

УДК 316.7

НАРРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ В ИССЛЕДОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ**Д. К. ЗМИТРОЧЕНКО***(Представлено: канд. филос. наук, доц. И. А. БОРТНИК)*

В данной статье рассматривается понятие нарративного анализа, его основные подходы и модели, а также специфика применения нарративного анализа в исследованиях художественных фильмов, в частности охарактеризованы такие категории кинонарратива, как темпоральность, фокализация, фабула и сюжет.

Существует большое количество методов изучения кино, одним из них является нарративный анализ.

Нарративный анализ – «это качественный метод исследования, направленный на интерпретацию повествования временной последовательности, которую устанавливают люди как рассказчики о своей жизни и окружающих событиях» [4, с. 92].

Единицей анализа данного метода является любой нарратив. Нарратив – «это любой повествовательный текст, функция которого – информировать адресата о событиях. Это специфический тип изложения, который в отличие от дескриптивного (описательного) или экспозиторного (объяснительного) типа, имеет сюжет» [2, с. 95]. Нарративы, по своей сути, являются сюжетными структурами. Сторонники узкого понимания этого термина относят к нему только вербальные тексты, такие как сказка, рассказ, легенда, миф, эпос, драма, комедия, трагедия и т.д. Другие исследователи считают, что нарративом является все то, что содержит в себе повествование (танец, пьеса, кинофильм, картинка, пантомима, комикс, балет и т.п.). В настоящее время более актуально широкое понятие нарратива, которое включает художественные и нехудожественные, литературные и нелитературные, вербальные и невербальные повествования.

Нарратив, в отличие от других типов речевого действия обладает спецификой. Он предполагает необходимость изменения динамики состояний, что является результатом действий героев, иными словами, отмечается изменение состояния персонажа или ситуации в конце повествования по сравнению с его началом. В то время как другие повествовательные формы (например, аргументация и описание) не требуют обязательной активности действующих лиц и каких-либо трансформаций. Следует отметить, что нарративный метод требует выделять только те действия персонажа, которые имеют влияние на ход событий.

Выделяются два основных подхода к анализу нарратива: синтагматический и парадигматический [7, с. 60].

Синтагматический подход (дискурсивная нарратология) основан на работах советского филолога и фольклориста Владимира Проппа [6]. Данный подход рассматривает последовательность развития нарративного сюжета; при этом исследователь акцентирует свое внимание на последовательности действий и событий, темах, мотивах и сюжетных линиях повествования.

Парадигматический подход опирается на структуралистские взгляды французского культуролога и философа Клода Леви-Стросса: «Он нацелен на рассмотрение моделей оппозиций, которые существуют внутри нарратива и способствуют развитию истории (повествования)» [4, с. 95]. К. Леви-Стросс особое внимание уделяет стилистическим средствам, которые оформляют нарратив.

Промежуточное положение между выше представленными подходами занимает французский лингвист и литературовед А. Греймас и его структурная семантика [1], целью которой является анализ конструирования смыслов и языка нарратива, изучение различных его элементов, их взаимоотношений, а также их изменение и развитие по мере разворачивания нарратива. Данный подход направлен на объединение двух основных подходов, а именно на попытку объединить логику структурирования с определением функций.

К. Риссман [4, с. 96] выделяет следующие модели нарративного анализа:

– тематический анализ – основное внимание уделяется тому, что говорится. Он предполагает внимательное изучение объекта исследования (текст, фильм и т.д.) с дальнейшим выделением в нем тем и подтем. Далее требуется создать таблицу, в которой будут указаны повторяющиеся темы и подтемы. В представленную таблицу вписываются выдержки из исследуемого объекта, которые характеризуют ту или иную тему;

– структурный анализ – направлен на то, как ведется повествование, т.е. каков механизм нарратива. Целью этого вида анализа является понимание того, как совокупность повторяющихся моделей,

тем и подтем, текстовых элементов создает набор универсалий, которые определяют характер повествования, и как данная совокупность создает нарратив как единое целое;

– интеракционный анализ – нацелен на диалог нарратора (автора) и слушателя, а также на их совместное создание смыслов;

– перформативный анализ – уделяет внимание исследованию нарратива как действия и процесса. В ходе изучения рассматриваются коммуникативные жесты (слова, жесты, мимика и т.п.), которые участвуют в процессе донесения до слушателя содержания истории.

При выборе подхода следует руководствоваться теми целями и задачами, которые ставит перед собой исследователь.

Кроме того, следует отметить такие понятия как фабула и сюжет, которые имеют значительное влияние в представленном методе. Фабулой называется ряд сообщенных в произведении событий, которые связаны между собой хронологически, а сюжет – это эксплицированная последовательность фабульных событий [8, с. 101]. Таким образом, фабула отражает только хронологическую связь явлений, а сюжет развертывает фабульные события в определенной связи (тематической, причинно-следственной, логической и т.д.).

Нарративные исследования изначально использовались только в изучении литературных произведений, однако на современном этапе данный метод широко используется в различных исследовательских областях: психоаналитике, психологии, культурологии, лингвистике, кино, истории, социологии, филологии, филологии, историографии, медиаисследованиях, политических науках, медицине и др.

Одним из направлений современной нарратологии является выход за пределы классической парадигмы и анализ явлений нелитературного характера, например, кинофильмов. Нарративность, по мнению П. Верстратена, заложена в фильмах, т.к. они разворачиваются во времени. Исследователь считает время, пространство и причинную связь основными принципами кинонарративов [3, с. 87].

Как уже было отмечено выше, следует различать такие понятия как фабула и сюжет. Применительно к анализу кинофильмов для обозначения истории нередко используют термин «диегезис». Он занимает особое место: зрителям представляется *«единый, последовательный, целостный воображаемый мир, в котором действия связаны причинно-следственными связями и в котором, как правило, один центральный персонаж проходит путь от ситуации, в которой он находится в начале фильма, до финальной ситуации в конце фильма»* [3, с. 88]. Важное место в организации нарративного пространства фильма принадлежит нарратору и фокализатору. С. Четмен, который одним из первых начал применять нарратологические подходы к анализу фильмов, предложил термин «кинематографический нарратор», под которым подразумевалась неодушевленная повествовательная инстанция, состоящая из звуковых (звуки, голоса, музыка) и визуальных (освещение, крупный / общий план, угол зрения) эффектов. Помимо кинематографического нарратора выделяется также закадровый нарратор-комментатор [3, с. 87-88].

Сам нарратологический аппарат формировался на основе словесных текстов, а фильм – явление визуальное. Человек, который читает книгу, представляет все события у себя в голове, последовательность событий и сама история написана в книге. В фильме история представлена визуально, человек не может прочесть, т.к. она не написана. Повествование в кинофильме ведется с помощью технических (снятые с разных ракурсов кадры, освещение и музыка, закадровый голос, монтаж, сменяющиеся друг друга образы, спецэффекты и др.) и символических (игра актеров, костюмы, предметы и т.д.) элементов. Совокупность данных элементов образует историю.

Исследуя кинонарратив, следует руководствоваться такими важными категориями, как фокализация и темпоральность.

Согласно Ж. Женетту, фокализация – *«это организация в повествовании точки зрения и способы донесения ее до читателя/зрителя»* [8, с. 105]. Также он выделяет три вида фокализации:

1) нулевая. Означает, что повествователь говорит больше, чем знает персонаж. Иными словами, зритель на экране видит больше информации, чем персонаж в фильме (например, зрителям показали в начале фильма убийцу, а герой не знает его и на протяжении фильма пытается его найти);

2) внутренняя. Повествователь говорит то, что знает персонаж (зритель на протяжении фильма вместе с героем ищет убийцу);

3) внешняя. Повествователь говорит меньше, чем знает персонаж (герой уже узнал убийцу, а зритель нет).

Темпоральная структура фильма подразделяется на три уровня: фабульное время, которое охватывает все события, упомянутые в повествовании (действия следуют в хронологическом порядке); сюжетное время, для которого характерна определенная задуманная последовательность событий; экранное время, которое равно продолжительности фильма. Взаимоотношения между выделенными уровнями дают целостную картину нарративного времени фильма [3, с. 89].

Кроме того, выделяются три основных темпоральных категории: длительность, последовательность и частота. Длительность подразумевает то, сколько длится кадр, событие или сам фильм. Последовательность – это порядок расположения событий в фильмах, она представлена по-разному (где-то они идут в хронологическом порядке, где-то – фрагментарно и т.д.). Такая категория темпоральности, как частота, определяет, как часто то или иное событие представлено в фильме (например, когда в начале фильма зритель видит убийство, а в конце фильма с другого ракурса показан тот, кто совершает убийство) [3, с. 88-89].

В основном, голливудские нарративы создаются по традиционным формулам, но существуют также альтернативные нарративы, которые основаны на противопоставлении голливудским, на нарушении ожиданий зрителя и в целом на привычные элементы. Выделяется ряд параметров, по которым могут быть противопоставлены традиционный и альтернативный кинонарративы [4, с. 104]:

- нарративная транзитивность (хронологическая последовательность действий) и нетранзитивность (прерывание нарратива, фрагменты, какие-то отступления и др.);
- идентификация (эмпатия и эмоциональная вовлеченность в действия) и отчуждение (прямое обращение к зрителю, множественность персонажей и т.д.);
- завершенность (наличие завязки, середины и концовки) и открытость сюжета (незавершенность, нарушение вышеперечисленных составляющих);
- приятное (развлекательный характер, доставление удовлетворения) и неприятное (вызывание досады, провокационный характер);
- фикциональность (актеры в гриме и костюмах, разыгрывающую вымышленную историю) и реалистичность (реальная жизнь).

При поведении анализа кинонарратива рекомендуется учитывать следующее [4, с. 104]:

1. Просматривать исследуемый материал необходимо минимум три раза (первый раз даже опытный исследователь следит за сюжетом, от которого следует отвлечься, чтобы проанализировать другие компоненты нарратива).

2. Количество материала зависит от целей и задач исследования, его масштаба и времени. Максимальное количество, которое целесообразно использовать для анализа, составляет двадцать фильмов.

Представленный метод был использован при анализе документальных фильмов у А. Пронина [5], а также на основе перечисленных выше особенностей кинонарратива В. Ефименко [3] были проанализированы два художественных фильма «Синяя Борода» 1972 г. и 2008 г.

Таким образом нарративный метод в исследованиях кино имеет ряд отличительных особенностей: повествование в фильмах ведется в совокупности с техническими и символическими средствами; изучая кинонарратив, следует принять во внимание фокализацию, которая подразделяется на нулевую, внешнюю, внутреннюю, и темпоральность, в которой выделяются последовательность, длительность, частота.

ЛИТЕРАТУРА

1. Греймас, А. Структурная семантика: поиск метода / А. Греймас. – Москва: Академический проект, 2004. – 368 с.
2. Евстигнеева, Н.В. Модели анализа нарратива / Н.В. Евстигнеева, О.А. Оберемко // Человек. Сообщество. Управление. – 2007. – № 4. – С. 95-107.
3. Ефименко, В.А. Кинонарратив как объект нарратологического анализа / В.А. Ефименко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 9 (27). – С. 87-90.
4. Леонтович, О.А. Методы коммуникативных исследований / О.А. Леонтович. – Москва: Гнозис, 2011. – 223 с.
5. Пронин, А.А. Документальный фильм как нарратив: пределы интерпретации [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: https://jf.spbu.ru/upload/files/file_1479371181_399.pdf. – Дата доступа: 28.04.2020.
6. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Москва: Лабиринт, 2001. – 144 с.
7. Пузанова, Ж.В. Нарративный анализ: понятие или метафора? / Ж.В. Пузанова, И.В. Троцук // Социологический журнал. – 2003. – № 17. – С. 56-82.
8. Черновская, М.С. Опыт нарративного анализа произведений современной массовой культуры / М.С. Черновская // Дискуссия. – 2013. – № 7 (37). – С. 100-105.