кутом яку сцену було знято, а саме послідовність подій, тобто наратив. До того ж, глядач несвідомо обирає і групує елементи по-своєму, подекуди не в тому порядку і зв’язку, як вони постають на екрані, – для того, щоб зрозуміти світ, створений фільмом [9, с. 29].

## 1. 1. Рівні кінонаративу

Найбільш впливовою моделлю наративного конструювання (розрізнення рівнів для виявлення наративних прийомів) стала опозиція **фабули** й **сюжету**, обґрунтована в працях школи російського формалізму, – В. Шмід називає її вихідним пунктом глобальних наратологічних моделей [65, с. 146]. Формалісти розуміли фабулу як сирий матеріал, що оформлюється в сюжеті; В. Шкловський

<sup>4</sup> Не відокремлює атракції від наративності Т. Ельзассер, пояснюючи свою позицію специфікою т. зв. “rube films” [19, с. 216]. “Rube films” – це фільми про селяків, популярні на ранньому етапі розвитку кінематографу; в одному з них типовий герой при перегляді фільму вірив у його “реальність” і накинувся на полотно екрану, сподіваючись схопити танцівницю, показану у фільмі.

писав, що фабула є явищем матеріалу, а сюжет – стилю [63]. Для В. Шкловського і Ю. Тинянова накладання понятійних розробок з літератури на кіно слугувало інструментарієм осмислення видової специфіки кіно. Дослідники констатували вихід кінематографа з фотографії, а суттєві відмінності пов'язували саме із сюжетом: кіно не зупинилось на переробці моментів, а перейшло на їх монтаж і зацікавилось сюжетом [64].

Ці роздуми позначились на ранньому доробку Ж. Женетта, який вивів трирівневу модель: **історія** (франц. *histoire*, англ. *story*) / **оповідь** (франц. *recit*, англ. *text*) / **нарація** (*narration*) [фігури]. Як зазначає С. Зенкін, Ж. Женетт у своєму зверненні до формалістської теорії фабули й сюжету намагається розібратись не тільки з оповідними можливостями, а і з питанням відношення тексту (*recit*) до реальності (до тієї історії, яка передує оповіді та реалізується в ній) та до акту висловлювання (власне нарації, що створює оповідь) [60, с. 18-19]. Тут відношення між оповіддю (текстом) та історією відповідає парі сюжет / фабула.

Свої трирівневої моделі притримується Д. Бордвелл: оповідний світ (*story world*) / фабульна структура (*plot structure*) / нарація (*narration*) [7, с. 6]. Логічно вона близька до женеттівської, а вибір назв певною мірою продиктований англomовною термінологічною традицією. З 1930-тих років з подачі Е. М. Форстера поняття “*plot*” активно увійшло в науковий слововжиток і стало центральною категорією наративного конструювання [45]. Форстерівську опозицію, відмінну від формалістської, можна перекласти як історія / фабула<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Тут “фабула” є найточнішим відповідником, але варто наголосити, що автор не перебував під впливом російських формалістів і не мислив свої поняття приналежними до їхніх опозицій.

(story / plot). Історію дослідник розуміє як організовану послідовність подій [22], а додавши до цього визначення причиновий зв'язок, отримує фабулу<sup>6</sup>. К. Брукс і Р. П. Воррен визначають фабулу (plot) як структуру дії у творі [10, с. 77].

Бордвеллівська схема зачіпає ще одне термінологічно неоднозначне явище, т. зв. **оповідний світ**. Це поняття (storyworld) активно вживається з подачі когнітивної наратології Д. Германа [32, с. 13-14], витісняючи поняття “історії” (story). Йдеться не просто про історію, розказану фільмом, а світ, сконструйований навколо неї. Е. Бреніган називає цей “уявний світ” **дієгезисом**<sup>7</sup> [9, с. 35]. У сприйнятті такого світу глядач має на увазі, що є певні закони, які дозволяють подіям відбуватись (не залежно від того, чи вони показані), є багато об'єктів і персонажів, інші історії про інших людей. Оповідний світ поєднує побачене в конкретному плані (shot) та зрозуміле з усього фільму. Глядач знає, що йому показано не все, що відбувається з персонажами; те, що показано, охоплене екранним світом (screen world), оповідний світ є ширшим.

Між екранним і оповідним світом часто виникають прогалини, названі Е. Бреніганом “неможливим простором” [9, с. 44]. Неможливий простір – той, що не може повністю існувати в межах дієгезису; це простір оповіді, який не є сумою часопросторових фрагментів на екрані. Неможливий простір виникає завдяки різним часовим викривленням (зміна швидкості, показ подій у зворотньому хронологічному порядку, “заморожені кадри”, повтори, показ

<sup>6</sup> Відомим є його короткий приклад: “Король помер, і потім померла королева” – історія; “Король помер, і королева померла від горя” – фабула.

<sup>7</sup> Поняття “дієгезис” має два суміжні значення: 1) проговорення, протиставлене демонстрації (мімезису); 2) вигаданий світ, про події в якому оповідається [43, с. 20]. Першим до кіно термін “дієгезис” застосував Е. Суріо, визначивши його як “все, що відбувається у вигаданому світі, представленому фільмом, усе, що таким чином видає себе за реальне” [цит. за 11]. Так само звертає увагу на ефект реальності в кіно К. Мец, іменуючи дієгезисом таку “реальність” [37, с. 10]. К. Горбман ввела “дієгезис” у музикологію кіно [24], після чого термін отримав ще одну, звужену, варіацію значення: як світу вигаданих персонажів, де все, що залишається невідчутним для них, виключається, тобто є недієгетичним.

альтернативних версій протікання подій)<sup>8</sup>.

Оповідний світ поділяється на дієгетичний і недієгетичний; перший доступний персонажам всередині історії, другий – ні. Тобто все, що відчуває персонаж, стосується дієгетичного світу; те, що залишається не відчутним для персонажа, є недієгетичним. Глядач же сприймає оповідний світ фільму в комплексі включеного в дієгезис і виключеного з нього, так само як в комплексі винесеного на екран та за його межі.

Е. Бреніган вказує на те, що нарація відіграє вирішальну роль у створенні дієгезису та законів його існування у фільмічній оповіді [9, с. 36]; саме нарація поєднує дієгетичне з недієгетичним.

Повертаючись до женеттівської тріади, зазначимо, що вона є певним міксом структуралістських опозицій фабули / сюжету в Р. Барта (оповідь / нарація) і Ц. Тодорова (історія / дискурс). М. Бал пропонує інший варіант (текст / історія / фабула), бо вважає, що нарація в женеттівській моделі є поняттям іншого рівня (є актом висловлювання, на противагу розповіді та історії, які є результатом цього висловлювання) [4]. Ця справедлива критика є вагомою в розумінні того, чим є нарація. Як і М. Бал, С. Четмен відносить нарацію до дискурсу, який він протиставляє історії. На думку науковця, будь-який наратив складається з подій і персонажів (історії) та засобів її вираження (дискурсу) [13, с. 19]. Тобто історія оформлюється в дискурсі, оповідається через нього. Таким чином, ми не вважатимемо пару історії / дискурсу відповідником фабули /

<sup>8</sup> Апологети неприродної наратології вказують на хибність включення всіх історій до комунікативного контексту наративних ситуацій з реального життя. Вони постулюють існування “неможливих оповідних світів”, що не піддаються порівнянню з реальним і містять фізично або логічно неможливі сценарії та події [54, с. 115].

сюжету, а радше сприйматимемо фабулу й сюжет включеними в історію і нарацію (дискурс) як спосіб оповідати історію.

Існують інші три- чи чотирирівневі моделі, які виявляються менш продуктивними; наприклад В. Шмід пристає на думці, що потрібно виділяти такі рівні: подія, історія, нарація, презентація нарації [65, с. 158-159]. Чотири рівні виводяться з роздвоєння фабули на подію та історію і сюжета на нарацію та презентацію нарації, причому останній компонент обов'язково характеризується вербалізацією (яка протиставляється В. Шмідом візуальним засобам кіно). Ця схема є незадовільною через факультативність презентації нарації та ототожнення нарації із сюжетною організацією.

Отже, ми розуміємо ключові для наратології поняття фабули і сюжету (в англomовному вживанні *fabula* (або *plot*) і *syuzhet*) як конкретну подієву структуру з причиново-наслідковими зв'язками та її втілення в історії. Нарація стосується іншого рівня, а саме процесу оповідання, вона є засобом, робота якого уможливорює перетворення подієвої структури в історію.

## 1. 2. Наратив і нарація

Вихідним пунктом з'ясування наратологічної організації фільмів є окреслення термінології, зокрема розрізнення наративу й нарації та виокремлення агентів останньої – наратора й фокалізатора. Також варто з'ясувати, чим є **наративність**: наративність радше позначає рису (здатність твору мистецтва оповідати), а не є одним із компонентів для визначення і розуміння наративу [2]. М. Флудернік розуміє наративність як глибинну

структуру, в яку закладено прототипи людського досвіду і його художніх репрезентацій<sup>9</sup> [21]. На думку дослідниці, це кількісна риса (тексти можуть бути більш або менш наділені наративністю)<sup>10</sup>, яка з'являється радше на рівні сприйняття, а не є закодованою в текст. Наративність має не зовсім усталене англomовне вживання, її називають і “narrativity”, і “narrativeness”, і “narrativehood” – і хоч теоретики намагаються розрізнити ці поняття (Дж. Принс, Д. Герман, Г. С. Морсон та ін.), відмінності залишаються несуттєвими або перешкоджають аналізу. Тож вважатимемо наративність – із англomовним відповідником “narrativity” – якістю, якою можуть бути наділені фільми (чи будь-які твори мистецтва) відповідно до своєї здатності оповідати.

Щодо **наративу**, то типовими дефініціями є: 1) репрезентація реальних чи вигаданих подій, переданих через одного чи декількох (більш чи менш оприявлених) нараторів<sup>11</sup> [43, с. 58]; 2) розказування (репрезентація) історії [1, с. 193]. Д. Бордвелл потрактовує наратив широко, ототожнюючи його з поняттям “розказування історій” (storytelling) в тому сенсі, в якому останнє обрамлює людське життя загалом [7]. З огляду на сказане, можна виділити широке й вузьке розуміння наративу: як способу оповідати і як конкретної оповіді (розказаної історії).

Важливим є включення **нарації (narration)** в склад **наративу (narrative)**.

Як ми бачили в попередньому підрозділі, так мислить більшість дослідників.

<sup>9</sup> Під художніми репрезентаціями досвіду маємо на увазі введений М. Флудернік термін “experientiality” для відображення фіктивної “реальності”, що черпає з реального досвіду.

<sup>10</sup> Такої позиції притримується і Н. Бьорч [11].

<sup>11</sup> Дж. Принс додає до визначення і наративних адресатів (narratees), але ми не братимемо їх за обов'язковий компонент наративу. Попри комунікативну функцію, фільмічний наратив не вважається нами типовим комунікативним актом, що передбачає носія висловлювання та отримувача інформації. Щоправда, в деяких випадках глядач стає прямим адресатом (коли наратор прямо звертається до нього).

Визначення нарації в Д. Бордвелла виглядає так: вона є “чимось більшим за набір засобів” (таких, як зміна порядку подій, зміни точок зору, закадровий коментар) [7, с. 12], вона є “доступом до розкриття історії”. Нарация – не просто конверт, у який загорнута дія фільму, а система, що контролює сприйняття кожної сцени та структурної динаміки фільму. Йдеться про слідування розказуваній історії (following a story): глядач сприймає вказівки, запропоновані нарацією. Від нараційних рішень залежить, яку інформацію ми отримуємо і як. Підсумовуючи всі складові, Д. Бордвелл пропонує таке визначення нарації (свою модель він називає інференціальною): це процес, через який фільм підказує глядачу, як сконструювати фабулу на основі сюжетної організації та стилістичних моделей<sup>12</sup> [7, с. 14].

Трохи інакше артикулює терміни Е. Бреніган; за його визначенням, наратив – це спосіб організації інформації та спосіб її сприйняття глядачем (трансформація екранного часопростору в дієзис, певну історію, послідовність подій). Хоча дослідник обмовлюється щодо подвійного потрактування наративу: наратив стосується і розказування історій та їх розуміння (storytelling / comprehending), і процесу конструювання (тобто і “фінального продукту”, і методу організації інформації) [9, с. 3].

Далі за Е. Бреніганом: екранна інформація приймає дві форми: декларативного і процедурного (declarative і procedural відповідно) знання. Перше стосується того, що трапилось у фільмі, друге – того, як це сприймається. Декларативне знання генерується “наративною схемою” (серією епізодів із

<sup>12</sup> Роз’єднання сюжету та стилю дослідник пояснює тим, що інколи моделі обох не синхронізуються між собою (наприклад, флешбеки можуть бути подані через візуальний монтаж або через звук – і це буде важливо з боку стилістики).

причинним зв'язком), а процедурне – нарацією (“нараційною схемою”)<sup>13</sup>. Нарация тут є набором “епістемологічних меж”, пов’язаних із агентами нарації (нараторами й фокалізаторами<sup>14</sup>) [9, с. 153-154]. Отже, ми схилиємось до того, щоби вважати наратив оповіддю про певні події (а також ширше – кінонаратив загалом – як фільмічний спосіб оповідати), а нарацію – компонентом наративу, засобом організації інформації та її донесення.

Питання агентів нарації досі лишається дискусійним. Термінологічна неусталеність співвідноситься з питанням розрізнення “того, хто оповідає” і “того, хто бачить” (оповідача і власника погляду), якого немає в літературі та яке є визначальним для кіно. Саме це питання є основним для термінологічної пари наратора й фокалізатора. Таке слововживання запропонував С. Делейто, що одним із перших звернув увагу на цю диференціацію: **наратор** (хто говорить) і **фокалізатор** (хто бачить) [16].

Дуже важливим пунктом у розумінні й розрізненні наратора та фокалізатора є відбір інформації (яка потрапить із дієгетичного світу в екранний, тобто стане доступною глядачам): якому з агентів нарації “дозволено” вибирати, а якому ні. Цього питання торкались С. Делейто, М. Флудернік, Ж. Манфред та ін., ми звернемося до нього в підрозділі 2. 2. А.

Отже, ми розглянули ключові наратологічні терміни, якими послуговуватимемось у власних теоретичних розробках і аналізах фільмів. Тепер перейдемо до питання трансформацій кінематографічної оповідної техніки, її видозмін відповідно до сучасних тенденцій сприйняття.

<sup>13</sup> Ця пара є близькою до розрізнення історії / дискурсу С. Четменом.

<sup>14</sup> У Е. Бренігана ще є актори (actors).



### 1. 3. Трансформації кінонарративу

Що прикметно, фільмічний наратив часто залежний від панівної оповідної і стилістичної традиції. Наприклад, показовою є відмінність засобів класичного наративного кіно (голлівудського) від європейського, масового від т. зв. авторського (в практичній частині буде розглянуто стилістично відмінні фільми). У випадку Голлівуду – попри можливі відволікання – глядач завжди приходить до точних і надійних висновків, а в авторському кіно все працює на нестійку й неоднозначну презентацію подій. Існують окремі випадки, коли нарація є оманливою. Можна виділити окремий пласт “ненадійної нарації”, функціонування якої буде розглянуто в підрозділі 2. 5.

Крім того можна аналізувати, як кінонаратив трансформується, намагаючись відповідати викликам сучасності. Дж. Хакін стверджує, що сучасний глядач завдяки щоденному використанню медій пристосований до нових наративних форм, звідси тяжіння до таких засобів, як пазл (розпадання наративу на дрібні елементи, що стають зрозумілими тільки зійшовшись разом наприкінці), кільце (відсутність поступового розвитку, рух по колу), багат шаровість (одночасне протікання різних уривків) і т. п. [26].

Існує напрямок думки, наукової й публіцистичної, про вплив віртуальної реальності на кінематографічну оповідь. Д. Алперт вважає, що віртуальна реальність створює фундаментальний виклик кінонаративу, тому що за її законами глядач може дивитись куди завгодно, а не в скерованому напрямку, і неможливо вгадати траєкторію погляду. Всі хитрощі, доступні класичному кінонаративу (різко змінити локацію завдяки монтажу, розтягнути реальний час

для драматизації тощо), вже не працюють [цит. за 57].

В. Собчак вказує на те, що домінантна на сьогодні матеріальність (здатність контролювати рух кінематографічного досвіду через прокрутку, повтори, заморожування образу під час перегляду і т. п.), трансформує кінематографічний наратив і дає глядачеві владу утримування (containment), матеріального контролю, враження володіння часом і досвідом [48, с. 72-75].

Отже, якісно нові ходи технологічної логіки змінюють сприйняттяву орієнтацію кіноглядача; це може бути цікавим полем наратологічного дослідження. Не акцентуючи на впливові цифрової епохи й нових медіа на кіно, але приймаючи його до уваги, ми зупинимось на основних законах кінонарації та прослідкуємо, як функціонує нарація та фокалізація в різних стильових і жанрових формах.

## **2. Нарація і фокалізація**

### **2. 1. Існування наратора в кінонаративі**

Від початків наратологічних досліджень поняття нарації супроводжувалось постаттю наратора. Для кіно це стало дискусійним питанням, досі існують протилежні точки зору щодо існування наратора. Д. Бордвелл наполягає на тому, що в кіно не є обов'язковою така інстанція.

У літературному тексті зазвичай читач має сильне відчуття, що хтось оповідає, – завдяки мовній структурі та роботі точок зору. Тут оповідач є водночас носієм погляду, а в кіно це зовсім не обов'язково так (оповідний голос може візуально не персоналізуватись і т. п.).

Деякі теоретики виводять як обов'язкового певного агента нарації, співмірного літературному голосу: А. Годро і Ф. Джост називають його монстратором, А. Лаффей – демонстратором образів [цит. за 7, с. 39]. Д. Бордвелл полемізує з ними, пристаючи на думці, що фігура наратора є хибною персоніфікацією наративної динаміки фільму, та наполягаючи на необов'язковості наратора в кіно. Він вважає, що в кіно оповідне джерело рідко є таким експліцитним, як у літературі; також він прив'язує “самосвідомі пасажі” до фігури режисера, з якою – замість наратора – співвідносить нарацію глядач [7, с. 40]. За Д. Бордвеллом, читач сприймає оповідача як джерело, а кіноглядач прив'язується до загальнішого “вони” (маючи на увазі режисерів, які “виробляють нараційний процес”).

Дж. Шмідт у підручнику з наратології резюмує ключові погляди на проблему наратора в кіно, перечисляючи теоретичні конструкти, пропонувані для опису нарації без наратора (в таких випадках дослідники сприймають поняття наратора в чітко персоналізованому смислі, тому й уникають його вживання в аналізі кіно): “наратор першого рівня” (Д. Блек), “супранаратор” (Ф. Томасуло), “керівна свідомість” (Х. Фалтон), “гетеродієгетична камера в метафоричному сенсі” (С. Шлікерс) та ін. [46]. Це зачіпає проблему розрізнення “того, хто оповідає” і “того, хто бачить” (оповідача і власника погляду), якої немає в літературі та яка є визначальною для кіно. Як уже було сказано, одним із перших звернув увагу на цю диференціацію С. Делейто, пропонуючи вживати терміни наратор (хто говорить) і фокалізатор (хто бачить). Вказуючи, що і в літературі є фокалізація, зовнішня та внутрішня, дослідник зазначає, що в кіно

декілька фокалізаторів різного типу може з'являтися одночасно, створюючи напругу між суб'єктивністю й об'єктивністю [16, с. 217]; детальніше фокалізація буде розглянута в підрозділі 2. 4.

Відстоює потребу в нараторі С. Четмен. Він пропонує два конструкти для розуміння логіки фільмичної нарації: кінематографічний наратор (що не є оприявленим візуально чи аудіально, як персонаж-наратор) та “імпліцитний автор”<sup>15</sup>. Будь-який наративний текст у С. Четмена має чітку комунікативну схему: “реальний автор” – “імпліцитний автор” – наратор – персонаж-наратор (якщо такий є) – персонаж-адресат (якщо такий є) – наративний адресат<sup>16</sup> – “імпліцитний реципієнт” – реальний реципієнт. У цій схемі крайні позиції не включені в сам текст, їх займають режисер і глядач; імпліцитні автор і реципієнт відрізняються від реальних тим, що не мають ніяких характеристик, крім тих, що стосуються створення і сприйняття конкретної історії; а центральна фігура наратора є тим неперсоналізованим агентом, через якого доноситься історія.

За С. Четменом, будь-яка нарація потребує наратора (все, представлене наративно, має агента нарації) [цит. за 7, с. 45]. Подібної позиції дотримується С. Козлофф: “з огляду на те, що фільми є наративними, хтось – або принаймні щось – має оповідати” [цит. за 7, с. 48]. Д. Бордвелл закидає у відповідь подібним поясненням, що такими агентами можуть бути тільки реальні люди (персонажі або реципієнти), а не запропоновані штучні конструкти; так само він відкидає потребу в постулюванні наративного адресата. Ми не погоджуємося з такою позитвістською бордвеллівською позицією і вважаємо наратора

<sup>15</sup> Implied author (той, хто створює історію, яку презентує наратор)

<sup>16</sup> Narratee

обов'язковим компонентом кінонарації, разом із фокалізатором.

С. Делейто вважає, що кіно для нарації не потребує експліцитного наратора (на відміну від літератури). Він погоджується з Е. Бреніганом, який називає наративного агента фільмів “символічною діяльністю нарації” [16, с. 163]. Звертаючись до теорії драми, дослідник робить висновок, що кіно на текстуальному рівні є поєднанням нарації та репрезентації (яку часто випускають з уваги) [16, с. 164]. Екранний наратор, якщо такий наявний у фільмі, є для С. Делейто елементом нарації другого рівня, обрамленої рівнем мізансцени, підпорядкованої репрезентації. До цих понять ми повернемося у підрозділі 2. 2. А.

Неперсоналізовану нараційну інстанцію в кіно ми називаємо недієгетичним наратором (далі типологія буде розглянута детально). Такий підхід дозволить нам вибудувати зручну класифікаційну схему та відобразить широке розуміння поняття наратора, якого ми дотримуємось. Отже, не ототожнюємо наратора ні суто з конкретною персоналізованою фігурою (персонажем чи закадровим оповідачем), ні з камерою (чи іншою абстрактною конструкцією). Нам імпонують думки науковців (С. Четмен, Е. Бреніган та ін.), що постулюють обов'язкову функціональність наратора як агента нарації. Наратор – та інстанція, через яку уможлиблюється нарація, тобто організовується інформація та доноситься історія. Зауважимо, що послуговуватимемося терміном “оповідач” як синонімічним до наратора, але тільки в тих випадках, коли йтиметься про наратора загалом (не про конкретні підтипи).

Щоб краще розібратись у сутності кінематографічного наратора та особливостях його функціонування, ми підійдемо до питання з боку типології, спробуємо вибудувати чітку схему, яка пояснювала б усі можливі вияви наратора в кіно та відмінності між ними.

## **2. 2. Типи наратора**

У питанні типології нараторів кіно послуговується випрацюваними для літератури моделями. Для розуміння термінології представлених нижче типів ключовим є поняття дієгезису. В підрозділі 1. 1 ми називали дієгезисом уявний світ, створений фільмом, тобто ту “реальність”, яка витворюється в конкретному наративі через нарацію.

Основу класифікації запозичуємо в Ж. Женетта, який розділяє екстра- та інтрадієгетичного наратора як “я”, яке оповідає, і “я”, про яке оповідається, відповідно [59, с. 239]. У дослідника оповідне “я” розпадається на автодієгетичного наратора (головного героя в позиції оповідача) та оповідача як споглядача чи свідка [59, с. 252]. Тут важить те, хто говорить і про кого, тобто задіюється критерій ступеня включеності в історію. Ж. Женетт був першим, хто запропонував функціональний розподіл нараторів, його класифікація пізніше доповнювалась і удосконалювалась.

С. Ріммон-Кеннан запропонувала типологізацію за чотирма критеріями: наративним рівнем (екстра-, інтра- та метадієгетичним), ступенем включеності в історію (гетеро-, гомо- та автодієгетичним), помітністю (degree of perceptability), надійністю [44, с. 95-104]. Ця схема стала найпродуктивнішою й

найбільш повною, але ми застосовуватимемо її частково: передусім, вона розрахована на літературні твори, тому не зважає на кінематографічну можливість виключеності з дієгезису (не винесеності за його межі, як у випадку з екстрадієгетичною оповіддю, а повній виключеності); крім того, складно говорити про помітність наратора як про окремий узагальнений показник, помітність прямо стосується перших двох критеріїв, не бачимо сенсу виводити її окремо. Щодо ступеня нараторової надійності, то це важлива характеристика, яку ми не вкладатимемо в ядро класифікаційної схеми, але розглянемо в підрозділі 2. 5.

Наративний рівень (екстра-, інтра- та метадієгетична оповідь) стосується в кіно присутності чи відсутності наратора на екрані, його приналежності чи неприналежності оповідному світу, представленому на екрані; ступінь включеності в історію (гетеро- і гомодієгетична оповідь) стосується того, яку роль відіграє наратор у показаних подіях, чи здійснює він якісь дії, чи є реальною особою. Стрижневим критерієм у нашій типології є саме наративний рівень.

Виділяємо чотири основні типи кінематографічного наратора: **недієгетичний, екстрадієгетичний, інтрадієгетичний, метадієгетичний**. Як зазначалось у попередньому підрозділі, ми називатимемо наратором і неперсоналізовану інстанцію (яку окремі дослідники опираються називати наратором через неоприявленість, відсутність голосового вираження), тому нам залежить на включеності в типологію недієгетичного наратора. Цю специфічну оповідну інстанцію зазвичай не включають до типології нараторів; звертаючись

до С. Делейто, це нарація першого рівня, яка обрамлює в собі другий, дієгетичний, в який включена решта типів [16]. Деякі теоретики називають її наративним голосом; за Дж. Марфетом, наративний голос – це набір стилістичних рішень, що дозволяють фільму, збудованому з багатьох роз'єднаних елементів, створювати враження цілісного нерозривного досвіду перегляду [38, с. 81].

У теоретичному конструюванні недієгетичного наратора важливо розуміти, як цей тип корелює з **точкою зору** (point of view) і **закадровим голосом** (voice-over).

І. Таліб резюмує, що кінематографічну нарацію від першої та третьої особи можна умовно замінити на закадровий голос та око камери (camera-eye narration) відповідно; але відразу наголошує на тому, що ці поняття не є прямими відповідниками [50]. У такому поданні інформації відчуваються певні неточності: передусім, кінематографічну нарацію не можна розділити на оповідь від першої і третьої особи – це працює в літературі, бо оповідний світ літературного тексту твориться суто мовними засобами, а в кіно є принципова відмінність – поєднання візуальних образів з оповідністю. Те, чим є оповідь від першої особи в літературі, при перенесенні в кіно може виявитись або внутрішньою фокалізацією (детальніше про це – в підрозділі 2. 4), або гомодієгетичною нарацією (детальніше про неї – в наступних підрозділах), або їх поєднанням; так само немає однозначного кінематографічного відповідника літературній оповіді від третьої особи. Отже, закадровий голос у кіно є можливою рисою певних типів наратора, але ні в якому разі не ототожнюється з



типом нарації<sup>17</sup>.

Щодо точки зору<sup>18</sup>, то її прямим виразником є камера: точка зору може виражатись завдяки вибору кута зйомки, фокусуванню, певному чергуванню планів<sup>19</sup>, руху камери і т. п. Ці показники більше важать для обґрунтування й розуміння фокалізації, яка буде розглянута в підрозділі 2. 4.

Крім недієгетичного наратора, решта типів належить власне нарації; ці типи є чітко окресленими й персоніфікованими й обов'язково щось вербалізують (але не обов'язково це виражено голосом). У наступних підрозділах кожен із типів буде розглянутий конкретніше.

Отже, беручи до уваги різні погляди та термінологічні здобутки в питаннях типології, а також представивши ролі, які може виконувати оповідач (або може не мати жодної) – персонажа, свідка, споглядача – виділяємо такі типи наратора в кіно: недієгетичний, екстрадієгетичний, інтрадієгетичний, метадієгетичний. Такий поділ видається нам найлогічнішим і найзручнішим для аналізу фільмів; розглянемо вказані типи детальніше.

## **2. 2. А. Недієгетичний наратор**

Найскладнішим є теоретичне й практичне обґрунтування недієгетичного наратора. Наголошуємо на тому, що ми не приймаємо вузького розуміння кінематографічного наратора як персоналізованої інстанції, наділеної голосом.

<sup>17</sup> Деякі нараторологи проблематизують закадрову нарацію, розглядаючи окремо її функціонування. Наприклад, С. Козлофф вказує на основні функції закадрової нарації: ностальгійна; пародійна; вияв свідомості режисера [35, с. 34]. Також закадрового наратора виводять як тип для окремого аналізу гендерного питання в кінонараторології (наприклад, К. Сілверман зауважила, що закадровий голос у голлівудських фільмах – переважно чоловічий, що свідчить про надання певної оповідної авторитетності чоловікам [цит. за 46]).

<sup>18</sup> Деякі теоретики не застосовують поняття точки зору до кіно взагалі; наприклад, В. Собчак говорить, що немає такої абстракції, як точка зору, є радше конкретна “ситуація бачення” (специфічна і мобільна взаємодія ситуйованих, вкорінених у світ (enworlded) суб'єктів та об'єктів, чия візуальна / видима активність артикулює змінне поле бачення) [48, с. 77].

<sup>19</sup> Наприклад, від загального плану (long shot) до близького (close-up).

Постулюємо обов'язкову потребу в нараційній інстанції: кінематографічна нарація – яка є засобом до розкриття представленої історії, засобом оповідання – потребує свого агента, через якого витворюватиметься специфічний фільмічний світ, історію, яку глядач сприймає цілісно.

Якщо екстра-, інтра- та метадієгетичний наратор не є обов'язковим елементом кінонарації (а є її особливим агентом зі своїми функціями, які будуть розглянуті детальніше в підрозділах), то недієгетичний наратор присутній завжди. Кінонарація загалом включає в себе багато функціональних компонентів (словесних, візуальних, сюжетних, структурних, звукових, монтажних), якщо ідеться про недієгетичну нарацію, то вона поєднує в собі найбільше з цих компонентів, решта типів більше зосереджені на проговоренні, вербальному представленні.

Тут не варто ставити акцент на самому слові “наратор”, бо такий тип не є персоніфікованим, про що вже зазначалось вище. Доцільним є поняття, що вживає С. Козлофф, – “творець образів” ([35]), бо йдеться про агента, що представляє образи конкретного фільмічного світу. Ми послуговуватимемось таки “недієгетичним наратором” для термінологічної цілісності. “Творець образів” (image-maker) стосується саме інстанції наратора, а не фокалізатора, тому що перший представляє історію, а другий її бачить. Нижче ми пояснюватимемо детальніше відмінності недієгетичної нарації від фокалізації.

Недієгетичний тип представлений у фільмі як “код мізансцени” (послуговуючись визначеннями С. Делейто): недієгетичний наратор оформлює все, що бачиться у фільмі. Під кодом мізансцени можна загалом розуміти

поєднання всіх нараційних засобів (візуальних, сюжетних, композиційних і т. д.), але саме поняття мізансцени та його наратологічна аплікабельність потребує певних уточнень.

Поняття **мізансцени** походить з драматургії, але у фільмах вона функціонує інакше, адже кіно поєднує репрезентацію й нарацію (п'єси ж не оповідають, а тільки репрезентують – через акторів і певним чином організований простір). У “Вступі до наратології” за редакцією Х. А. Гарсії Ланди й С. Онеги описується, чим є мізансцена в кіно і як вона корелює з нарацією та наратором. У цій узагальненій роботі є симптоматичні неточності в розумінні сутності кінематографічного наратора: по-перше, теза про те, що фільмічна нарація або виконується закадровим чи присутнім у кадрі наратором, або є метафоричною інстанцією, що походить з камери [23, с. 220], свідчить про суперечливий поділ нарації на таку, що потребує свого виразника, і на таку, що не потребує (тобто це те саме небажання називати наратором неоприямлену й неперсоналізовану інстанцію, яке характеризує ряд досліджень на тему). По-друге, автори включають у фільмічний текст нарацію, фокалізацію, репрезентацію (і, сумніваючись, недієгетичну музику) [23, с. 221], що є не зовсім доцільним, на наш погляд: кіно поєднує репрезентацію з нарацією в тому сенсі, що перша включена в другу (ми сприймаємо фокалізацію також включеною в нарацію, але це не означає, що нарація складається з фокалізації та репрезентації, радше репрезентація стосується і нарації, і фокалізації, а остання є функціональною частиною нарації, вартою окремого розгляду).

Отже, ми не бачимо сенсу включати у фільмічний наратив декілька

обов'язкових елементів, нам залежить на тому, щоб обґрунтувати нарацію як засіб організації інформації, яким оперує наратив, і наратора – як агента нарації. Компонент репрезентації Х. А. Гарсія Ланда й С. Онега розуміють як мізансцену, яку відповідно виключають із нарації (стверджуючи, що нарація в кіно не покриває всі “текстуальні активності” та не може включати в себе код мізансцени [23, с. 220]). Ми вважаємо мізансцену сутнісно приналежною кінематографічній нарації, а недієгетичного наратора – її виразником.

Б. Ходсдон, аналізуючи різні підходи до мізансцени в кінокритиці й теорії, приходить до думки, що наратологія сприймає мізансцену як “декоративний фон” і випускає з уваги її роль у наративній динаміці фільму. Дослідник в основному апелює до критиків кола “Cahiers du cinema”<sup>20</sup>, які допасовували мізансцену до “політики авторів”<sup>21</sup>, та говорить про те, що споглядальна позиція режисера, його привілейована точка погляду (*vantage point*) встановлює зв'язок між нарацією та мізансценою [33]. Тобто мізансцена – організація світу, винесеного на екран: локація, інтер'єр, розміщення персонажів, світло і т. і.; її можна розглядати в аспекті “авторського бачення”, але для нас передусім важливо те, що вона є безпосереднім складником нарації. Загалом вважаємо цілком достатніми прості дефініції, наприклад, Дж. Шмідт визначає мізансцену як організацію простору перед камерою [46]. М. Е. Дон пише про те, що мізансцена організовує елементи фільму – зображення, голоси, звукові ефекти – і націлює їх на тіло глядача [18, с. 382].

<sup>20</sup> “Cahiers du cinema” – впливовий французький журнал про кіно, заснований у 1951 році, який об'єднав навколо себе творців і прихильників теорії “авторського кіно”.

<sup>21</sup> “Політика авторів”, або “теорія Автора” (*Auteur theory*) – напрям кінокритичної думки, розвинений у 1960-ті рр., що сприймає й оцінює фільми з огляду на те, як сильно в них виражене авторське бачення режисера. Не заперечуючи колаборативності процесу створення фільмів, “теорія Автора” безапеляційно ставила в центр режисера.

З огляду на сказане вище, зразу варто ввести розрізнення між недієгетичною нарацією і фокалізацією, бо остання так само стосується того, що бачиться і що сприймається. Фокалізатор – це власник погляду, він обирає інформацію, яку охоплює своїм поглядом і яку доносить. Ж. Женетт, що ввів термін “фокалізація” в обіг, мислив його саме як вибір наративної інформації [59]. Звертаючись до першого вживання терміну Ж. Женеттом, робляться спроби подати дефініцію, взявши за ключовий критерій відбір інформації; наприклад, Б. Нідергофф визначає фокалізатора як таку інстанцію, що обирає й обмежує інформацію та певним чином корелює з тим, яким досвідом і знанням наділені наратор і персонажі [41]. С. Делейто потребу розрізнення наратора і фокалізатора формулює саме так: перший виголошує слова, але не обов’язково вибирає інформацію, яку отримає глядач [16, с. 159]. Зауважимо, що дослідник вживає поняття наратор у вузькому розумінні: коли йдеться тільки про експліцитного наратора (вираженого через закадровий голос чи інтертитри, оприявленого візуально); недієгетичний наратор є для нього кодом мізансцени, що не співвідноситься з типологією нараторів.

Недієгетичний наратор не обирає, він охоплює і те, що попало під приціл фокалізатора, і той фільмічний світ, що залишився поза ним. Грубо кажучи, недієгетична нарація створюється на знімальному майданчику, а фокалізація – в об’єктиві камери. Глядач отримує те, що створюється на знімальному майданчику, через посередництво об’єктива камери (тобто бачить тільки те, що камера показує); це означає, що кінематографічна нарація є ширшою за те, що є доступним глядацькому сприйняттю (вона створює дієгетичний світ, а глядач

отримує його частину, винесену на екран). Це очевидно вже на рівні того, що фокалізація включена в нарацію, тобто нарація не обмежується вибраним і показаним.

Тут можна повернутись до поняття оповідного світу, яке ми характеризували в підрозділі 1. 1, та через нього зрозуміти чіткіше, що відкрито фокалізатору, що недієгетичному наратору, що персонажу і що глядачеві. Відповідно до диференціації екранного / позаекранного та дієгетичного / недієгетичного можна виділити такі чотири модальності оповідного світу в кіно:

1) **дієгетичний екранний світ**: те, що бачить і чує персонаж, відкрите глядачеві;

2) **дієгетичний позаекранний світ**: те, що бачить і чує персонаж, приховане від глядача (найтиповіша форма – еліпсис, пропущені епізоди, які домислюються з логіки всього фільму);

3) **недієгетичний позаекранний світ** (стосується тільки звуку): глядачеві відкрито те, що не може логічно існувати у світі персонажів (наприклад, фонова музика, яка передає настрій епізоду, але не чується персонажами, чи закадровий коментар<sup>22</sup>);

4) **недієгетичний екранний світ** (стосується тільки зображення): візуально недієгетичні елементи, представлені на екрані. Можна вважати такими вставки, відірвані від основної історії, ніяк не приналежні ні “реальному” світу персонажів, ні їхнім снам, фантазіям чи спогадам.

<sup>22</sup> Якщо закадровий голос належить екстрадієгетичному наратору, то він залишається недієгетичним елементом, якщо ж інтрадієгетичному – заноситься в дієгезис.

Наприклад, у фільмі “Зараження” С. Содерберга є науково-фантастична вставка про те, як працює й розповсюджується смертельний вірус, – хоч вона і прямо стосується розказаної історії, її візуально сприймає тільки глядач, для світу персонажів ця інформація залишається недоступною і неважливою.

Бачимо, що другий пункт – дієгетичний позаекранний світ – не може належати фокалізації (бо залишене там реципієнт не бачить і не чує безпосередньо), але він є включеним у кінонарацію (недієгетичний наратор “знає” про винесене за межі екрану та, власне, створює цей світ, бо є відповідальним за вибудову оповідного світу загалом). Так само не може належати фокалізації недієгетичний позаекранний світ, тож позаекранне є нефокалізованим (але належним нарації, недієгетичному наратору зокрема).

Як бачимо з пунктів про недієгетичний світ, враховується і звукове сприйняття. Наголошуємо, що не варто вважати фокалізатора як носія погляду не наділеним слухом. Важливо те, що фокалізатор може чути не всі звуки, представлені недієгетичним наратором (він не почує все те, що й не почує глядач); а музичний супровід взагалі в більшості випадків належить тільки нарації (належить і фокалізації тоді, коли музику грають безпосередньо в екранному просторі, або під час спогадів і т. п.). Таким чином, звук разом із організацією простору (мізансценою) є невід’ємними компонентами, через які знаходить своє вираження недієгетичний наратор. Він облаштовує простір і створює оповідний світ, частину якого бачить глядач завдяки фокалізації.

Отже, недієгетичний рівень нарації – візьмемо його за нульовий, обов’язковий (присутній у будь-якому фільмі, мислений як “усе, що

сприймається у фільмі”) – включає в себе організацію простору (мізансцену) та звукову субстанцію фільму (саундтрек).

## **2. 2. Б. Екстрадієгетичний наратор**

Повертаючись до типології С. Ріммон-Кеннан, звертаємось до наративних рівнів як основних показників для виокремлення типів наратора. Відповідно до трьох можливих рівнів існують три типи: екстрадієгетичний, що перебуває поза екраном, інтрадієгетичний, що розміщений на екрані, та метадієгетичний, що оповідає всередині оповіді. Екстрадієгетичний наратор оповідає ззовні, не перебуваючи всередині фільмічного світу. На відміну від недієгетичного, екстрадієгетичний тип є факультативним і обов’язково щось проговорює у буквальному сенсі (може бути вираженням через закадровий голос або інтертитри).

Відповідно до ступеня включеності в історію виділяють гетеро-, гомо- й автодієгетичного наратора (перший підтип оповідає відсторонено, другий є безпосереднім учасником подій, третій оповідає про себе). Деякі дослідники плутають поняття, ототожнюючи екстра- і гетеродієгетичного наратора (може здаватись, що це одне й те ж – не задіяний у розказаній історії і не представлений на екрані оповідач – мабуть, через те, що найчастіше екстрадієгетичний наратор є також гомодієгетичним, але це доповнювальна, а не взаємозамінна характеристика), або інтра-, гомо- і автодієгетичного (логіка плутанини та сама: зазвичай присутній на екрані наратор є водночас і персонажем, причому головним).



Отже, участь, яку бере в розказуваній історії наратор, є важливим показником, і ним ми доповнюємо стрижневий для класифікації критерій наративних рівнів. Варто відразу зазначити, що як гетеро-, так і гомодієгетичний наратор може бути і екстра-, і інтрадієгетичним (причому інколи обома в межах одного фільму). Автодієгетичний наратор може бути тільки гомодієгетичним, ми вважатимемо його підтипом гомодієгетичного, не виводячи окремо. Це поділ іншого рівня: спрощено кажучи, опозиція гомо- / гетеродієгетичного є опозицією персонажа / не персонажа, а автодієгетичний наратор не є опозиційним до гомодієгетичного, а є його різновидом (особливістю якого є фокусування оповіді на собі).

Гетеродієгетичний наратор не є безпосереднім учасником подій, він є споглядачем, який може бути повністю відсунутим за межі екранного простору (наприклад, екстрагетеродієгетичний оповідач на початку “Туринського коня” Б. Тарра), може з’являтися час від часу на екрані, обрамлюючи історію (наприклад, інтрагетеродієгетичний оповідач у “Каруселі” М. Офюльса), а може бути відсутнім і візуалізуватися у якомусь епізоді (таким чином, наприклад, оповідач у “Великому Лебовскі” братів Коенів переходить наприкінці від екстрагетеродієгетичного до інтрагетеродієгетичного).

Гомодієгетичний наратор є учасником змальованих подій, який може розповідати про самого себе і не тільки; він так само може бути присутнім або відсутнім на екрані.

**Екстрагетеродієгетичний наратор** – тип всезнаючого оповідача, функціонально в кіно він мало відрізняється від подібного в літературі.

Прикметно, що такий тип наратора може бути виражений через закадровий голос, а може і через інтертитри. Дж. Марфет зауважує щодо екстрагетеродієгетичної нарації<sup>23</sup>, що те, як характеризується її голос – як холодний, відсторонений, незацікавлений – є тією тональністю, яку глядачі схильні асоціювати з кінонарацією загалом [38, с. 80].

На противагу цьому, **екстрагомодієгетичний наратор** представляє оповідь від першої особи і є виразно суб'єктивним. Такий тип є здебільшого ретроспективним і не залишається екстрадієгетичним протягом усього фільму (тобто показується один чи декілька епізодів, які є відправною точкою теперішнього, з якої оповідач розгортає свою історію).

Були спроби поєднати обидва критерії (наративних рівнів і ступеня включеності в історію); С. Лансер запропонувала детальну схему, що відбиває можливу градацію участі в дієтезисі [36]. Дослідниця виділила шість ступенів: непричетний наратор (недієгетичний у її розумінні), не присутній у розказаній історії; непричетний очевидець; очевидець-протагоніст; другорядний персонаж; один із головних персонажів; головний герой. Така класифікація є спірною (великою мірою через те, що розроблена на літературних прикладах), так само, як і термінологічно стрункіша схема В. Шміда, який ділив нарацію на первинну недієгетичну (екстрагетеродієгетичну), первинну дієгетичну (екстрагомодієгетичну), вторинну недієгетичну (інтрагетеродієгетичну), вторинну дієгетичну (інтрагомодієгетичну), третинну недієгетичну (метагетеродієгетичну) і третинну дієгетичну (метагомодієгетичну) [65, с. 87]. У

<sup>23</sup> Називаючи її просто екстрадієгетичною. Автори книжки "Наратив і медіа" [38] загалом схильні до плутанини термінів, задіяних нами в типологію нараторів.

нашому розумінні всі ці типи є дієгетичними (на противагу недієгетичному наратору, про якого йшлося у минулому підрозділі); крім того, ми не бачимо сенсу в такому поділі нарації на рівні, ми називаємо нульовим рівнем нарації недієгетичну, бо нам важливо відділити її як таку, що має обов'язкового – недієгетичного – наратора (та може мати факультативних).

Щодо решти критеріїв, запропонованих С. Ріммон-Кеннан, то “помітність” наратора є важливою складовою, а не окремим критерієм, а надійність буде розглянута в підрозділі 2. 5.

## **2. 2. В. Інтрадієгетичний наратор**

Інтрадієгетичний наратор існує всередині фільмічного світу, представлений на екрані. Як уже вказувалось у попередньому підрозділі, інтрадієгетичний наратор може бути і гетеро-, і гомодієгетичним.

Варто звернути увагу на те, що вкрай рідко на екрані показується, як персонаж-оповідач (чи свідок-оповідач) проговорює свою історію (як, наприклад, у “Фанатику” С. Фрірза чи “Каруселі” М. Офюльса – див. додаток 1 і 2); найчастіше ми вважаємо інтрадієгетичним (винесеним у простір екрану) такого наратора, якого глядач може чітко ідентифікувати (тобто він не обов'язково є присутнім на екрані під час самого проговорення, але він або з'являється на екрані в якийсь момент фільму – і глядач розуміє, що це саме він є наратором, або присутній на екрані під час проговорення у вигляді себе в минулому).

Інтрагомодієгетичний наратор часто є автобіографічним

(автодісгетичним). Ж. Женетт говорить про те, що автобіографічний наратор стає зручним інструментом для творів, які відкидають подієвість, а зосереджуються на духовному стані людини. У таких творах визначальною є внутрішня дія, а індивідуальна свідомість стає засобом розкриття світової проблеми [59, с. 331]. Такий тип може оповідати з різної часової перспективи, тобто може бути **ретроспективним** (згадувати минуле, як, наприклад, герой “Суничної галявини” І. Бергмана) або **інтроспективним** (оповідати суголосно протіканню подій, озвучувати свої думки в момент їх виникнення, як, наприклад, герой “Щоденника сільського священика” Р. Брессона). Прикметно, що ретроспективний наратор витримує часову, етичну й психологічну дистанцію із собою в минулому (про що і оповідає), часто це створює ефект сповідальності (бо пара “я”, що оповідає, та “я”, про яке оповідається, втілюється в парі зміненого зрілого суб’єкта-наратора та сум’ятливого суб’єкта в минулому).

Вибір часу багато в чому впливає на функціонування нарації. Дж. Марфет резюмує такі чотири типи часової позиції нарації [38, с. 77]:

- 1) **наслідковий** (subsequent): оповідається про події, що вже відбулись (минулий час нарації);
- 2) **випереджувальний** (prior): оповідається про події, що мають відбутись (майбутній час нарації);
- 3) **одночасний** (simultaneous): оповідається про події по ходу їх виникнення (теперішній час нарації);
- 4) **інтерпольований** (interpolated): оповідається в минулому часі про

події, що протікають у теперішньому.

Останній тип, вочевидь, не може відноситись до інтрадієгетичної нарації, а характеризує ту ситуацію, коли екстрагомодієгетичний наратор оповідає про минулі події, представлені як теперішнє фільму. Для наслідкової й одночасної ми послуговуватимемось означниками ретроспективна й інтроспективна, про що йшлося вище.

Цікавим випадком є випереджувальна нарація, зазвичай вона стосується марень чи пророкувань. Наприклад, у фільмі Дж. Кьорцеля “Макбет” епізоди з пророцтвом — власне, інтрагетеродієгетична випереджувальна нарація — керують усією подальшою нарацією і є відправним пунктом інтерпретації всього, що відбувається. Хоч це і класичний літературний сюжет (і мотив пророцтва зокрема), він має своєрідне кінематографічне вирішення: герой час від часу сам повторює, проговорює те, що почув від відьом, а також періодично чує голоси самих відьом; крім того, випереджувальна нарація не прив’язується до своїх агентів (які виголошують пророцтво), а переймає і суто візуальні форми: близький план із головою, на яку чиясь рука одягає корону, виринає тоді, коли ця подія (коронування) ще не відбулась, але про це йшлося у пророцтві (див. додаток 3). Отже, тут випереджувальна нарація наділена такою силою, що вона відділяється від своїх агентів, перестає належати інтрагетеродієгетичному наратору (персоніфікованому у відьмах) і керує всім оповідним простором фільму.

Повторимо, що інтрадієгетичний наратор є присутнім на екрані та може бути як присутнім, так і відсутнім у розказаній історії. Повертаючись до

чотирикомпонентної схеми, яку ми вибудували в підрозділі 2. 2. А (стосунку частин фільмічного світу до глядачів і персонажів), хочемо звернутись до сутогосної їй схеми, запропонованої М. Е. Дон [18, с. 377]. Дослідниця виділила такі типи простору: 1) дієгезис: віртуальний простір, сконструйований фільмом, має свої візуальні й аудіальні риси, не має фізичних меж, його не можна виміряти, єдиний простір, доступний персонажам фільму; 2) екран: є візуальним (є аудіальним тільки в тому сенсі, що таку ілюзію створюють динаміки, розміщені за екраном), його можна виміряти; 3) акустичний простір кінотеатру: звук, що огортає глядача.

Що об'єднує ці три простори на думку авторки, так це означальна робота самого фільму, разом із інституціалізацією кінотеатру як метапростору. Різні фільмічні форми – документального, наративного, авангардного фільму – по-різному встановлюють відношення між цими просторами. Наприклад, класичний наратив працює на заперечення присутності двох останніх просторів, щоб встановити надійність першого [18, с. 378]. Тому в більшості наративних фільмів персонажі не дивляться прямо на камеру і не звертаються до глядача, бо так зруйнується ілюзія цілісності їхнього світу як єдиної реальності, так виявиться, що існує простір, що обрамлює їхній світ і взаємодіє з ним<sup>24</sup>.

Хоча тут можна зауважити, що погляд у камеру чи безпосередня апеляція для глядача вже перестали бути набутком авангарду та забороненим прийомом у наративному кіно. Популярне наративне кіно подекуди застосовує таку тактику, зокрема для того, щоб представити особисту історію певного персонажа більш

<sup>24</sup> Цікавими є випадки, коли персонажі в діалогах звертаються прямо на камеру (як, наприклад, у фільмах Е. Гріна) – так вони руйнують ілюзію цілісності й “реальності” фільмічного світу.

довірливою (розкривши притому і самого персонажа як відкрити чи навіть наївну людину), як, наприклад, у фільмі С. Фрірза “Фанатик” (герой – інтрагомодієгетичний наратор – переказує все, що з ним відбувається і що він відчуває, прямо на камеру, уривки його розповідей чергуються з показом подій, складається враження, ніби він розмовляє з товаришем про своє життя – так встановлюється ближчий зв’язок із глядачем; див. додаток 2).

## **2. 2. Г. Метадієгетичний наратор**

Метадієгетичний наратор – такий, що оповідає всередині оповіді. Він винесений як окремий тип, тому що функціонує в специфічній ситуації одного дієгезису всередині іншого: світ, створений фільмом, включає в себе ще один світ, який може бути вигаданим або “реальним” (сконструйованим зі спогадів персонажа чи т. п.) і який представляється через розповідь персонажа.

Часто метадієгетичний наратор у фільмі стосується історії, про яку за сюжетом напишеться книжка (чи зніметься фільм): наратор таким чином обрамлює історію (як, наприклад, у фільмі В. Андерсона “Гранд Будапешт”, де письменник, охочий до історій, згоджується послухати розповідь готельного власника).

Деякі переконливі дослідження постулюють метадієгетичну нарацію як інтерпретативну категорію, яку подекуди важко брати за апріорну. Наприклад, аналізуючи фільм “Життя інших” Ф. Х. фон Доннерсмарка, П. К. Хансен помічає, що сприймати історію можна як переказ роману (написаної книжки), включений в оповідь фільму, або просто як оповідь, у якій ідеться про події, про

які конкретним персонажем напишеться книжка, яка не є джерелом всієї оповіді (тобто загалом фільм не відбиває позиції, відображеної в романі, не говорить голосом письменника; див. додаток 4) [28]. Для П. К. Хансена можливість різночитання є різновидом ненадійної нарації, про що ми згадаємо в підрозділі 2. 5.

### 2. 3. Функціонування фокалізації в кінонаративі

Як уже було сформульовано, обов'язковими складовими наративної організації фільмів є нарація і фокалізація (остання включена в нарацію, але потребує окремого аналізу) та їхні агенти – наратор і фокалізатор. Саме ці два явища і ці інстанції вдвох, у сукупності та взаємодії, витворюють фільмічний наратив. С. Делейто чітко формулює, що наратор і фокалізатор у кіно виконують ті функції, що наратор виконує сам у літературному творі [16, с. 165]. Але для дослідника цими двома фігурами не обмежується наративна активність фільму; як зазначалось у підрозділі 2. 2. А, він додає до нарації та фокалізації репрезентацію (код мізансцени) і недієгетичну музику (сумніваючись щодо останнього компонента). Ми включаємо мізансцену і саундтрек до функціональних “обов'язків” і рис обов'язкового недієгетичного наратора, тому такий розподіл компонентів кінонаративу не є для нас актуальним.

Для початку варто розібратись із тим, який сенс вкладають у поняття фокалізації. За Ж. Женеттом, автором терміну, **фокалізація** (від слова “фокус”; стимульовано поняттям К. Брукса і Р. П. Воррена “фокус нарації”) є організацією в оповіді точки зору та способами її донесення до реципієнта [59].



Розвиваючи тези Ж. Женетта, М. Бал запропонувала таке визначення фокалізації: це відношення між баченням і тим, що бачиться і сприймається [4, с. 100]. С. Делейто витягує з цієї дефініції поняття фокалізатора (суб'єкта бачення) і фокалізованого (об'єкта бачення) [16, с. 160]. Об'єкт бачення – фокалізоване – оповідається через наратора, позиція якого може співпадати або не співпадати з фокалізатором. Цікаво, що Ж. Женетт, вступаючи в діалог із М. Бал, заперечує існування таких інстанцій, як фокалізатор і фокалізоване [цит. за 16, с. 160]. Тут варто мати на увазі, що Ж. Женетт аналізував літературні тексти; відмічаючи, що позиція камери багато важить для кінонарративу, він не намагався перекласти свою методологію на розгляд фільмів. Ми приймаємо вказані поняття, але фокалізоване термінологічно й онтологічно нас не так цікавить, як взаємодія фокалізатора з наратором (їхнє можливе накладання один на одного, або конфліктне роз'єднання) і функціонування фокалізації загалом.

Існують варіативні позиції; якщо С. Делейто вважає нарацію й фокалізацію одночасними та присутніми на одному рівні, то С. Хорсткотте вважає це радикальним і обережно говорить про те, що їх складно відділити одна від одної (складніше, ніж у літературі) та диференціація між ними цілком є результатом глядачевої інтерпретації [34, с. 178]. Ми пристаємо на думці, що наратор і фокалізатор працюють одночасно, інколи залежачи один від одного. В певному сенсі їх справді складно відділити (тому що глядач отримує результат спільних “зусиль” нарації та фокалізації); але в аналізі фільмів їхнє виокремлення є важливим для глибшого розуміння наративу.

Як вказує С. Хорсткотте, концепт фокалізації поєднує вербальне з

візуальним [34, с. 171]. Е. Бреніган звертає увагу на те, що фокалізація стосується не тільки того, що бачиться і чується, а й того відчувається, думається, інтерпретується, згадується тощо [9, с. 101]. Дж. Шмідт теж резюмує цю особливість, визначаючи фокалізацію як засіб передачі відчуттів та емоційного стану персонажа [46].

Ще раз повернемося до проблеми нерозрізнення недієгетичної нарації (в нашому розумінні – як обо’язкової нарації нульового рівня, в яку включено мізансцену та саундтрек) та фокалізації. Зазвичай фокалізацію пояснюють через поняття точки зору; за визначенням Дж. Марфета, фокалізація – це проектування дієгезису через суб’єктивну точку зору [38, с. 89]. Ця точка зору передається через камеру – саме це є проблемним джерелом нерозрізнення. Погляд камери визначає позицію того невидимого споглядача, що може ідентифікуватись і з наратором; камера взагалі довгий час сприймалась як прямий еквівалент кінематографічного наратора [16, с. 163]. Погляд камери ототожнювали з тою нараційною інстанцією, яку ми називаємо недієгетичним наратором (наприклад, В. Пудовкін, К. Ресіз, Г. Міллар); а відчувачи недостатність формулювання “камера оповідає” (*camera narrates*), цілком відмовлялись від обов’язковості наратора в кіно (ми говорили про це в підрозділі 2. 1).

Суттєвим у розрізненні недієгетичної нарації та фокалізації є те, що остання представляє певний відбір інформації для глядача [16, с. 159]. Недієгетична нарація формує мізансцену, розміщує персонажів, ставить їх у конкретні ситуації і т. д., вона не має прямого відношення до камери; а

фокалізація прив'язана до камери як єдиного свого виразника (хоча наділена не тільки візуальним, а і слуховим сприйняттям). Тобто фокалізація є поглядом камери і відбиває все те, що бачить камера (і відповідно – глядач). Як ми вже з'ясували в підрозділі 2. 2. А, оповідний світ фільму (дієгезис) не обмежується тим, що охоплює камера, а є ширшим. Таким чином, фокалізація є засобом відбору – через камеру – інформації, яка потрапить на екран і буде доступною глядачеві.

Дж. Шмідт застерігає не плутати точку зору з окуляризацією, остання є “оптичною парадигмою точки зору”, що визначає і погляд камери, і погляд персонажа [46]. Цю подвійність помітила також С. Шлікерс, яка називає фокалізацію подвійною перспективацією [цит. за 46]: або камера повністю співпадає з поглядом персонажа, або бачимо персонажа зі спини разом із тим, що відкрито його погляду. Такі тези підштовхують нас до формального аналізу планів (shots) фільму та виділення особливостей суб'єктивних планів<sup>25</sup>: плану, що демонструє точку зору персонажа (point of view shot, далі в тексті – POV<sup>26</sup>), і плану, що демонструє те, що відкрите зору персонажа, показаного спиною до глядача (over the shoulder shot, далі в тексті – OSS). Ми проаналізуємо їх детальніше, для початку з'ясувавши типологію фокалізації. Зрозумівши, інструментами якого типу фокалізації є плани POV і OSS, нам легше вгнунтувати їхнє існування і функціонування в кінонарацію. Саме через

<sup>25</sup> Суб'єктивний план (subjective shot) ми сприймаємо як такий, що повністю або частково передає візуальний досвід персонажа. Також є поняття суб'єктивної камери (subjective camera), яка імітує досвід персонажа, найчастіше це виявляється в емоційному рухові камери, що відбиває ситуацію та стан персонажа. Б. Небесьо в аналізі “Тіней забутих предків” С. Параджанова звертає увагу на те, що камера може передавати почуття протагоніста і не ідентифікуючись із його поглядом (емоційна незафіксована камера виконує таку функцію) [40].

<sup>26</sup> На жаль, в українському науковому полі немає усталеної термінології та аббревіатур для зручного позначення різних планів та їхніх характеристик.

вибудування чіткої типології ми з'ясовуватимемо, якого ефекту досягають конкретні шляхи фокалізації.

С. Хорсткотте резюмує такі чотири кінематографічні інструменти фокалізації: POV; освітлення і музика; епізоди, що переривають дію фільму, щоб представити думки персонажа; закадровий голос [34, с. 178]. Освітлення, музичний супровід і закадровий голос можуть інтенсифікувати функціонування фокалізатора, але, на нашу думку, не є окремими засобами фокалізації, якими оперує кіно. Далі ми розглянемо детальніше типи фокалізації.

## **2. 4. Типи фокалізатора**

### **2. 4. А. Нульовий фокалізатор**

Ж. Женетт виводив три типи фокалізації: нульову, внутрішню та зовнішню. Згідно з теоретиком, нульова фокалізація характеризувала ситуацію всезнаючого оповідача, якому відомо більше за будь-якого персонажа і який є нейтральним по відношенню до подій, про які розповідає [59]. Ця ідея критикувалась ще в руслі літературної теорії; В. Тюпа і В. Шмід вважають, що нульової фокалізації не існує, адже будь-яка фраза, що може здаватись нейтральною, говорить з певної позиції [65].

У фільмах варто виділяти нульову фокалізацію, вона є співвідносною з недієгетичним рівнем нарації. Якщо для визначення і розуміння фокалізації ми питаємо “хто дивиться?”, а для нарації – “хто говорить?” (важливо уточнити, що тут також можливе питання “хто представляє?” (тобто формує те, на що дивитиметься фокалізатор) – у випадку з недієгетичним наратором воно

доцільніше), то в ситуації нульової фокалізації інстанція, що представляє фільмічний світ (недієгетичний наратор), співпадає з інстанцією бачення (нульовим фокалізатором). Таким чином, можна зробити висновок, що нульова фокалізація – обов’язкове нейтральне бачення, характерне для будь-якого фільму, яке може включати в себе інші типи фокалізації. Це справді об’єктивний фокус нарації, не маркований нічиєю суб’єктивністю, нічийм конкретним емоційним станом чи т. п.

#### **2. 4. Б. Зовнішній фокалізатор**

Зовнішній фокалізатор займає позицію, що показує і персонажа, і його бачення. Типовим інструментом зовнішньої фокалізації є OSS, план, що демонструє погляд персонажа, але не буквально оптично, ідентично передаючи його візуальний досвід, а опосередковано, показуючи самого персонажа теж (повернутого до глядача спиною, в стані споглядання за чимось чи кимось, під час діалогу чи т. п.)

OSS є цікавим кінематографічним прийомом, що допомагає глядачеві ідентифікувати себе з героєм та краще відчувати його досвід, але при цьому така фокалізація не є нав’язливою, емоційно вона залишається стійкою і нейтральною.

До прикладу, у фільмі М. Ханеке “Любов” є план OSS (див. додаток 5), де видно, як головний герой охоплює руками лице своєї дружини: тут він уперше зіштовхується з проблемою її хвороби, і такий вибір ракурсу посилює його переживання та краще передається глядачеві.

Також зовнішня фокалізація часто використовується в діалогах. Інколи персона, спину якої бачать глядачі, не відразу ідентифікується, і такі формальні рішення фокалізації допомагають тримати напругу невідомості – це характерно, наприклад, для фільмів нуар.

Цікавими є випадки планів OSS, де персонаж дивиться на себе в дзеркало: тут фокалізація є більш маркованою і певним чином тяжіє до внутрішньої (бо демонструє погляд персонажа самого на себе, заглибленість у себе). Часто така фокалізація присутня в сценах, де герой оцінює себе (свій зовнішній вигляд і сили) перед виходом кудись чи здійсненням певного завдання. Зовсім інший ефект викликає подібний план, використаний у містичних трилерах: наприклад, у “Твін Піксі” Д. Лінча, коли герой бачить у дзеркалі не своє відображення. Це допомагає сильніше включити глядача в кінематографічне переживання.

#### **2. 4. В. Внутрішній фокалізатор**

У типології фокалізації нам імпонує чотирирівнева схема Е. Бренігана, в якій нульова фокалізація теж розуміється як “мотивована агенцією, не присутньою у фільмічному світі”, зовнішня фокалізація є зображенням “обізнаності персонажа та його включеності в дієгетичні події”, а внутрішня фокалізація розпадається на **поверхневу** та **глибинну** [9].

Поверхневий внутрішній фокалізатор репрезентує візуальне переживання подій персонажем, виразником такої фокалізації є вже згадуваний нами план POV. Глибинний внутрішній фокалізатор репрезентує “внутрішні

події” персонажа: його мрії, сни, марення, спогади.

Нагадаємо, що в плані POV камера займає позицію суб’єкта, щоб показати, що він бачить (і дати глядачу досвід, ідентичний персонажу). Е. Бреніган вважає типовою двопланову структуру POV (власник погляду в одному плані та об’єкт погляду в другому) і розкладає її на п’ять компонентів [8, с. 55]: встановлення точки погляду (point); встановлення суб’єкта, на який дивиться камера, з чиїм поглядом камера далі ідентифікуватиметься (glance); часова тяглість між двома планами (transition); фіксація камери (from point); показ об’єкта погляду (object). Також додається шостий елемент, що характеризує те, як саме персонаж дивиться (наприклад, розфокусоване бачення п’яної людини чи, навпаки, сфокусоване зосереджене) [8, с. 55].

Теоретик виділяє такі типи POV: тривалий (наприклад, у “Психо” А. Хічкока шістнадцять послідовних епізодів із POV працюють на те, щоб краще включити глядача в переживання персонажа); багатошаровий (декілька персонажів бачать один і той самий об’єкт; таким чином суб’єктивність знижується); вбудований (структура POV одного персонажа включена в ширшу структуру іншого POV: наприклад, у “Психо” є сцена, де героїня дивиться на поліцейського, який дивиться на її машину); рефлексивний (об’єктом погляду є людина) [8, с. 63].

Хрестоматійним прикладом суцільного використання POV (та відповідно суцільної внутрішньої фокалізації) є “Леді в озері” Р. Монтгомері: майже весь фільм показаний очима героя. Глядач бачить його частини тіла, тінь, відображення в дзеркалі, дим від його сигарети, камера хитається від ляпаса,

отриманого героєм-фокалізатором, персонажі говорять прямо на камеру, навіть пропонувалось ввести періодичне затемнення екрану, щоб відтворити процес природного кліпання очима. Безперервна внутрішня фокалізація не виявилась продуктивною. Як пише Дж. Марфет, іронія полягає в тому, що ідентифікація не працює так успішно з постійним буквальним оптичним POV, він може відчужувати, а не навпаки [38, с. 92]. Схожа заувага стосується фільму А. Сокурова “Російський ковчег” (заповненого простором сну фіксованого фокалізатора), сприйняття якого руйнує думку про те, що постійна ідентифікація камери з персонажем веде до психологічної ідентифікації глядача з персонажем [38, с. 94].

Крім усього зазначеного, фокалізація може бути **фіксованою** (fixed), **змінною** (variable) і **множинною** (multiple) [38, с. 115]. Фіксована фокалізація представляє побачене з однієї перспективи; змінна представляє різні об’єкти чи події, побачені різними персонажами; множинна – один і той самий об’єкт чи подію очима декількох. Така диференціація тісно взаємодіє і взаємозумовлюється з типологією нараторів.

## 2. 5. Ненадійна нарація

Ненадійна нарація – нарація, що вводить глядача в оману, представляючи події не такими, якими вони були насправді. Ненадійна нарація майже завжди проявляється на персоналізованому рівні (тобто її не може втілювати недієгетичний наратор і нульовий фокалізатор).

Ненадійний оповідач діє проти цілісності й логічності дієгезису, тому П.



К. Хансен називає його контрадієгетичним [28]. Ненадійність може створюватись навмисне, а може передавати специфічний ментальний стан наратора чи фокалізатора, що представляє світ у хибному світлі.

Ненадійна нарація почала використовуватись ще в німому кіно, найвідомішим прикладом є “Кабінет доктора Калігарі” Р. Віне. Фільм сприймається як надійна суб’єктивна оповідь (герой розповідає свою історію про зловісного Калігарі), а в кінці все показане виявляється фантазією психічно хворого.

Нараційна ненадійність може бути різною та проявляється на різних рівнях. П. К. Хансен пропонує таку типологію [28]:

1) **інтратекстуальна інтранараційна ненадійність**: містить текстуальні індикатори непевності оповіді (порушення логіки оповідного світу, посилена увага на чийсь реакції і т. п.);

2) **інтратекстуальна інтернараційна ненадійність**: версія подій одного наратора суперечить іншим, або закадрова нарація суперечить екранній (екстрадієгетична нарація суперечить нульовій фокалізації);

3) **інтертекстуальна ненадійність**: базується на таких типах персонажів, які спонукають глядача до визнання їхньої потенційної ненадійності (сама нарація видається об’єктивною, не має ніяких інтратекстуальних маркерів ненадійності);

4) **екстратекстуальна ненадійність**: виникає в залежності від фокусу глядача (тобто є інтерпретаційною проблемою).

Екстратекстуальну ненадійність ми зачепили в підрозділі про

метадієгетичну оповідь: наприклад, можна вибудовувати оповідний світ фільму Ф. Х. фон Доннерсмарка “Життя інших” як такий, що відображає написане в романі головного героя, тобто є його реконструкцією подій; а можна сприймати історію відсторонено від героя-письменника, не вважаючи його оповідачем (див. додаток 4). Це питання інтерпретації, у фільмі немає якогось остаточного показника, що виключав би можливість різночитання.

Прикладом інтратекстуальної інтранараційної ненадійності можна назвати фільм М. Гондрі “Вічне сяйво чистого розуму”: сам сюжет (стирання героєм пам’яті про колишню дівчину) сигналізує про певну нараційну ненадійність і активізує уважність глядача (див. додаток 6). Дієгетична логіка порушена, спогади чергуються з теперішнім: під час стирання спогадів пластом теперішнього часу є історія, що розгортається навколо головного героя як пацієнта (тут нульова фокалізація, де показано протагоніста та спеціалістів, що стирають йому пам’ять і взаємодіють між собою, чергується з внутрішньою глибинною фокалізацією, де розкриті, власне, спогади героя); після процесу стирання теперішнім часом історії є нова зустріч персонажів (які знайомляться наново, бо стерли пам’ять одне про одного). Зроблено цікавий стилістичний хід: колір волосся героїні є певним маркером часу, по якому можна реконструювати приблизну хронологію подій і відділити те, що згадується, від того, що відбувається. Порушення оповідної логіки також інтенсифікується, коли між спогадами виринає епізод, де пам’ять героя “бореться” із процесом стирання: там відбуваються неправдоподібні, фантазійні речі, де герой маліє до рівня маленької дитини, а його дівчина вкладається в картинку дитячого спогаду,

займаючи роль іншої людини. Це типова ситуація внутрішньої глибинної фокалізації (показ фантазії, яку переживає персонаж), але у “Вічному сяйві чистого розуму” це проявляється на метадієгетичному рівні (одна внутрішня глибинна фокалізація вкладається в другу, ширшу).

Класичним прикладом інтратекстуальної інтернараційної ненадійності є “Расьомон” А. Куросави, де представлені альтернативні лінії розвитку подій без прояснення, яка з них є дійсною. Як уже зазначалось, такий тип ненадійності також може досягатись, коли закадровий коментар суперечить візуальному ходу подій. Наприклад, інтрагомодієгетичний наратор у фільмі Р. Земекіса “Форест Гамп” вербально подає все так, як сам розуміє, але він не є фокалізатором (основну частину фільму фокалізація є нульовою, нейтральною): і хоч його наївна нарація не конфліктує із зображенням, вона є ненадійною порівняно з ним (тобто глядач розуміє більше за персонажа і розуміє його ментальну обмеженість). У фільмі Т. Маліка “Пустки” теж є наївний інтрагомодієгетичний наратор: героїня вербалізує пафосні романтичні речі, коли нарація загалом не відбиває цього пафосу, – але тут це не так нараційна ненадійність, як просто самооманливість конкретної особи наратора.

До інтертекстуальної ненадійності належать такі фільми, як “Дитина Розмарі” Р. Поланскі (ненадійність базована на психозі головної героїні, крім фінальної сцени, ніщо не оприявлює можливу недійсність оповіді), “Бульвар Сансет” Б. Вайлдера (наратором є мертвий чоловік), “Американський психопат” М. Геррон (непевність оповіді відбиває психологічні проблеми головного героя – але тут поле для інтерпретації залишається відкритим: чи скоєні злочини

просто ніхто інший не помічає, чи їх насправді не було, – питання, яке глядач може розв'язати по-своєму, сатиричність фільму й полягає в дієгетичній байдужості до подібних питань).

П. К. Хансен виділяє такі засоби включення ненадійного наратора [28]:

1) закадровий голос; 2) POV, а також двопланові структури, що показують спочатку фокалізатора, а потім фокалізованого суб'єкта чи об'єкта (shot / reverse shot, далі в тексті – SRS), і суб'єктивна робота камери (subjective camerawork); 3) екстрадієгетичні звукові ефекти, що ілюструють психічний стан фокалізатора; 4) постановка сцен з огляду на ненадійне сприйняття фокалізатора (subjective staging). Перша і остання риси, на думку дослідника, є близькими кінематографічними відповідниками літературної оповіді від першої особи [28].

Нараційна ненадійність задає глядачам подвійну стратегію: виявити “реальну” історію, що криється за хибними коментарями наратора; і зрозуміти наратора, його мотивацію, місце в історії. Може відбуватись певна стабілізація ненадійності, наприклад, у загадному фільму “Дитина Розмарі” показане сприймається спочатку як об'єктивне, а потім як фантазії героїні [28].

Дж. Марфет звертає увагу на часовий показник у виділенні нараційної надійності чи ненадійності. До прикладу, у фільмі Д. Фінчера “Бійцівський клуб” до кінця глядачу не є зрозумілим, що два персонажі є різними уособленнями одного, і такий ефект досягається саме через вибір теперішнього часу нарації. Якби герой оповідав у минулому, то це означало б, що він уже знає (про своє роздвоєння), і глядач відчув би обман [38, с. 80].

Важливим ефектом ненадійної нарації в кіно є те, що вона не викликає сумніву та здається надійною й об'єктивованою. Хоча є фільми, що виставляють напоказ свою ненадійність і незгуртованість (lack of cohesion), наприклад, “Малхолланд Драйв” Д. Лінча провокує глядача самому вибудувати дієгетичну цілісність [38, с. 90].

Апелюючи до тенденції, яку спершу помітила М. Флудернік в літературі [20, с. 223], П. К. Хансен бачить її і в кіно: часте використання “псевдооб'єктивної нарації” (суб'єктивної й ненадійної, але такої, що здається або видає себе за об'єктивну) веде до ідеологічної зміни в сприйнятті – сучасний глядач схильний сприймати конвенційні коди об'єктивної оповіді як потенційно суб'єктивні й ненадійні [28].

Отже, через типологічний фокус ми розглянули функціонування нарації та фокалізації в кіно. Передусім, ми затвердили невід'ємність і важливість існування кінематографічного наратора (недієгетичного) та проаналізували, як проявляються у фільмічному наративі факультативні типи (екстра-, інтра- і метадієгетичний). Ми розглянули типи фокалізатора (нульовий (обов'язковий), зовнішній і внутрішній) та відмінності в тому, як вони виражаються у фільмах.

Одним із наших ключових завдань було обґрунтувати розрізнення нарації та фокалізації. У процесі аналізу ми провели таку диференціацію: перша формує оповідний світ (через мізансцену та саундтрек), друга – через камеру – вихоплює частину цього світу та представляє її на екрані. Крім того, якщо обов'язковий тип наратора (недієгетичний) ніколи не зникає і решта типів можуть на нього накладатись, то обов'язковий тип фокалізатора (нульовий)

заміщається факультативним. Так відбувається тому, що в кожен окремий момент камера може дивитись тільки в один спосіб, передавати один модус бачення; а недієгетична нарація завжди залишається, бо формує дієгетичний світ і є його опорою.

Наголошуємо, що нарація з фокалізацією як засоби, якими керується кінонарратив у донесенні до глядача конкретної історії, в кіно завжди співіснують і виконують ті функції, які належать тільки наратору в літературі.

Факультативні типи наратора й фокалізатора можуть як накладатись один на одного, так і конфліктно роз'єднуватись. Останнє характеризує ненадійну нарацію, типологічні й функціональні особливості якої ми розглянули окремо.

## Розділ II. ВІДМІННОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ НАРАЦІЇ ТА ФОКАЛІЗАЦІЇ В ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ФОРМАХ КІНО

### 1. Функціонування нарації та фокалізації в класичному й сучасному голлівудському кіно

Як ми вже зазначали, розгляд особливостей кінонарративу часто багато в чому залежить від конкретних жанрових і стилістичних рис. Голлівудські фільми, зокрема зняті в період “Золотої епохи” (1927 – 1963 рр.), складають той взірєць звукового кіно, що отримав назву “класичного наративного кіно”, вплив якого складно переоцінити. Ці фільми формували базові норми та прийоми, численні спроби заперечення яких приводили до народження нових стилів. Крім того, голлівудське кіно загалом є певною сприйняттєвою домінантою у світі, тому нам видається актуальним відштовхуватись в наратологічному аналізі саме від представників панівних оповідних технік.

С. Хіт називає класичне кіно збалансованим наративним видовищем [30, с. 68]. Як резюмує Е. Танулі, ключова стратегія класичного фільму полягає в тому, щоб ефективно вибудовувати цілісний дієгетичний світ, відсуваючи в тінь нараційну маніпуляцію [53, с. 70]. Познайомивши аудиторію з творцями фільму й акторським складом та представивши атмосферу у вступному епізоді з титрами, далі нарація поступово “притищується” (phases itself out) [53, с. 69], в тому розумінні, що вона не є експліцтною й у всьому намагається себе приховати. Д. Бордвелл пише, що вступна й завершальна частини фільму є найбільш самосвідомими, всезнаючими й комунікативними пасажами, які представляють собою **відкриту** (overt) нарацію [6, с. 160]. Далі нарація

ховається за персонажами і стає **прихованою** (covert)<sup>27</sup>. Нарація комунікує з глядачем суто через дії персонажів у їхньому закритому й самодостатньому дієгетичному світі; через мотивованість персонажів нарація також контролює камеру. Отже, причинно-наслідкова логіка є основним і визначальним принципом класичної голлівудської нарації, її основним чинником є сам персонаж, який має чіткі й зрозумілі цілі та мотиви<sup>28</sup>.

Нараційна робота класичного фільму полягає в тому, щоби плавно рухатись від одного персонажа до іншого та від однієї дії до іншої, час від часу застосовуючи імперсональні (не залежні напряду від персонажів) джерела інформації, які глибше розкривають і вгрунтовують створений дієгетичний світ. Крім того, що нарація “приховує” себе, вона опирається суб’єктності; класичний кінонарратив не зосереджується на чийсь точці зору. Дж. Марфет бачить в усуненні суб’єктної позиції нараційну силу кіно: воно охоплює глядачів “реалістичною” візуальною інформацією, кінетичною енергією, звуком і монтажною динамікою – і жоден із вказаних елементів не йде від певного суб’єкта [38, с. 76].

Звук у голлівудському кіно є додатковим інструментом, що працює на логічне й послідовне протікання інформації. Х. Фалтон вказує, що звук встановлює нараційну згуртованість (cohesion), пов’язує сцени, маркує зміну локації чи настрою і т. п. [38, с. 109]. Саундтрек унікає домінування на екрані та намагається не привертати до себе уваги<sup>29</sup>. Якщо музика в німих фільмах

<sup>27</sup> Крім епізодів із титрами, до відкритої нараційної діяльності Д. Бордвелл відносить установчі плани (establishing shot), “символічні напливи” (перетікання одного зображення в інше) та “монтажні епізоди”.

<sup>28</sup> Д. Бордвелл називає це “character-centered causality”, каузальністю, центрованою на персонажах.

<sup>29</sup> Цікаво, що окремі дослідники вважають саундтрек ієрархічно підпорядкованим зображенню [30], а інші вказують на його вирішальність, наприклад, М. Шіон вважає класичне кіно вокоцентричним феноменом [14, с. 5].



працювала на те, щоб заглушити проектор і таким чином приховати від глядача механічне джерело його задоволення, то музика у звуковому кіно працює на те, щоб затирати цю прогалину між тілом і голосом<sup>30</sup> [18, с. 380].

Окремі дослідники закидають традиційному наративу гендерну проблему, недостатню артикуляцію жіночого голосу в кіно. П. Воллен, розповідаючи про експериментальні фільми, зняті спільно з Л. Малві, говорить про спроби винайдення контрмови – такої, що надавала б однакової уваги погляду й голосу та відкривала б символічну роль автора і для жіночої ідентифікації [56, с. 54-60]. Переважна більшість закадрових голосів у голлівудських фільмах належить чоловікам, особливо якщо йдеться про екстрагетеродієгетичний тип нарації (голос, що оповідає, знає більше за персонажів, є авторитетним джерелом інформації).

Якщо у фільмі звучать голоси персонажів, яких не видно на екрані (voice-off), їх пристуність у просторі сцени і загалом в дієгезисі встановлюється через контекст. Традиційне використання такого голосу поглиблює дієгезис, дає йому вимір, ширший за зображення, та підтверджує існування фільмічного світу, не охопленого камерою [18].

Класична всеприсутність робить камеру (в абстрактному сенсі, як називає це Д. Бордвелл, “когнітивну схему, яку іменують камерою”) ідеальним невидимим споглядачем, звільненим від часопросторових обставин [6, с. 161].

Для класичної кінонарації характерні чіткі початок і кінець. Ми вже згадували про вступний епізод (credit sequence, opening credits) – ним

<sup>30</sup> Х. Ейнслер вказує, що глядач завжди відчуває невід’ємну прогалину між репрезентованим тілом і голосом [цит. за 18].

обов'язково відкривається фільм (не- і посткласична нарація може дозволити собі різного роду вставні епізоди перед вступним). Такий вступ є свідомим інструментом, що прямо звертається до аудиторії, інформує її щодо того, хто працював над фільмом, а також часто задає тональність, формально маркує те, що показуватиметься далі (наприклад, фільм О. Премінджера “Анатомія вбивства” відкривається спеціально розробленими (С. Бессом) титрами, де імена з'являються на людських частинах тіла, і саундтрек так само вкладається в загальну атмосферу – джазова мелодія (Д. Еллінгтона) під час титрів суміщає грайливість із напругою).

Для класичної нарації характерною є чіткість кінцівки – у глядача має виникати відчуття завершеності, всі конфлікти мають розв'язатись і не створювати потенційних відкритих питань.

Типовий голлівудський наратив також можна розпізнати по тому, як він працює з “наративними пропусками” (narrative gap). Наративний пропуск є певною недостатністю інформації, яка спонукає глядача додумувати хід подій, вибудовуючи гіпотетичні варіанти. Це поняття не варто плутати з еліпсисом: останній є різновидом наративного пропуску, що приховує інформацію, яка є або й так очевидною, або її легко реконструювати з подальших дій і діалогів (як, наприклад, у фільмі “Пізня весна” Я. Одзу пропущено показ самого весілля, хоча зрозуміло, що воно відбулось). Еліпсис класична голлівудська нарація активно використовує, а наративних пропусків уникає [53, с. 71]: вона спрямована на заповнення будь-яких прогалин, на potwierдження своєї цілісності та створення відчуття певності. Класичний фільм показує і розказує

все до кінця, не залишає нічого на після, не залишає місця для різночитань. Існують виключення, наприклад, “Громадянин Кейн” О. Веллса є в цьому розумінні некласичним, бо хоч нарація і дає відповіді, яких потребує глядач, особистість головного героя залишається не зовсім проясненою.

Голлівудський наратив дотримується чіткої триактної структури, де у вступній частині зазначиться один чи декілька конфліктів, у ході розвитку подій будуть створені перешкоди, і в кінці всі сюжетні лінії дійдуть роз’язки. Це не означає, що не може бути ніякої гри з часом (наприклад, фільм М. Кьортіса “Мілдред Пірс” починається з кінця історії, що є прикладом наративного пропуску), але структура має бути витримана. Ця риса стає ясніше зрозумілою в порівнянні з посткласичною (сучасною) кінонарацією, яка подекуди цілком позбавлена сюжетної структурованості.

Тяжіння до чіткості, логічності та причиново-наслідкової обґрунтованості прослідковується і на рівні побудови кожної окремої сцени. Сцена має починатись із експозиційного, установчого плану, що представляє локацію та присутніх героїв (establishing shot); послідовність планів має свої правила: зазвичай у ході розвитку дії в межах сцени відстань між камерою й зафільмованими об’єктами поступово зменшується (рух від загальних планів до близьких).

Д. Бордвелл узагальнює, що класична нарація схильна бути всезнаючою, посилено комунікативною та помірковано самосвідомою [6, с. 160]. Тобто нарація знає більше за персонажів, мало що приховує і рідко виставляє себе експліцитно перед аудиторією. Ці характеристики можуть варіюватись залежно

від жанру фільму: наприклад, детектив може обмежувати інформацію та приховувати свою обізнаність, м'юзикл може містити “кодифіковані самосвідомі моменти” (коли герої співають дивлячись на камеру) [6, с. 160].

Розглянемо детальніше вказані характеристики на прикладі двох голлівудських фільмів із різних епох. Обидва є екранізаціями “Таємного життя Волтера Мітті” – короткого оповідання Дж. Трубера про мрійника, який уявляє кращі сценарії для свого життя. В літературному тексті перехід від реальних до уявних пасажів маркований трикрапками, також зв'язною ланкою є специфічний звук, присутній у кожній фантазії та перенесений у реальність.

Кіно від початків активно працює зі снами та фантазіями; цікаво прослідкувати, як саме фільмічна нарація відтворює уявні пасажі зі згаданого літературного твору. Часова відстань між двома екранізаціями складає майже сімдесят років, по них можна виокремити та зрозуміти багато прикметних рис голлівудської нарації в її класичному та посткласичному варіанті.

### **1. 1. Аналіз фільму “Таємне життя Волтера Мітті” Н. З. Маклео (1947)**

Екранізація Н. З. Маклео починається зі сцени, де головний герой їде в машині зі своєю матір'ю: вона спрямована на те, щоб швидко познайомити глядача з протагоністом та його особливостями. Волтер відразу показаний як неуважний слухач, занурений у власні думки та мрії, він пропускає повз вуха слова матері (на чому вона сама акцентує) та постійно відволікається на фантазування. Стимулювати політ його уяви може будь-що; перша показана у фільмі морська фантазія була викликана рекламним плакатом із зображенням

човна: мати просить героя купити їй рекламоване мило та повторює назву, щоб він не забув, – Волтер теж повторює, і це проговорення має магічний ефект. Камера наїжджає на показане близьким планом обличчя героя (із зосередженим виразом і широко розплющеними очима), зображення якого плавно перетікає в морський пейзаж із човном. Фільмічний простір заповнює “уявне життя” протагоніста: він тут є внутрішнім глибинним фокалізатором та наратором (якого складно чітко класифікувати, з одного боку, він дає коментар про себе в третій особі – має бути екстрагетеродієгетичним, з другого боку, очевидним є особа оповідача та його включеність в дієгезис – має бути інтрагомодієгетичним); він детально описує те, що бачить, даючи глядачеві рівнозначні візуальні й вербальні інформаційні посили.

Ця фантазія, як і всі наступні, представляє Мітті в неправдоподібно критичних обставинах людиною, яка вирішує всі проблеми. Ці замальовки не тривають довго, тож загальний хід подій, подієва логіка і цілісність дієгетичного світу ніяк не страждають. До певної міри вони є проявом відкритої нарації, про яку ми згадували вище, зокрема ті моменти, коли уявне зображення накладається на реальне чи навпаки. Також усі марення маркуються тим, що кадр із обличчям заповнюється синюватим світлом (див. додаток 7).

В епізоді у видавництві, де працює головний герой, спочатку глядача знайомлять із робочою атмосферою через декілька довгих планів (вставивши сцену, де наголошується на особливості Волтера, його мрійливості), а потім через ряд SRS акцентується на його реакції на репліки начальника на редакційних зборах. У результаті Мітті знову снить наяву: почувши про

потенційний тренд лікарняних романтичних історій, він уявляє себе геніальним хірургом, і в ході складної операції він застосовує замість медичних приладів предмети, які мати просила його купити, – так дієгетична реальність просочується в уявну реальність фантазій, що створює ефект неочікуваності й комічності (див. додаток 8). Кінцева фраза захопленої медсестри з фантазії (“ви неймовірний”) продовжує відлунювати, коли на екрані вже показана “реальна” дійсність: тут слухове й зорове сприйняття фокалізатора (Волтера) розділяються, візуальна частина внутрішньої глибинної фокалізації вже завершилась, а аудіальна ще триває. Такий прийом не є несподіваним чи новаторським і часто застосовується в кіно, коли йдеться про заглибленість персонажа у свої думки, та він є показовим в аспекті функціонування фокалізації: крім того, що вона м’яко змінюється, не створюючи прогалин у наративі (нульова фокалізація чергується з внутрішньою), вона може легко відділяти звук від зображення, так само не створюючи дисонансних відчуттів.

Цікавий звуковий момент є у сцені, де Мітті потрапляє в дім загадкової красуні, яка є героїнею всіх його фантазій. Коли персонажі двіляться одне на одного (структура SRS), звучить романтична мелодія, що спершу сприймається як недієгетична настроєва музика (яку чують глядачі, але не персонажі). Та потім дівчина починає награвати цю мелодію на роялі, і стає зрозуміло, що насправді вона звучала в голові Волтера весь час. Тобто тут задіяна часткова (аудіальна) внутрішня фокалізація.

Під кінець фільм починає оперувати ненадійною нарацією, яка ще ближче до кінця виявляється хибно ненадійною. Тобто через створений у певний

момент наративний пропуск (одна сцена закінчується тим, що злочинці оточили героїню, наступна починається з того, як Волтера приводять до тьми) нарація починає сприйматись як ненадійна: глядача переконують у тому, що все, що відбувалось, було вигадане протагоністом. Тут використовується план POV, Мітті фокалізує те, що нібито йому привиділось (але що насправді присутнє, див. додаток 9). Варто сказати, що POV загалом мало представлений у фільмі, – це типово, бо класична нарація не зосереджується на чийсь одній точці бачення (навіть якщо це фільм із нетипово великим відсотком внутрішньої фокалізації). Зазвичай POV (внутрішня поверхнева фокалізація) є засобом увиразнення, виокремлення певного моменту та акцентації на особистому переживанні – саме такі функції виконуються в епізоді весілля, де Волтер, дивлячись на свою наречену, уявляє іншу дівчину.

Фільм Н. З. Маклео є сумішшю детектива, комедії та м'юзикла; щодо останнього – лише частково, бо представляє себе як м'юзикл тільки декілька разів усередині фантазій протагоніста. Він збудований за всіма конвенціями голлівудського кіно, хоча й може дозволити собі нетипові моменти (і через жанрову неоднозначність, і через специфіку головного героя, чії мрії перебувають у фокусі нарації). Згадані в попередньому підрозділі риси класичної кінонарації можна легко накласти на “Таємне життя Волтера Мітті”. Тут є чіткий початок, що знайомить глядача з характерами героїв і комедійно-детективним характером дійства, та ствердна кінцівка, де все доходить до логічного завершення, всі деталі є врахованими, всі прогалини заповненими і неточності проясненими. По ходу розвитку подій персонажами

рухають чіткі цілі й установки, і саме це складає основу нарації, тож сюжетна і причиново-наслідкова структура є чітко витриманою. Хоча у фільмі суттєву роль відведено грі з уявою головного героя, від цього цілісність оповідного світу не піддається сумніву, все залишається логічним і послідовним, а нараційні техніки не виставляються напозір.

## **1. 2. Аналіз фільму “Таємне життя Волтера Мітті” Б. Стіллера (2013)**

Як і в попередній екранізації, тут усе фокусується на вчинках героїв, які мають конкретні цілі, що видозмінюються й зазнають перешкод протягом фільму та в кінці обов’язково розв’язуються. Причини й наслідки дій складають нараційну основу, типову для голлівудського кіно. Крім того, тут ідеться про фантазійний світ, який вигадує і яким частково живе протагоніст, – ми подивимось на те, чим відрізняється робота з фантазіями в сучасній версії історії про Волтера Мітті.

Ще до титрів є вступний епізод, який знайомить глядача з характером протагоніста. Якщо у фільмі Н. З. Маклео відразу акцентувалось на мрійливості його натури, то Б. Стіллер спочатку акцентує на його самотності й сором’язливості (що доносить до аудиторії важливість потенційної романтичної лінії). Перша уявна сцена з’являється в наступному епізоді, нарація ніяк не сигналізує про її початок (як у попередній екранізації, де показувалось, як герой замислюється, і кадр огортався синім кольором; див. додаток 10). Замисленість акцентується тільки в одному епізоді, де Мітті треба прийняти важливе рішення і в цьому йому допомагає уява (див. додаток 11).



У першій уявній сцені Волтер миттєво перетворюється на людину з надздібностями, застрибує у вікно будинку, що от-от вибухне, та рятує мешканців, виносячи на руках песика героїні, яка йому подобається. Не зразу стає зрозумілим, що це мрія (внутрішня глибинна фокалізація), – така непомітність переходів і формальна гомогенність “реального” і вигаданого світів є одним із основних інструментів фільму.

Тільки після того, як глядачі взнали, що протагоніст самотній і живе фантазіями, починаються титри (що є нетрадиційним для старого кіно, але розповсюдженом у сучасному). Фінальні титри виконані як набір фотокадрів, чим підкреслюють те, на чому тримався сюжет (на пошуку фотографії).

У наступній вигадці з вдалим жартом теж ніяк не маркується, що Мітті це тільки здається (те, що жарту насправді не прозвучало, стає зрозуміло з подальшого контексту). Далі Волтер, дивлячись на об’єкт своєї симпатії, уявляє кращу версію себе поруч із дівчиною. Тут прикметним є те, що “реальний” Мітті показаний разом із уявним, – тобто фантазійність позначена і на формальному рівні. Спочатку використано структуру SRS (показано персонажа і те, на що він дивиться), потім зображення накладаються одне на одного (і “реальний” персонаж повторює все, що говорить уявний; див. додаток 12).

Інтрига фільму та головне завдання протагоніста тримається на пошуках втраченого фотонегатива, який має бути на обкладинці останнього номеру журналу. Нарація заграє з глядачем, на мить відкриваючи владу своєї обізнаності (недієгетичному наратору відомо більше, ніж будь-кому з персонажів). Коли герой дивиться на оглядовий листок негативів (план POV), то

один із негативів, розташований недалеко від втраченого (який був зроблений десь неподалік), “оживає”: фотографія перетікає в локацію, яку відтворила (див. додаток 13).

Коли Мітті чітко формулює свої цілі й починає активно діяти, його фантазії поступово зникають. Хоча реальність його дій є фантастичною: він стрибає з гелікоптера в океан і змагається з акулою, тікає від виверження вулкана, без тривалої підготовки піднімається на висоту 6000 м, де ловить мобільний зв’язок, – це є конкретна дієгетична реальність; важливо тут те, що в неї більше не просочуються мрії головного героя.

Підсумовуючи, зазначимо, що випадки суб’єктивної фокалізації у фільмі Б. Стіллера функціонують за всіма законами традиційної голлівудської нарації. Внутрішня глибинна фокалізація (фантазії) формально не маркується, а плавно співіснує з нейтральною фокалізацією. Внутрішня поверхнева фокалізація (POV) використовується в очевидних для неї моментах (перед екраном комп’ютера, під час роботи з негативами і розгортання подарунка, під час розглядання дитячих речей) – усі ці сцени підкреслюють внутрішній стан персонажа та представляють у зручному для глядача вигляді важливі для протікання подій речі (подарунок, у якому потім виявиться захованим ключовий фотонегатив; дитячий щоденник мандрівника, що знадобиться героєві у виконанні своєї місії). Це цілком традиційне використання POV, яким фільм не зловживає і за допомогою якого акцентує важливі моменти. Як і у випадку з більшістю фантазій, коли камера займає оглядову позицію персонажа, це не створює нараційних розривів; глядач не помічає формальної зміни, але

сильніше ідентифікується з протагоністом та співпереживає йому.

В одному з планів POV ключовим є те, як саме персонаж дивиться (ми виводили в підрозділі 2. 4. В шість елементів структури POV, запропоновані Е. Бреніганом, – характеристика бачення є шостим додатковим елементом). У сцені, де Волтер впізнає у фотографії рояль своєї матері, через поступове фокусування передається ступінь уважності погляду.

Щодо персоналізованої нарації, то тут вона, на відміну від суб'єктивної фокалізації, активно маркується. Фрази з короткотривалої інтрагомодієгетичної інтроспективної нарації дублюються на екрані (див. додаток 14), смс-повідомлення проектується на пейзаж. Та протягом більшої частини фільму нарація не має свого персоніфікованого агента (є недієгетичною). Недієгетична музика (яку чують глядачі, але не персонажі) використовується не дуже часто, в основному, наприкінці, вона позначає заспокоєння, вмиротворення, наближення логічного завершення, здійснення всіх зазначених завдань (пророкує хепі-енд).

## **2. Функціонування нарації та фокалізації в авторському кіно**

### **2. 1. Загальні зауваги щодо нарації авторського кіно**

У всіх сферах наукової та критичної думки про кіно з другої половини ХХ ст. ведуться дискусії щодо обґрунтування особливостей т. зв. авторського кіно (або *art cinema*). Наратологія тут не є виключенням: дослідники намагаються вивести основні характеристики нарації авторського кіно та відділити їх від норм нарації класичного кіно (за зразки “класичної нарації” зазвичай беруть фільми класичного Голлівуду, періоду з 1930-тих по 1960-ті рр.,

коли були вироблені й випрацювані канони впізнаваного стилю). Автори роботи про класичне голлівудське кіно К. Томпсон і Дж. Стейджер називають голлівудський стиль “парадигмою парадигм”, тому сприймають решту можливих типів нарації – альтернативами голлівудській [цит. за 52].

Попри всі спроби, “авторське кіно” залишається проблемним ще на рівні визначення. Якщо взяти за основну його рису високий ступінь режисерової включеності в розказану історію (тобто підкреслену вираженість авторського стилю), то в цьому не можна відмовити і багатьом класичним голлівудським фільмам, тож виникають неточності. Ми не абсолютизуватимемо авторське кіно як окрему нараційну модальність, але розглянемо її конкретні нараційні особливості.

Д. Бордвелл був одним із перших, хто виділив нарацію авторського кіно в окремий історичний нараційний тип<sup>31</sup> [6]. Згідно з теоретиком, парадигма авторського кіно розвинулась переважно в Європі після Другої світової війни як альтернатива і частково заперечення голлівудського домінування.

Д. Бордвелл, який не є прихильником теорії наратора, яка іспонує нам (тобто він не вважає наратора обов’язковою інстанцією для кіно), згоджується на наратора як характерну рису авторського кіно. Так само Е. Танулі вказує, що в авторському кіно режисер є творцем, що хоче донести певне повідомлення чи виразити особисте бачення [52]. Студійна система Голлівуду не передбачала такої активної включеності режисера та широких можливостей його формального функціонування в нарації<sup>32</sup>. Отже, першою нараційною

<sup>31</sup> За Д. Бордвеллом, існує три некласичні нарації: нарація авторського кіно; історично-матеріалістична нарація; параметрична нарація.

<sup>32</sup> Є цікаві випадки сучасного авторського кіно, що експериментує з нормами студійного класичного Голлівуду. Наприклад,

особливістю авторського кіно є акцентоване використання нараційної інстанції.

Безперечно, наратив авторського кіно так само ґрунтується на психологічних причиново-наслідкових зв'язках, як і класичний наратив. Але, як вказує Д. Бордвелл, у змалюванні персонажів в авторському кіно не вистачає чітко окреслених рис, мотивів і цілей. Герої можуть діяти непослідовно (як, наприклад, протагоністка у фільмі М. Антоніоні “Ніч”), можуть постійно сумніватись у своїх намірах (як, наприклад, у фільмі І. Бергмана “Сунічна галявина”) [6]. Д. Бордвелл підкреслює, що це конкретний ефект специфічної нарації, що притищує і приховує мотивованість героїв, акцентує на “неважливості” та дріб’язковості дій, ухиляється від показу наслідків дій.

Якщо голлівудський герой завжди поспішає виконати своє завдання (здійснити свою фільмічну місію), то герой авторського кіно зазвичай “пасивно ковзає від однієї ситуації до іншої” [6]. Отже, звідси постулюємо другу нараційну особливість авторського кіно – відсування в тінь мотивації вчинків персонажів і показова несуттєвість того, що відбувається. Вказана несуттєвість наштовхує на думку про певну опобутовленість, “прозовість” багатьох зразків авторського кіно, яке не женеться за розвитком дії і не поспішає розв’язати заявлені конфлікти (або взагалі не має ніякого сюжетного конфлікту). За це публіка часто закидає авторському кіно його нудну безподієвість; у співставленні з фільмами класичного Голлівуду це відразу дається взнаки.

Формально плани чергуються так, що може виникнути незавершеність просторового сприйняття. Якщо класичне кіно вибудовує сцену від установчого

філіппінський режисер Р. Мартін зняв “Незалежність” за всіма законами “золотої епохи” голлівудського виробництва (а його попередній фільм “Короткий фільм про Філіппіни” був знятий за реконструйованими законами зйомки німого кіно – так режисер намагається у зрізі своєї творчості відтворити домінантні стилі та відповідно шляхи кінонарації).

плану через далекий / середній до близького, то авторське кіно цю схему ігнорує. Також можуть підриватись відношення між загальною наративною логікою та простором фільму (через змішування “точки зору” всередині кадру та за його межами).

З огляду на сказане, можна зробити висновок, що авторське кіно часто працює не так на затвердження “реальності” свого оповідного світу – що сприймалось нами як апріорне завдання будь-якого наративного кіно – як на затвердження реалістичності зображеного, близькості до глядачевої реальності. Тому такі фільми часто ухиляються від чіткої структури й логічного розвитку подій (реальне життя не обов’язково вкладається у фільмічні конвенції); тому часто задіюються непрофесійні актори, взяті із середовища, про яке оповідається (А. Базен зауважував роль непрофесійних акторів у створенні “поведінкової конкретності” й більшої реалістичності в авторському кіно [цит. за 6]).

Суголосно такому тяжінню до реалістичності авторське кіно часто намагається представити або деталізований зріз чиеїсь життєвої хроніки (як у фільмі А. Варда “Клео з п’ятої до сьомої”), або фіктивну біографію (через ряд фільмів, як у циклах Ф. Трюффо про А. Дуанеля, С. Рея про Апу, також через масштабування задуму, як у фільмі А. Кешиша “Життя Адель”). Подекуди фільм сприймається як автобіографія, сповідь режисера (“Вісім з половиною” Ф. Фелліні, “Чотириста ударів” Ф. Трюффо).

Крім біографічності, апологія реалістичності в авторському кіно призводить до винесення на екран того, що зазвичай глядачем не мислиться як

піддатне кінематографічному висвітленню. Цікавим прикладом є феномен мамблкору (від англ. “mumble” – мурмотіти, белькотіти) – жанру, що розвинувся в незалежному американському кіно в 1990-тих рр.<sup>33</sup> і зараз захоплює світове кіно, де дія максимально опобутовлюється, а голоси героїв звучать так, як і в житті (тобто репліки не переозвучуються, часто залишаються непочутими).

Отже, нарація авторського кіно характеризується слабкою причиново-наслідковою вмотивованістю, присутністю нараційних прогалин, частою відсутністю діалогічних зв'язок, рефлексивністю, привертанням уваги до свого проходження з часопростором. Якщо класичний наратив рухається до повної певності, то авторському кіно характерний релятивізм по відношенню до правди та відкритість фіналу. Як пише Е. Танулі, історія може закінчуватись тоді, коли ніби задовольнила потреби режисера, але не глядача (як у “Ночі” М. Антоніоні) [52].

## **2. 2. Аналіз фільмів Д. Джармена: “Караваджо” (1986), “Сад” (1990), “Blue” (1993)**

Існує окрема гілка авторського кіно, яку прийнято називати поетичною або ліричною (одним із її апологетів, як у теоретичному, так і в практичному плані є П. П. Пазоліні). До її представників належить Д. Джармен, творчість якого ми розглянемо детальніше.

С. Діллон, аналізуючи деякі фільми Д. Джармена, фокусується саме на приналежності режисера ліричній оповідній традиції. На думку дослідника, ця

<sup>33</sup> Хоча витоки мамблкору можна знаходити набагато раніше, наприклад, у фільмах Дж. Кассаветіса.

традиція починається ще з робіт Д. В. Гріффіта: у фільмі “Зламани паростки” вибрано поетичний модус для вирішення соціальних проблем<sup>34</sup> [17].

С. Діллон в контексті робіт Д. Джармена говорить про те, що ліричне кіно часто створює враження сну. У фільмі “Сад” на ситуацію сну вказується прямо: фільм починається із закадрового коментаря (екстрадієгетичний наратор проговорює, що “хоче поділитись” чимось і запрошує глядача до певної мандрівки – “без напрямку, певності чи будь-яких висновків”), слідом за яким іде сцена, де сам режисер спить за столом. Відповідно до цього, все побачене сприймається як сни, побачені режисером. На те, щоби створити враження сну, працює багато компонентів (звукових і візуальних). Для початку руйнується надійність дієгетичного світу.

Під час вступних титрів глядач чує і бачить виробничий процес фільму (наприклад, у кадр попадають світлові проектори, а за кадром чути голос, що керує оператором, вказуючи, куди направити камеру) – так фільм оприявлює, матеріалізує недієгетичний світ, руйнуючи ілюзію “реальності” дієгезису (див. додаток 15). Як ми вже говорили, цей прийом є немислимим для класичної нарації: у такому оголенні прийому Д. Джармен стоїть на межі наративності<sup>35</sup> й тяжіє до кіноавангарду, який ми проаналізуємо в наступному підрозділі.

У підрозділі 2. 2. А йшлося про те, що нарація створюється на знімальному майданчику, а фокалізація – в об’єктиві камери, тобто остання

<sup>34</sup> Цікавими є зауваги С. Діллона щодо інтертитрів у “Зламаних паростках”: вони є способом означення поетичності фільму (жанру фільму-поєми); крім того, їхнє стилістичне вирішення (інтертитри поміщені на фоні картинки у східному стилі) свідчить про те, що вони належать думкам головного героя, Жовтого чоловіка (а не передається екстаз самого режисера) [17].

<sup>35</sup> Д. Джармен висловлював певну неприязнь до наративного кіно і у своєму доробку вважав наративним тільки фільм “Караваджо”. “Караваджо” справді є найбільш конкретним у тому, про що оповідає, але ми не називатимемо ненаративними решту фільмів режисера.



вибирає, що охопити з представленого на майданчику. “Сад” деконструє цю схему, роздвоюючи бачення фокалізатора: на одному рівні воно є традиційним, у поле зору фокалізатора потрапляє все, охоплене поглядом камери (дієгетичний екранний світ), на другому рівні ж фокалізатору є доступним більше, ніж бачила та камера, що показує глядачам дієгетичний екранний світ. Зрозуміло, що ця друга, ширша фокалізація виражається теж через камеру, але це вже не та камера, що разом із фокалізатором є його баченням та інструментом відбору інформації.

Згадана сцена з режисером, що спить за столом, є чорно-білою, що працює на її виділення від решти показаного. Після цього кінематографічно виразно показано процес засинання і глибокого занурення в сон (див. додаток 16): відбувається швидке чергування планів, серед яких є уривки з далі побачених снів; епізод із “ритуальною” ходою напівоголених людей зі смолоскипами навколо ліжка зі сплячим режисером на ньому; ні з чим конкретним не співвідносні картинки (наприклад, зображення морського берега і спокійного руху хвиль). Останні, вочевидь, працюють на те, щоби передати ментальний стан основного фокалізатора фільму (режисера): тихий звук хвиль асоціюється – знову ж таки – із зануренням у сон. Прикметно, що до морського пейзажу доводиться через ряд асоціацій, які виринають в уяві фокалізатора-персонажа (режисера): в око йому впадає предмет на столі, що асоціюється з листям, і далі листя перетікає в хвилі.

Щодо епізоду з режисером на ліжку, то це дуже цікавий спосіб провести місток до світу сну (між сном і фільмічною “реальністю” вже є місток у вигляді

чорно-білої сцени, а це певним чином додатковий місток між засинанням і глибоким сном – така інтенсифікація переживання сну потверджує загальне враження від кінематографічного стилю Д. Джармена як такого, що схожий на сон). На зображене в цьому епізоді періодично накладаються розміщені ближче гілки дерева, схоплені поглядом фокалізатора, – рух гілок тут нагадує рух вій у процесі кліпання очима (див. додаток 16); це теж є специфічним кінематографічним ефектом, що докладається до атмосфери занурення в сон. Так само (як перехід до сну) сприймаються сцени з жінками, що ритмічно проводять пальцями по краях келихів, – разом із відповідним музичним супроводом вони справляють гіпнотичний ефект.

Щодо уривків зі снів, які будуть представлені глядачеві далі, то це своєрідна робота з часом, зазирання в майбутнє. Це є випадком такого різновиду анахронії, як флешфорвард (fleshforward). Ж. Женетт, розглядаючи різні нараційні техніки взаємодії з часом, розрізняв **анахронію** (неузгодженість між порядком подій, у якому вони відбуваються, й порядком їх викладу в розповіді) та **анізохронію** (зміну нараційної швидкості, пришвидшення чи уповільнення темпу), а в межах першої виділяв **проlepsис** (передчасний показ майбутнього) та **аналепсис** (повернення до минулих подій)<sup>36</sup> [59]. Прямим втіленням проlepsису в кіно є **флешфорвард**, відповідно, аналепсису – **флешбек**: обидва прийоми є інструментами фокалізації, бо передають те, що уявляє чи згадує персонаж-фокалізатор чи невидимий фокалізатор.

Е. Танулі називає флешфорварди загалом особливістю акторського кіно,

<sup>36</sup> Також Ж. Женетт виділяв явище паралепсису: коли ретроспективний оповідач уникає знань і відчуттів, отриманих після того, про що оповідається [59, с. 213].

вони є немислими для класичної нарації, бо афішують знання, яким володіє нарація (їй відкрите майбутнє, вона знає про присутність глядача) [52].

Отже, “Сад” Д. Джармена виставляє на показ фіктивність свого світу, а потім демонструє, що все показане далі є сном. Екстрадієгетичний наратор запрошує довіритись цьому сну (“мандрівці без напрямку”), а саме враження сну досягається зображенням сплячого та поступовим зануренням у його візії.

Фокалізація протягом більшої частини фільму є внутрішньою глибинною (бо передає, власне, сни, внутрішні стани персонажа), на самому початку вона є внутрішньою поверхневою (і супроводжується екстрагомодієгетичною нарацією), в чорно-білих уривках із засинанням – нульовою. До того ж, якщо звернутись до цитованої вище думки Д. Бордвелла про те, що авторському кіно притаманна інстанція наратора, не притаманна класичній нарації, можемо пристати на думці, що тут неперсоналізований рівень нарації – той, який ми називаємо недієгетичним, – є певним чином персоналізованим, у тому сенсі, що він відбиває особисту позицію режисера, його персональну естетику. Ми не ставимо це за рису авторського кіно загалом, як це робить Д. Бордвелл, але звертаємо на неї увагу як на особливу рису таких фільмів, як “Сад” (інші фільми Д. Джармена теж задовільняють таку характеристику).

Розглянемо детальніше самі сни, бо саме вони конституюють більшу частину оповідного світу в “Саду”. Історія жінки з дитиною (ймовірно, Мадонни), яку переслідують папараці, знята з використанням “суб’єктивної камери” (див. додаток 17). Емоційність камери передає стан героїні, не

імітуючи її погляд (хоча не варто забувати, що все це не просто рух камери, а рух уяви сплячого режисера, який це все фокалізує). Крім того, може виникнути враження, що світлові проєктори й закадрові репліки з початку фільму взяті саме з цього епізоду. Так виявляється інтерпретативна ненадійність нарації (яку в цьому випадку ми вслід за П. К. Хансеном називаємо екстратекстуальною), яка теж вкладається в загальну логіку сну у фільмі.

В іншому сні, де за трансвеститом женеться натовп пишно вдягнених жінок, що хочуть закидати його камінням, використано прийом згаданої вище анізохронії: нарація розтягує час і показує події довше, ніж вони відбувались насправді. Цей прийом не є особливістю авторського кіно – в класичній нарації теж часто дія штучно уповільнюється для більшої драматизації й акцентованості; та тут він працює, як і рух камери в епізоді з папараці, на розкриття емоційного стану персонажа. Роботу камери тут теж можна назвати суб'єктивною (або, як охарактеризував би її Д. Бордвелл, дивною й артистичною<sup>37</sup>), у поєднанні з анізохронією емоційність камери створює ще більшу напругу. Коли з героя знімають перуку, фокус камери стає ще більш хаотичним: перука летить прямо на об'єктив, а потім його затуляють різні частини тіла присутніх людей (див. додаток 18). Це все спонукає дошукуватись, хто ж є споглядачем і хто стоїть за камерою; але загальний план цієї сцени не візуалізує нікого з того боку, де потім розміститься камера, тому можна зробити висновок, що дивиться (і відповідно фокалізує) все той самий сплячий

<sup>37</sup> “Odd arty camera movement”

режисер, усе передається тільки через його очі.

В епізоді з гомосексуальною парою введено додаткову фокалізацію: відеооператор дивиться на хлопців через об'єktiv своєї камери, і на якусь мить внутрішня глибинна фокалізація (сон режисера) ототожнюється з внутрішньою поверхневою фокалізацією (POV персонажа-оператора).

Вставні сцени з режисером, що в задумі щось гортає, теж працюють і на оніричну атмосферу, і на розвінчання фільмічної цілісності й “реальності”. Можна проінтерпретувати це так, що Д. Джармен у “Саду” показує, що він як режисер може оповідати власні сни, виставляючи напоказ і самі сни, і механіку роботи над фільмом.

А. Девісон, аналізуючи звукову субстанцію “Саду” Д. Джармена, теж акцентує на тому, що це фільм-сон і виводить тезу про те, що саундтрек у ньому містить ризик піддати сумніву дискурсивну єдність фільму. В класичному наративі закадровий звук потверджує неперервність дієгетичного простору, заперечуючи межі кадру (limitations of frame); нарація авторського кіно часто пропонує інше, “ризиковане” функціонування саундтреку<sup>38</sup> [15]. Як ми розглядали вище, “Сад” багато в чому деконструє базові принципи традиційної кінонарації; А. Девісон вважає визначальною роль саундтреку.

Дослідниця говорить, що синхронізація зображення та звуку – зокрема синхронізація руху губ до озвучених реплік – це те, що якнайкраще переконує глядача в реальності фільмічного світу; але звук у кіно також має потенціал до викриття дієгезису як фальшивої реальності, викриття матеріальної

<sup>38</sup> Дослідниця зазначає, що мейнстрімне кіно теж може охоплювати подібний ризик: коли робляться зауваги про існування закадрових звуків всередині дієгезису та їхнє джерело ніяк не візуалізується.

гетерогенності кіно як медіуму, всередині якого співіснують матеріально роз'єднані зображення і звук [15]. Подібні спостереження висловлює М. А. Дон [18].

Д. Джармен свідомо розкриває цей викривальний потенціал саундтреку: дієгетичний звук у “Саду” маніпулюється завдяки компресії, викривленню, зацикленню; внутрішньокадровий діалог повністю відсутній – це призводить до втрати первинної техніки, за допомогою якої кіно приховує свою матеріальну гетерогенність. А. Девісон робить висновок, що режисер таким чином створює простір, де саундтрек може бути звільненим із “рабства зображення”; але додає, що на фоні синтетичних звуків зображення подекуди захищає свою “реальність” (реальність дієгезису) [15].

“Караваджо” – найбільш подієвий фільм Д. Джармена, нараційні стратегії якого цілком вписуються в канони традиції. У ньому зображено життя художника із періодичним включенням екстрагомодієгетичної нарації. Формально фільм не надто намагається передати точку зору головного героя, він стає власником погляду тільки в типових для фокалізації двопланових структурах, що показують спочатку фокалізатора, а потім фокалізованого суб'єкта чи об'єкта (SRS). Але С. Діллон помічає певну особливість використаної у фільмі екстрагомодієгетичної нарації та бере її за характеристику, що дозволяє категоризувати фільм як ліричний. Дослідник вважає, що закадрові репліки в “Караваджо”, що звучать у свідомості художника на порозі смерті, витримані в стилі, далекому від сучасного й повсякденного, і, акуратно оброблені голосом Н. Террі, стають безвідмовно

поетичними [17]. Він сприймає весь фільм як суцільний внутрішній монолог і вважає закадрові монологи виразниками того ступеня, за яким весь фільм можна розглядати певним чином з точки зору Караваджо. Апелюючи до П. П. Пазоліні, С. Діллон причисляє таку нарацію до поетичної в тому сенсі, що вона є “чимось більшим за внутрішній монолог”, у ній проступає авторський голос. Він порівнює монологічність “Караваджо” із “Червоною пустелею” М. Антоніоні, де режисер, на думку П. П. Пазоліні, дивиться на світ, занурившись у невротичну головну героїню, показуючи події її очима (тобто це певний стилістичний хід, завдяки якому режисер показав світ через власний погляд, підмінивши баченням невротика власне божевільне бачення естетики) [17].

Винятковим у формальному вирішенні й експансивним у своїй екстрадієгетичній нарації є останній фільм Д. Джармена “Blue”. В ньому режисер відмовляється від візуальної нарації взагалі, тобто все, чим тут може оперувати недієгетичний наратор, зводиться до застиглого синього екрану та звуку. Оповідний світ тут створюється виключно закадровим коментарем. Відмова від зображення і заперечення візуальної репрезентації має ряд причин: вплив на режисера абстрактного живопису І. Кляйна, процес втрати зору, досвід несприйняття та ін. В. Собчак вважає той спосіб перегляду, який стимулюється відсутністю візуальної нарації та відповідно посиленою роллю саундтреку (що є викликом для аудиторії), є важливішим за політичні чи естетичні причини, що підштовхнули Д. Джармена до створення фільму [47].

Екстрадієгетичні наратори (сам Д. Джармен і його постійні актори Дж. Квентін, Н. Террі, Т. Свінтон) в “Blue” оповідають особисту історію режисера,

зокрема про досвід його хвороби, через прозові уривки й поезію. У фільмі є типова фонова недієгетична музика, окремо від неї існують звуки, що супроводжують оповідь: відповідно до того, про що йдеться, це може бути відлуння голосів, спів, шум кав'ярні, мотор авто, цокання годинника, церковні дзвони, стукіт і т. п.

Екстрадієгетична нарація починається із запрошення Блакиті<sup>39</sup> (колір тут є у певному сенсі віртуальним персонажем дієгезису) і таким чином певної голосової верифікації застиглого зображення; такий вступ затверджує, що застиглий блакитний екран саме таким і має бути. З того, що оповідається далі, можна відразу зробити висновок, що це не набір сентенцій чи роз'єднаних роздумів, а суцільна розповідь (про досвід хвороби, втрату зору, зміни в сприйнятті, спогади й ситуативні спостереження), що і витворює конкретний фільмічний наратив.

“Blue” руйнує конвенції розуміння кінематографічного дієгезису; як стверджує А. Стебнер, така нараційна стратегія кидає виклик концепції пасивного споглядача, запрошуючи глядачів включатись в історію “більш відчутними шляхами”, тобто затверджує плюральність сприйняття [49]. Таким чином, фільм, формально позбавлений базових рис кінонаративу, успішно здійснює наративне завдання (заангажовує глядача в розказане); як вказує Т. Ельсессер, в основі будь-якого кінонаративу лежить акт трансформації, що спонукає глядача уявляти себе присутнім в розказаній історії [19].

Крім того, фільм кидає виклик установкам візуально керованої (visually

<sup>39</sup> “You say to the boy open your eyes // When he opens his eyes and sees the light // You make him cry out. Saying // O Blue come forth // O Blue arise // O Blue ascend // O Blue come in” [5].



driven) культури, що надає перевагу баченню, а не розумінню [55, с. 48]. Логіка візуального тут не діє, єдиним джерелом інформації, правди, чуттєвого досвіду (причому візуального теж) є закадровий голос. Як пише А. Стебнер, глядач “Blue” має постійно тренувати своє око концентруватись, усвідомлювати, що немає ніякої дії. Фільм форсує вступати в протистояння з пустотою, яка парадоксально через відсутність дає відчуття присутності [49]. Акцент на саундтрекові також посилює слухове задоволення від голосу, про яке пише М. А. Дон (задоволення чути у відношенні до фантазматичного тіла). Фантазматичним тілом називається тілесний досвід глядача під час перегляду фільму (кінематографічний досвід тут розглядається як візуальне оприявлення перцептивної й експресивної структури досвіду тіла) [48, с. 78].

Певним чином блакитний екран відбиває погляд режисера, зокрема через те, що процес втрати зору зробив світ для нього напіввидимим, огорненим блакиттю (“Blue flashes in my eyes” [5]). Та Д. Джармен запрошує глядачів до активної співпраці та робить їх повноційними фокалізаторами (разом із самим собою). Із статичної живописної блакиті він витягує голоси (“Voices unlocked from the blue of the long dried paint” [5]); через максимальну персоналізованість він досягає ефекту максимальної відкритості та плюральності. Завдяки зануренню в себе й внутрішньому дослідженню, як каталогізується “археологія звуку”, Д. Джармен прийшов до акцентованого саундтреку й такого об’ємного функціонування нарації у фільмі.

### **3. Функціонування нарації та фокалізації в авангардному і документальному кіно**

#### **3. 1. Проблема існування ненаративного кіно та аналіз фільмів Дж. Беннінга: “13 озер” (2004), “RR” (2007)**

Кіно, що ухиляється від наративу, досі не знайшло точного окреслення, хоча дискусії з цього приводу активно ведуться з 1970-тих. Впливові роботи, що зачіпають тему не- чи антинаративного кіно, належать П. Джідалу, Х. Ріхтеру, М. ЛеГрісу та ін. Ненаративне кіно завжди визначається в опозиції до наративного, як альтернативна естетика, “кіно відчуттів”, кіно, що не оповідає, і т. п. Його зразки є певною мірою поверненням до принципів “кінематографу атракціонів”, відмінність полягає в рецепції: сучасний глядач підготований саме до наративності, а не навпаки.

Як вказує Дж. Хетфілд, поки теоретики займались питанням антинаративності, представники кінематографічного авангарду продовжували працювати з наративом [29]. К. Темблін, пишучи про відеоарт, аналізує нові підходи до оповідних структур, зокрема про з’яву “персонального наративу”<sup>40</sup> [51]. Самі теоретики кіно (П. Воллен, Л. Малві та ін.) експериментують зі створенням фільмів, виборюючи якісно нові наративи, нові способи оповідати. Та все ж лінія авангардного кіно, позбавленого наративності, продовжує існувати і розвиватись, хоча так і не знаходить всеохопного теоретичного обґрунтування. Ненаративними ми називаємо такі фільми, що є повністю звільненими від оповідної тяглості, цілісності створеного дієгетичного світу,

<sup>40</sup> “Персональний наратив” виразно представляють т. зв. щоденникові фільми (наприклад, Й. Мекаса).

потреб розказувати конкретну історію.

Спробуємо охарактеризувати ненаративне кіно на прикладі творчості Дж. Беннінга. У роботі “13 озер” зафільмовано 13 американських озер, кожне знято статичним десятихвилинним планом; фільм “RR” складається з 37 статичних планів із потягами в різних локаціях.

А. Пік і Г. Нерревей, досліджуючи знелюднені пейзажі в кіно, чітко називають фільми Дж. Беннінга ненаративними, хоча й цитують думку режисера, який вважає, що немає ніякої різниці між наративом і спогляданням (глядач не може уникнути генерування наративу, навіть якщо просто споглядає природу) [39, с. 53].

Оповідність справді оформлює людське життя, від чого глядачі схильні до наративізації, але це не видається нам достатнім аргументом для ігнорування показової ненаративності окремих фільмів. У вищезгаданих роботах Дж. Беннінга є недієгетичний простір, позбавлений наративної функції та будь-якої форми нарації. Бачимо тут нульовий ступінь фокалізації (нейтральний погляд) і парадоксальну відсутність будь-якої нарації (недієгетичному наратору тут немає роботи: оповідний світ не створюється). Хоча показова нейтральність і формальна прискіпливість (наприклад, кожен кадр у “13 озерах” вибудовується так, щоб кожне озеро було представлене ідентично, рівномірно розділеним на воду і небо пейзажем) підказує про присутність наратора.

Режисер дублює реальний досвід сприйняття (спокійного й непорушного споглядання озера чи потяга з однієї точки). Цікаву заувагу подає Е. Чен: через вибрані правдоподібні для людського кути зору, глядач після перегляду фільмів

Дж. Беннінга має природні зорові відчуття, але також бажання уподібнити своє бачення камері, інструменту, що записує й естетизує свій погляд [12].

“13 озер” уникає людського втручання: у кадр подекуди потрапляють сліди людського існування, але це випадковість і данина статичності. Вихоплені позаекранні звуки пострілів не виконують ніяких нараційних функцій, як це було б у наративному кіно. Як пише М. Дж. Андерсон, досвід перегляду такого фільму ближче до сприйняття живопису, ніж кіно. На думку дослідника, Дж. Беннінг повертає кінематографу його фотографічну онтологію [3].

Здається, що “13 озер” уникає і авторського втручання. Та в більшості критичних статей, присвячених фільму, помічається, що присутність постаті режисера є вагомою; Е. Чен називає вибір Дж. Беннігом конкретної форми його естетичною позицією, яка має певний дидактичний посил (показати, як актуальне сприйняття співвідноситься з процесом створення кіно і чому споглядання природи є основою будь-якого естетичного переживання) [12].

“RR” представляє більш різноманітний спектр ракурсів і локацій: різні потяги в різних куточках країни показані то далеким, то середнім, то близьким планом. Суголосно зображенню саундтреком фільму є механічний звук потягів (гучність якого залежить від динаміки руху та відстані камери), на який подекуди накладаються уривки голосів, радіопередач, шуму вітрогенераторів і т. д. На противагу “13 озерам”, це зафільмовані урбаністичні пейзажі, але вони так само знелюднені.

З показаного в обох роботах неможливо сконструювати якусь історію, вони позбавлені конкретного наративу та будь-яких нараційних механізмів.

Поза тим, можна сприймати режисера, зведеного до певної ідейної абстракції, як фокалізатора, що ототожнив свій погляд із камерою. У цьому й полягає певне протиріччя, фокалізація тут певною мірою функціонує так, як у наративному кіно: спонукає глядача ідентифікуватись із камерою.

### **3. 2. Аналіз документального фільму Дж. Панахі й М. Міртахасебі “Це не фільм” (2011)**

Окремого розгляду потребує документальне кіно. Зазвичай воно є виразно наративним, але це є певна периферія кінонаративу: якщо для ігрового кіно існує дієгезис (створений ним оповідний світ) і вихоплене з нього камерою (причому дієгезису завжди більше, ніж може охопити камера), то для документального існує закадрова реальність, із якої вибирається конкретна історія. Тобто документальний фільм інакше працює з реальністю та відповідно не докладає зусиль на створення ілюзії цілісності й “реальності” вигаданого світу.

Візьмемо для прикладу фільм Дж. Панахі й М. Міртахасебі “Це не фільм”. У цій документальній стрічці показаний день із життя іранського режисера Дж. Панахі в той час, коли над ним проводилось слідство (яке в результаті позбавило його права знімати кіно протягом двадцяти років).

Протягом усього фільму Дж. Панахі розповідає про свої здійснені та нездійснені задуми. Він комунікує з М. Міртахасебі (співрежисером і оператором), та сам процес зйомки показово вставляється у фільм: герої обговорюють технічні деталі (освітлення); фрази про те, що зараз зміниться

план, не вирізаються. Власне, на цьому фільм і акцентує, він намагається розкрити режисерське закулісся. Суголосно цьому Дж. Панахі демонструє уривки своїх робіт, показуючи зокрема зйомки зі зйомок: наприклад, під час створення “Дзеркала” дівчинка-акторка відмовилась грати і посеред сцени вийшла з образу та втекла з локації.

Увесь фільм знятий у будинку режисера та не зображає нічого, крім нього самого в процесі розмови та побутових дій. Зазвичай документалістика поєднує інтерв’ю із закадровим коментарем до конкретного візуального ряду (або містить тільки коментар), такий закадровий голос є авторитетним через те, що є безтілесним (disembodied), розщепленим, не ситуйованим часопросторово. М. А. Дон пише, що нелокалізований, не прив’язаний до тіла голос має здатність і владу інтерпретувати зображення, говорити правду, бути її носієм [18, с. 379].

Тут же носієм інформації є тілесно конкретний голос, тому не складається враження, ніби “говорить сама реальність” (яке є притаманним для документалістики на думку М. А. Дон [18, с. 382]), це ситуація граничної персональності. Тут немає зображення, відірваного від голосу Дж. Панахі, усе відштовхується від його слів і співіснує з ними. Послугуючись термінологією типів, “Це не фільм” задіює ретроспективну й інтроспективну інтрагомодієгетичну нарацію, що подекуди створює ефект сповідальності та загалом акцентує на особистому осмисленні (й переосмисленні) творчого досвіду.

У ході розмови виявляється, що сам Дж. Панахі запросив М. Міртахасебі, щоб переказати відхилений сценарій, у процесі він його описує і наочно

демонструє окремі моменти (див. додаток 19). Відтак можна сказати, що фільм фокусується на питаннях онтології кіно: чим є кіно, якщо можна просто переказати сценарій, чим оповідні техніки кіно вирізняють його як окреме мистецтво і окремий спосіб розказування історій.

Прикметно, що в кінцевій частині фільму М. Міртахасебі збирається йти та лишає свою камеру, а Дж. Панахі в цей час знімає свого співрежисера на камеру, вмонтовану в телефон (див. додаток 20). По-перше, бачимо не традиційну для документалістики структуру SRS, що на якийсь момент міняє позиції (М. Міртахасебі стає фокалізованим, а Дж. Панахі – фокалізатором); по-друге, залишена камера, що продовжує знімати, стає окремим механічним фокалізатором.

Отже, бачимо, що нарація та фокалізація орієнтовані на різні цілі відповідно до жанрової і стильової форми фільму. Кожен конкретний кінонарратив має свої особливості, але великою мірою він тримається на випрацьованих традицією способах оперування наративними засобами.

Класичний наративний голлівудський фільм дотримується чіткої подієвої структури і змальовує мотивованих конкретними цілями персонажів, дії яких на шляху до здійснення цілей рухають наратив. Нарація тут переважно прихована, вона спрямована на те, щоб утримувати цілісність і єдність дієгетичного світу, не виставляючи на показ механіку своєї роботи.

Авторське кіно характеризується оголенням прийому (активним застосуванням відкритої нарації), частим використанням суб'єктивної камери, вільнішим поводженням із часопростором, відсутністю причиново-наслідкової

чіткості.

Наратив документального кіно по-своєму застосовує нараційні техніки, вирізняючись тим, що не формує вигаданий оповідний світ, а доносить до глядача історію, сконструйовану з реальності. Окремо виділяємо ненаративне авангардне кіно, яке не розповідає історії та відповідно не вкладається в ті термінологічні й типологічні схеми, які ми виводили в першому розділі.



## ВИСНОВКИ

Представлена робота торкається питання наративності (оповідності) кіно та засобів, які її потверджують і реалізують. Ми вважаємо наративність (narrativity) якістю, якою можуть бути наділені фільми відповідно до своєї здатності оповідати.

У роботі було теоретично обґрунтовано існування в кінонаративі нарації та фокалізації (і їхніх агентів: наратора та фокалізатора) відповідно до поставлених завдань. Для окреслення теоретичного поля було опрацьовано ключові роботи, що стосуються наратологічних досліджень, у сфері кіно зокрема.

Ми критично розглянули взяті до уваги джерела та виокремили ті концепти й теоретичні схеми, які заперечуємо, і ті, які приймаємо. Для розуміння сутності кінонарації ми розібрались із термінологією: вихідні наратологічні концепти фабули й сюжету ми вважаємо складниками історії; наратив – фільмічним способом оповідати історії (і вужче – конкретно втіленою оповіддю); нарацію – наративним засобом, через який втілюється історія; наратора та фокалізатора – невід’ємними елементами кінонарації, співпраця яких формує дієгетичний світ і доносить історію до глядачів.

Ми підійшли до питання кінонаративу з боку типології, вибудували власні чіткі класифікаційні схеми, за допомогою яких проаналізували функціональні характеристики та основні відмінності нарації та фокалізації. Питання розрізнення “того, хто оповідає” і “того, хто бачить” (оповідача і власника погляду) є визначальним для кінонаративу як такого, що оперує візуальними

засобами. Саме це питання є основним для термінологічної пари наратора (інстанції представлення і проговорення) та фокалізатора (інстанції бачення).

Згідно з нашим визначенням, наратор – та інстанція, через яку уможлиблюється нарація, тобто організовується інформація та доноситься історія. Фокалізатор – власник погляду, прив'язаний до камери як свого виразника, який вибирає з оповідного світу, створеного наратором, ту інформацію, яку отримує глядач. Наратор і фокалізатор – невід'ємні складові кінонарації, що співіснують і взаємодіють. Їхні факультативні типи можуть накладатись один на одного або конфліктно роз'єднуватись. Їхні обов'язкові рівні мають певні функціональні відмінності: недієгетичний наратор присутній завжди (може бути відсутнім у ненаративному кіно, хоча це щоразу потребуватиме залежних від контексту фільму уточнень) і решта типів (екстра-, інтра- і метадієгетичний) на нього накладається; а нульовий фокалізатор повністю заміщається іншими типами (зовнішнім і внутрішнім).

У ході теоретичної й практичної роботи ми виявили характерні риси та компоненти кінонаративу, проаналізували, від чого залежить варіювання функціонального поля нарації та фокалізації в кіно, зауважили те, як якісно нові ходи технологічної логіки змінюють сприйняттяву орієнтацію кіноглядача.

У практичній частині дослідження ми зосередились на різних фільмічних формах – класичний наративний фільм (Голлівуд), авторське кіно, авангард (ненаративне кіно), документалістика – і проаналізували, як функціонує нарація та фокалізація відповідно до норм і особливостей конкретного стилю чи жанру.

## **ФІЛЬМОГРАФІЯ:**

- “13 озер”, Дж. Беннінг, США, 2004
- “Blue”, Д. Джармен, Великобританія, 1993
- “RR”, Дж. Беннінг, США, 2007
- “Американський психопат”, М. Геррон, США, 2000
- “Анатомія вбивства”, О. Премінджер, США, 1959
- “Бійцівський клуб”, Д. Фінчер, США, 1999
- “Бульвар Сансет”, Б. Вайлдер, США, 1950
- “Великий Лебовскі”, І. Коен і Дж. Коен, США, 1998
- “Вісім з половиною”, Ф. Фелліні, Італія, 1963
- “Вічне сяйво чистого розуму”, М. Гондрі, США, 2004
- “Гранд Будапешт”, В. Андерсон, США, 2014
- “Громадянин Кейн”, О. Верс, США, 1941
- “Дитина Розмарі”, Р. Поланскі, США, 1968
- “Життя Адель”, А. Кешиш, Франція, 2013
- “Життя інших”, Ф. Х. фон Доннерсмарк, Німеччина, 2006
- “Зараження”, С. Содерберг, США, 2011
- “Зламани квіти”, Д. В. Гріффіт, США, 1919
- “Караваджо”, Д. Джармен, Великобританія, 1986
- “Карусель”, М. Офюльс, Франція, 1950
- “Клео з п’ятої до сьомої”, А. Варда, Франція, 1962
- “Леді в озері”, Р. Монтгомері, США, 1947
- “Любов”, М. Ханеке, Франція, 2012

“Макбет”, Дж. Кьорцель, США, 2015

“Малхолланд Драйв”, Д. Лінч, США, 2001

“Мілдред Пірс”, М. Кьортіс, США, 1945

“Незалежність”, Р. Мартін, Філіппіни, 2009

“Ніч”, М. Антоніоні, Італія і Франція, 1961

“Пізня весна”, Я. Одзу, Японія, 1949

“Психо”, А. Хічкок, США, 1960

“Пустки”, Т. Малік, США, 1973

“Расьомон”, А. Куросава, Японія, 1950

“Російський ковчег”, А. Сокуров, Росія, 2002

“Сад”, Д. Джармен, Великобританія, 1990

“Сунична галявина”, І. Бергман, Швеція, 1957

“Таємне життя Волтера Мітті”, Н. З. Маклео, США, 1947

“Таємне життя Волтера Мітті”, Б. Стіллер, США, 2013

“Твін Пікс” (серіал), Д. Лінч, США, 1990-1991

“Тіні забутих предків”, С. Параджанов, УРСР, 1964

“Туринський кінь”, Б. Тарр і А. Храніцкі, Угорщина, 2011

“Фанатик”, С. Фрірз, США, 2000

“Форест Гамп”, Р. Земекіс, США, 1994

“Це не фільм”, Дж. Панахі і М. Міртахасебі, Іран, 2011

“Червона пустеля”, М. Антоніоні, Італія, 1964

“Чотириста ударів”, Ф. Трюффо, Франція, 1959

“Щоденник сільського священика”, Р. Брессон, Франція, 1951

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Abbott H. Introduction to Narrative / H. Porter Abbott. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
2. Abbott H. Narrativity [Електронний ресурс] // The living handbook of narratology / H. Porter Abbott – Hamburg: Hamburg University Press. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity>
3. Anderson M. James Benning's Art of Landscape: Ontological, Pedagogical, Sacrilegious [Електронний ресурс] / Michael J. Anderson – Режим доступу до ресурсу: [http://sensesofcinema.com/2005/experimental-cinema/james\\_benning-2](http://sensesofcinema.com/2005/experimental-cinema/james_benning-2)
4. Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative / Mieke Bal. – Toronto: University of Toronto, 1997. – 248 pp.
5. Blue: Text of a film by Derek Jarman [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Jarman/JarmanBTx.html>
6. Bordwell D. Narration in the Fiction Film / David Bordwell. – Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
7. Bordwell D. Poetics of Cinema / David Bordwell. – Berkeley: Routledge, 2008.
8. Branigan E. Formal Permutations of the Point-of-View Shot / Edward Branigan. // Screen. – 1975. – №3. – P. 54–64.
9. Branigan E. Narrative Comprehension and Film / Edward Branigan. – New York: Routledge, 1992. – 325 pp.
10. Brooks C. Understanding Fiction / C. Brooks, R. Warren. – Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.
11. Burch N. Narrative/Diegesis — Thresholds, Limits / Noel Burch. // Screen. –

1982. – №23. – P. 16–33.

12. Chan A. Nudging the Mind: James Benning's 13 Lake [Электронный ресурс] / Andrew Chan – Режим доступа до ресурсу: <http://www.slantmagazine.com/house/article/nudging-the-mind-james-bennings-13-lakes>
13. Chatman S. Story And Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film / Seymour Chatman. – New York: Cornell University, 1978.
14. Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen / Michel Chion. – New York: Columbia University Press, 1994.
15. Davison A. Playing in The Garden: Sound, Performance, and Images of Persecution / Annette Davison. // Indiana Theory Review. – 1998. – №19. – P. 35–54.
16. Deleyto C. Focalisation in Film Narrative / Celestino Deleyto. // Atlantis. – 1991. – №13. – P. 159–179
17. Dillon S. Derek Jarman and Lyric Film: The Mirror and the Sea / Steven Dillon. – Austin: University of Texas Press, 2004.
18. Doane M. The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space / Mary Ann Doane // Film Theory and Criticism / Mary Ann Doane. – New York: Oxford, 1998. – P. 373–385.
19. Elsaesser T. Discipline through Diegesis: The Rube Film between "Attractions" and "Narrative Integration" / Thomas Elsaesser // The Cinema of Attractions Reloaded / Thomas Elsaesser. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. – P. 205–224.

20. Fludernik M. An introduction to Narratology / Monika Fludernik. – Abingdon: Routledge, 2009.
21. Fludernik M. Towards a 'Natural' Narratology / Monika Fludernik. – London, New York: Routledge, 1996.
22. Forster E. Aspects of the Novel / Edward Morgan Forster. – Boston: Mariner Books, 1956.
23. Garcia Landa J. Narratology: An Introduction / J. Garcia Landa, S. Onega. – London: Longman, 1996. – 324 pp.
24. Gorbman C. Unheard Melodies: Narrative Film Music / Claudia Gorbman. – Bloomington: Indiana University Press, 1987.
25. Gunning T. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde / Tom Gunning // The Cinema of Attractions Reloaded / Tom Gunning. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. – P. 381–388.
26. Harkin J. Cyburbia: The Dangerous Idea That's Changing How We Live and Who We Are / James Harkin. – London: Hachette, 2009. – 288 pp.
27. Hamon P. Narratology: Status and Outlook / Philippe Hamon. // Narrative in Nice. – 1992. – №3. – P. 362–367.
28. Hansen P. Unreliable Narration in Cinema: Facing the Cognitive Challenge Arising from Literary Studies / Per Krogh Hansen. // Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology. – 2009. – №5.
29. Hatfield J. Expanded Cinema and Narrative. Some Reasons for a Review of the Avant-Garde Debates Around Narrativity [Электронный ресурс] / Jackie Hatfield – Режим доступа до ресурсу:

30. Heath S. Narrative Space / Stephen Heath. // Screen. – 1976. – №3.
31. Herman D. Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis / David Herman. – Ohio: Ohio State UP, 1999. – 432 pp.
32. Herman D. Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative / David Herman. – Lincoln: University of Nebraska Press, 2002. – 478 pp.
33. Hodsdon B. The mystique of mise en scene revisited / Barrett Hodsdon. // Continuum: The Australian Journal of Media & Culture. – 1992. – №2.
34. Horstkotte S. Seeing or Speaking: Visual Narratology and Focalization, Literature to Film / Silke Horstkotte // Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research, Edited by Heinen, Sandra, and Sommer, Roy / Silke Horstkotte. – Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2009.
35. Kozloff S. Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film / Sarah Kozloff. – Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1988.
36. Lancer S. The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction / Susan Lancer. – Princeton: Princeton University Press, 1981. – 308 pp.
37. Metz C. Film Language / Christian Metz. – New York: Oxford University Press, 1974.
38. Narrative and Media / H.Fulton, R. Huisman, J. Murphet, A. Dunn. – Melbourne, 2005.
39. Narraway G. Screening Nature: Cinema beyond the Human / G. Narraway, A. Pick. – New York: Berghahn Books, 2013. – 304 pp.
40. Nebesio B. Shadows of Forgotten Ancestors: Storytelling in the Novel and the



- Film / Bohdan Nebesio. // Literature Film Quarterly. – 1994. – №1. – P. 42–49.
41. Niederhoff B. Focalization [Электронный ресурс] // The living handbook of narratology / Burkhard Niederhoff – Hamburg: Hamburg University Press. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization>
42. Parsons J. Genette on Film - Temporal Order and Tense in Non-chronological Cinema / James Parsons. // Enquiry. – 2010. – №1.
43. Prince G. A Dictionary of Narratology / Gerald Prince. – Lincoln: University of Nebraska, 2003. – 126 pp.
44. Rimmon-Kenan S. Narrative Fiction: Contemporary Poetics / Shlomith Rimmon-Kenan. – London: Routledge, 1996.
45. Scheffel M. Narrative Constitution [Электронный ресурс] // The living handbook of narratology / Michael Scheffel – Hamburg: Hamburg University Press. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-constitution>
46. Schmidt J. Narration in Film [Электронный ресурс] // The living handbook of narratology / Johann N. Schmidt – Hamburg: Hamburg University Press. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-film-revised-version-uploaded-2-2-april-2014>
47. Sobchak V. Fleshing Out the Image: Phenomenology, Pedagogy, and Derek Jarman's Blue / Vivienne Sobchak. // Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image. – 2012. – №3.
48. Sobchak V. The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic

- “Presence” / Vivienne Sobchak // Film and Theory: An Anthology / Vivienne Sobchak. – Malden: Blackwell, 2000. – P. 67–84.
49. Stuebner A. Embodiment Blues: Refiguring the AIDS Body through Gestures of Plurality in Derek Jarman's Blue [Электронный ресурс] / Anton Stuebner – Режим доступа до ресурсу: [http://viscrit.cca.edu/wp-content/uploads/2014/08/Sightlines\\_Stuebner.pdf](http://viscrit.cca.edu/wp-content/uploads/2014/08/Sightlines_Stuebner.pdf)
50. Talib I. Narrative Theory: A Brief Introduction [Электронный ресурс] / Ismail S. Talib – Режим доступа до ресурсу: <https://courses.nus.edu.sg/course/ellibst/narrativetheory>
51. Tamblyn C. Video Art: An Historical Sketch / Catherine Tamblyn. // High Performance. – 1987. – №37.
52. Thanouli E. ‘Art cinema’ narration today: Breaking down a wayward paradigm’ / Eleftheria Thanouli. // Scope. – 2009. – №14. – P. 1–14.
53. Thanouli E. Post-classical narration: a new paradigm in contemporary world cinema : PhD thesis / Thanouli Eleftheria – Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), 2005.
54. Unnatural Narratology, Unnatural Narratives: Beyond Mimetic Models / Alber, Iversen, Nielsen, Richardson. // Narrative. – 2010. – №2.
55. Virilio P. War and Cinema: The Logistics of Perception, trans. Patrick Camiller / Paul Virilio. – London: Verso, 1989.
56. Wallen P. The Field of Language in Fillm / Peter Wallen. // October. – 1981. – №17.
57. Wilson M. Creating A New Cinematic Language [Электронный ресурс] / Mark

Wilson – Режим доступа до ресурсу:

<http://www.fastcodesign.com/3046634/how-hollywood-is-learning-to-tell-stories-in-virtual-reality>

58. Делез Ж. Кино / Жиль Делез. – Москва: Ад маргинем, 2004. – 622 с.
59. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. / Жерар Женетт. – Москва: Изд-во М.Сабашникова, 1998. – 472 с.
60. Зенкин С. Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма / Сергей Зенкин // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. / Сергей Зенкин. – Москва: Изд-во М.Сабашникова, 1998. – С. 5–56.
61. Колотаев В. Видимое против говоримого: Антониони и Флоренский / Владимир Колотаев. // Логос. – 2000. – №2. – С. 152– 172.
62. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. / Юрий Тынянов. – Москва: Наука, 1977. – 574 с.
63. Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино. / Виктор Шкловский. – Москва: Искусство, 1965. – 456 с.
64. Шкловский В. О законах кино / Виктор Шкловский. // НЛО. – 2014. – №4.
65. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – Москва: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

## ДОДАТКИ

Додаток 1. Інтрагетеродієгетичний наратор у “Каруселі” М. Офюльса розповідає історії прямо на камеру та дивиться на глядача; він пов’язує між собою різні сюжетні лінії.



Додаток 2. Інтрагомодієгетичний (автодієгетичний) інтроспективний (частково ретроспективний) наратор у “Фанатику” С. Фрірза розповідає історію своїх стосунків, ніби вступаючи в безпосередній діалог із глядачем.



Додаток 3. У “Макбеті” Дж. Кьорцеля пророцтво починає візуалізуватись, втілюючись у випереджальній інтрадієгетичній нарації (уринок зі сцени коронування з’являється на екрані до того, як відбулась сама подія).



Додаток 4. Фінал “Життя інших” Ф. Х. фон Доннерсмарка робить фільм екстратекстуально ненадійним: головний герой бачить у книгарні книжку, присвячену собі, в якій ідеться про події, показані у фільмі. Виникає питання, чи весь фільм демонстрував точку зору письменника (тоді б це була екстрагомодієгетична нарація і внутрішня фокалізація), чи це була нейтральна історія (недієгетична нарація і нульова фокалізація).





Додаток 5. OSS в “Любові Ханеке” (зовнішня фокалізація)



Додаток 6. “Вічне сяйво чистого розуму”: нульова фокалізація (коли показано операційний процес стирання пам’яті та коли герої зустрічаються знову, вже стерши спогади одне про одного);



і внутрішня глибинна фокалізація (коли показано самі спогади, за які “бореться” пам’ять героя в процесі стирання, від чого вони стають нелогічними і подекуди перетворюються в інтерактивні фантазії, базовані на спогадах).



Додаток 7. Прояв відкритої нарації: перехід до фантазій (внутрішньої глибинної фокалізації) маркується, зосереджене лице охоплюється синім кольором.



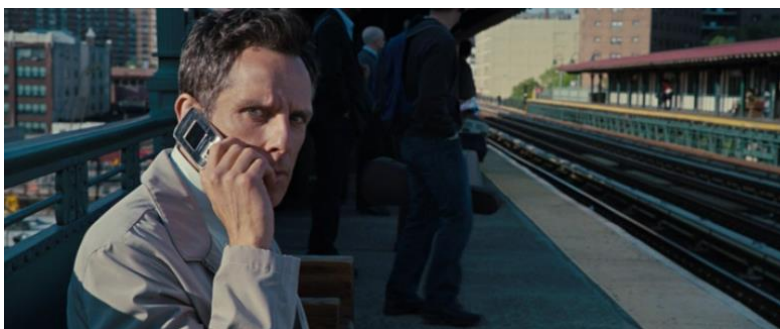
Додаток 8. Медична фантазія Волтера Мітті відтворює його стан, страхи (не забути виконати всі доручення матері – звідси лійка) і бажання (героїня зліва).



Додаток 9. POV протагоніста: надійна нарація, що видає себе за ненадійну (психіатр запевняє героя, що йому привиділось, хоча дівчина справді була зв'язана і замкнена в сусідній кімнаті).



Додаток 10. Прихована нарація не сигналізує про перехід від реальності до мрії: протагоніст обриває реальну розмову та зразу біжить “рятувати” людей (в уяві).



Додаток 11. Герой замислюється – і починається фантазія, тісно вплетена в дієгетичну реальність: героїня, не присутня поруч у реальності, виконує пісню та супроводжує Волтера в прийнятті ризикованого рішення (приклад внутрішньої фокалізації і ненадійної нарації).

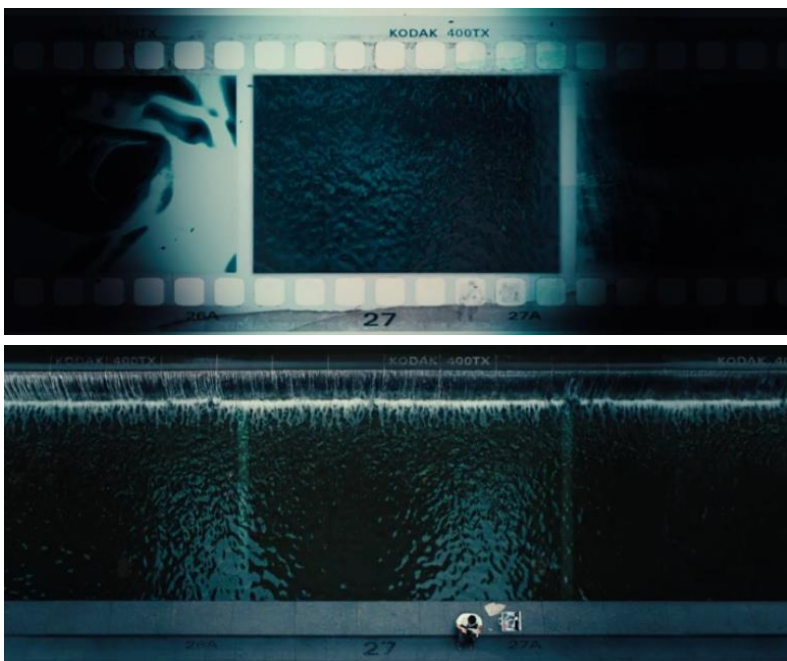




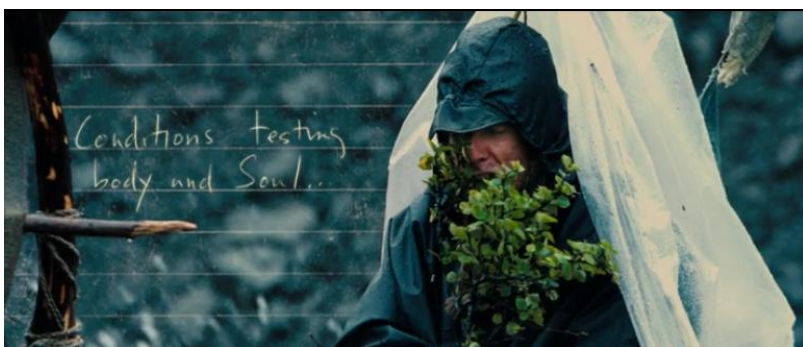
Додаток 12. Приклад відкритої нарації в показі фантазії протагоніста (уявне зображення накладається на реальне).



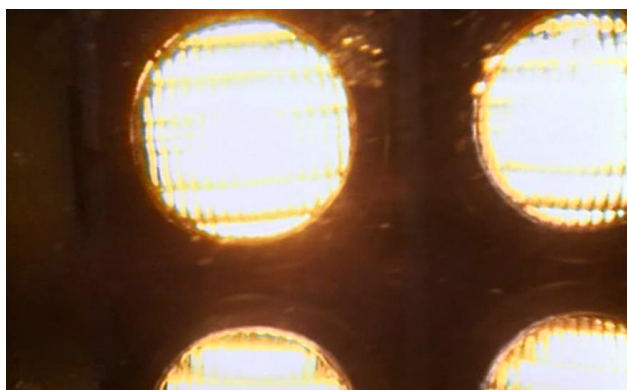
Додаток 13. Нарация відкриває глядачу своє знання, їй відомо більше, ніж персонажам.



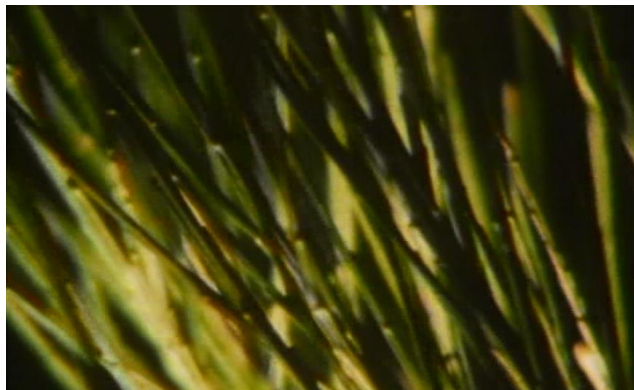
Додаток 14. Прояв відкритої нарації: фрази, проговорені гомодієгетичним наратором, дублюються на зображення.



Додаток 15. Викриття виробничого процесу фільму на початку “Саду”.



Додаток 16. Нараційна динаміка, що передає процес занурення режисера в сон.





Додаток 17. Емоційна суб'єктивна камера передає стан героїні, не ідентифікуючись із її поглядом.



Додаток 18. Суб'єктивна камера в поєднанні з часовим уповільненням підкреслює сцену, додаючи їй напруги.



Додаток 19. Дж. Панахі відтворює задум нереалізованого сценарія.



Додаток 20. Дж. Панахі стає фокалізатором, знімаючи свого співрежисера-оператора на телефонну камеру; залишена камера продовжує фіксувати реальність.

