Невидимый нарратор:
критика оппозиции
взгляда и иллюзии
Диалог с книгой
Жан-Люка Нанси
«Очевидность фильма:
Аббас Киаростами»

Лариса Муравьева

Лариса Муравьева. Независимая исследовательница, Париж, Франция, larissa.muravieva@gmail.com.

Статья «Невидимый нарратор: критика оппозиции взгляда и иллюзии» представляет собой полемическое прочтение философского текста Жан-Люка Нанси «Очевидность фильма: Аббас Киаростами» (2000) с позиций нарратологического подхода. Жан-Люк Нанси формулирует положение о том, что искусство Киаростами вырабатывает особый взгляд на кино как реальность, который приходит на смену взгляду на кино как иллюзию. Оппозиция взгляда и иллюзии вращается не только вокруг экспериментов Киаростами с киномедиумом, но и вокруг «нового использования» режиссером нарративных фигур, традиционно определяемых в рамках нарратологии как метафигуральные (в частности, *mise en abyme*). За утверждениями Нанси скрывается противоречие, вытекающее из игнорирования нарративных особенностей кино Киаростами. Характеризуя уникальность киномедиума, утвердившего за собой статус особого вида искусства через прямое воздействие взгляда, Нанси упускает из виду то измерение, на которое направлен этот взгляд. При этом Нанси недооценивает потенциал нарративного устройства киномедиума. Нарратив Киаростами напрямую зависит от «невидимых», но реализуемых в киномедиуме инстанций. В первую очередь, это касается самой организации визуально-аудиального материала, который подчиняется нарративной логике. Во-вторых, это связано со специфическим способом конструирования точки зрения, которая в фильмах Киаростами совпадает с точкой зрения «невидимого» внутридигетического нарратора. Третий аспект противоречий связан с утверждением Нанси о том, что фильмы Киаростами лишены фикциональности: в них нет *mise en abyme*, которая якобы служит только иллюзионистскому эффекту. Вместе с тем функциональный потенциал этой нарративной фигуры намного шире: эта фигура создает эффект оптической ловушки, позволяющей зрителю осциллировать между реальностью и вымыслом. Полемизируя с Нанси по поводу нарративного устройства фильмов Киаростами, автор статьи пытается показать, каким образом в кинонарративе актуализируется рефлексия над взглядом и какую роль в этом играют «невидимые» нарративные инстанции.

Ключевые слова: Жан-Люк Нанси; Аббас Киаростами; когнитивная нарратология; кинонарратология.

АББАС КИАРОСТАМИ говорил: «Я хочу создать такое кино, которое показывает не показывая»¹. В желании режиссера быть одновременно рассказчиком и «фигурой умолчания» содержалась интенция расширить границы кино, сделать его вместилищем различных форм опыта. Неслучайно творчество Киаростами не перестает провоцировать теоретические рассуждения о соотношении видимого и невидимого, репрезентации и отказа от репрезентации, присутствия и отсутствия. Именно поэтому французский философ Жан-Люк Нанси обращается к творчеству Киаростами с тем, чтобы найти особый подход к тому, как смотреть его фильмы, а также особый способ говорить о них.

В современной теории диверсификация исследовательских парадигм представляется настолько существенной, что найти точки сближения представляется почти невозможным. Не является исключением и попытка нащупать точки соприкосновения между философией и нарратологией — иногда перекликающихся, но зачастую слишком различных дисциплинарных полей. Вместе с тем волей исследовательского случая это сближение иногда обнаруживается в самой материальности изучаемого объекта: так, философ Жан-Люк Нанси, написавший в 2000 году книгу об иранском кинорежиссере Аббасе Киаростами, интуитивно продолжил пути сближения кинотеории, феноменологии и нарратологии, сопряженные с попыткой найти способ говорить о фильмах иранского режиссера. Размышляя о природе кино, пытаясь уловить особенности его фильмов, Нанси формулирует и развивает положение о том, что искусство Киаростами вырабатывает особый взгляд на кино как реальность, который приходит на смену взгляду на кино как иллюзию. Оппо-

Часть названия статьи перекликается с работой Сары Козлофф «Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film», однако понятие «невидимый сторителлер» отсылает к совсем иному типу нарратора в кино: а именно к нарративной инстанции, обеспечиваемой закадровым голосом. См.: Kozloff S. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 1988.

Нанси Ж.-Л. Очевидность фильма: Аббас Киаростами. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021; Nancy J.-L. *L'Evidence du film: Abbas Kiarostami, suivi d'une conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy transcrite par M. Famili et T. Faucon et d'un cahier d'images choisies par T. Faucon*. Bruxelles: Y. Gevaert, 2001.

1. *Lessons with Kiarostami*/P. Cronin (ed.). N.Y.: Sticking Place Books, 2015.

зация взгляда и иллюзии вращается не только вокруг экспериментов Киаростами с киномедиумом, но и вокруг «нового использования» режиссером нарративных фигур, традиционно определяемых в рамках нарратологии как метафигуральные (в частности, *mise en abyme*).

Тем самым моя попытка связать подход Нанси с нарратологией не является произвольной. Книга Нанси предполагает разговор о кино сквозь призму нарративной теории. Исподволь критикуя и даже атакуя нарратологическое прочтение фильмов Киаростами, Нанси одновременно обнажает существенно важные точки для разговора о его кино.

В рассуждениях Нанси отчетливо прослеживается понятийная оппозиция: с одной стороны располагается *взгляд*, который всегда размещен на стороне реальности, с другой — *иллюзия*, *видимость*, которые размещены на полюсе репрезентации и нарратива. Обращаясь к разбору фрагментов из фильмов Киаростами, Нанси утверждает: в его фильмах нет иллюзии, его фильмы — это отказ от репрезентации. Его фильмы — это и есть сам взгляд, сама реальность. Несмотря на то что антирепрезентационный подход широко известен в постделезианской теории кино, за утверждением Нанси скрывается противоречие, вытекающее из осознанного игнорирования нарративных особенностей кино Киаростами. Пытаясь охарактеризовать уникальность киномедиума, утвердившего за собой статус особого вида искусства через прямое воздействие взгляда, Нанси словно бы упускает из виду то измерение, на которое направлен этот взгляд. Представляемый экраном материал, согласно Нанси, не служит никакой иной цели, кроме как приковать внимание зрителя к тому, что он смотрит фильм. При этом Нанси недооценивает потенциал нарративного устройства киномедиума. Нарратив Киаростами напрямую зависит от «невидимых», но реализуемых в полимедиальной киносреде инстанций. В первую очередь, это касается самой организации визуально-аудиального материала, который подчиняется пусть и не классической, но все же нарративной логике. Во-вторых, это связано со специфическим способом конструирования точки зрения, которая в фильмах Киаростами выполняет специфические функции и совпадает с точкой зрения «невидимого» нарратора.

Иной аспект противоречий связан с утверждением Нанси о том, что фильмы Киаростами лишены иллюзионистского эффекта: в них нет *mise en abyme*, в них нет саморефлексивности. «В противоположность тому, что поначалу,

кажется, усмотрели некоторые комментаторы в творчестве Киаростами, — пишет Нанси, — эта тема никогда не входит в его замысел. Его не интересует фильм о фильме или фильм в фильме, он не затягивается в водоворот этой рекуррентности [*mise en abyme*]. Тема обмана у него не ведет ни к чему другому, как к правде, а тема видимостей вводится только затем, чтобы подчеркнуть то, как вместе и сразу мобилизуются взгляд и реальность»², «риторика „зрелища в зрелище“ для него нерелевантна»³. Таким образом, Нанси словно бы отказывается приписывать структурам «кино в кино» или *mise en abyme* какую-либо значимость, полагая, что они однозначно располагаются на стороне вымысла и иллюзии. Вместе с тем семантический потенциал нарративной фигуры *mise en abyme*, которая является основой нарративного построения большинства фильмов Киаростами («Крупный план» (1990), «Сквозь оливы» (1994), «Копия верна» (2010)), намного шире. В кинопоэтике иранского режиссера функция ее особая: она реализует нарративную авторефлексию за счет соположения с «невидимыми» нарративными инстанциями, в частности с фигурой нарратора. И сам эффект «взгляда» как особой реальности является следствием того особого нарративного устройства фильмов Киаростами, которые позволяют этому взгляду реализоваться.

В данной статье я пытаюсь вступить в диалог с Нанси, а посредством Нанси — и с самим Киаростами, — чтобы поразмышлять над парадоксами оппозиции «взгляда» и «иллюзии». Предлагаемая статья представляет собой полемическое прочтение философского текста Нанси с позиций нарратологического подхода. Полемизируя с Нанси по поводу фильмического устройства работ Киаростами, я пытаюсь показать, каким образом в кинонарративе актуализируется рефлексия над взглядом и какую роль в продуцировании эффекта «взгляда» как реальности играют «невидимые» нарративные инстанции.

Статья выстроилась на ряде цитат из книги Ж.-Л. Нанси «Очевидность фильма: Аббас Киаростами», к которым я проложила мосты с берегов нарративной теории. Этот принцип оказался изоморфен подходу самого Нанси, который пытался описывать кино Киаростами через ряд «топических фигур», внушаемых просмотром его фильмов — таких, как «пе-

2. Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 42–43.

3. Там же. С. 65.

рекатывание вещи», «восторг», «полнота (*prégnance*) опыта»⁴ и т. д. Несмотря на то что феноменологическая и нарратологическая оптики оказываются весьма близкими (так, к примеру, проблема взгляда по Нанси тесно сопрягается с нарратологической категорией точки зрения), в ряде вопросов они дают противоположные результаты, обнажая разные «границы реальности», которых, по словам самого Нанси, «у реальности всегда в избытке»⁵. Тем самым кино Киаростами словно бы оказывается оптическим перевертышем, позволяющим в зависимости от напряжения и направления взгляда распознать в рассматриваемом объекте то фигуру, то фон. Чем не иллюзия в традиционном ее понимании?

Догмат визуальности в ущерб нарративности?

Если бы мы могли свести все тезисы Жан-Люка Нанси к одной магистральной теме, то она бы заключалась в постулировании идеи о том, что фильмы Киаростами оказываются уникальным феноменом, не только обновляющим развитие кино как искусства, но и заставляющим зрителя воспринимать их иначе, нежели просто кино. Эту трансгрессию, этот выход за пределы традиционного понимания киноискусства Киаростами осуществляет, по мысли философа, через нарушение законов как нарративной логики, так и логики репрезентации. Разбираясь с тем, как иранскому режиссеру удастся осуществить эту трансгрессию, Нанси вытягивает

4. В русском издании термин Ж.-Л. Нанси *prégnance* переведен как «беременность», что кажется не совсем точным. Словоупотребление «беременность опыта» в контексте рассуждений Нанси лишено смысла. Представляется, что Нанси, используя французское слово *prégnance*, апеллировал к теории гештальт-терапии. Словарь «Larousse» дает следующее определение этому термину: «В терминологии гештальт-теории, сила и стабильность перцептивной структуры, которая навязывает себя субъектам в большей или меньшей степени». Термин «прегнантность» (от *лат. praegnans* – заполненный, полный) был введен Максом Вертгеймером для обозначения процесса, при котором зрительное восприятие субъекта распределяет феноменальное поле на фигуру и фон. При этом фигурой при зрительном контакте выступает наиболее актуальный элемент поля, который провоцирует возбуждение при восприятии (см.: *Погодин И.* Психотерапия, фокусированная на переживании // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2012. № 1. С. 63). Представляется, что сосредоточенность взгляда зрителя на «феноменальном поле» фильма и игра с фигурой и фоном интересовали Нанси куда в большей степени, чем первое значение лексемы. В данной статье я предпочитаю переводить его термин *prégnance* этимологически как «полноту» или «наполняемость» (опыта, восприятия).

5. *Нанси Ж.-Л.* Указ. соч. С. 43.

на поверхность специфические штрихи его фильмов, предъявляя их в качестве примеров того, как кино выходит за собственные границы.

Первым подобным штрихом оказываются особенности темпорального конструирования нарратива. Нанси зачарован «настоящим длительным» фильмов Киаростами, подрывающим логику сюжета в классическом его понимании:

Поражала в этом фильме [«И жизнь продолжается». — Л. М.] актуальность упора на *настоящее время* его сюжета: взгляд впечатляла своим уверенным давлением какая-то особенная сила, не занятая прошлым как таковым, пусть и недавним, но вместе с тем и не совсем вневременная⁶.

Этот фильм <...> нескончаем (не имеет финальной развязки), а главное — настаивает на собственной незавершенности, в результате чего продолжается и за пределами самого себя (так же как он начался прежде своего начала...)⁷.

Если мы обратимся к сюжетам фильмов Киаростами, их общей чертой действительно окажется незавершенность. В фильме «И жизнь продолжается» (1991) отец и ребенок едут на машине в поселение Кокер, пострадавшее от землетрясения, чтобы найти своих друзей, но мы никогда не узнаем, доберутся ли они до финальной точки своего путешествия. В финальном кадре машина преодолевает крутой подъем в гору, ведущий к поселению, и устремляется к горизонту. В картине «Сквозь оливы» (1994) обнажаются съемки предыдущего фильма, осуществляемые режиссером со своими помощниками в маленькой деревне, которые то и дело прерываются из-за сложных отношений между двумя главными актерами. Фильм завершается на попытке их разговора, который подвисает в неопределенности, пока главные персонажи удаляются к горизонту сквозь оливковую рощу. В фильме «Вкус вишни» (1997) главный герой ездит по холмам в окрестностях Тегерана в поисках человека, который помог бы ему совершить самоубийство. В финальных кадрах мы видим лицо ожидающего смерти героя, но так и не узнаем, оказалось ли выполнено его намерение. В фильме «Нас унесет ветер» (1999) группа журналистов приезжает в изо-

6. Там же. С. 25.

7. Там же.

лированную курдскую деревню, чтобы сделать репортаж о местном траурном обряде, однако мы так и не узнаем, удалось ли им его запечатлеть. И так далее.

Незавершенность нарративных комплексов Киаростами, по мысли Нанси, смещает акцент на проживание настоящего времени, «не занятого прошлым» — как если бы перед глазами кинозрителей разворачивалась череда пейзажей, призванная наделять созерцательность эстетическим измерением. Однако фильмы Киаростами не лишены прошлого или проекций в будущее (ответственность нарративной интриги). Они обладают этими свойствами, пусть и в ином виде.

Фильмы Киаростами намеренно трансgressируют нарративные конвенции «классического кино»: они тяготеют к ослабленной фабуле, их действие зачастую подменяется случайными деталями или диалогами, а нарративная интрига — движущая сила сюжета — часто остается непроясненной до середины или даже конца картины. Вместе с тем подобные спекуляции на тему «анарративности», «бессюжетности» кино Киаростами — всего лишь упрек в том, что он нарушает классические конвенции нарративного кино. Фильмы Киаростами нарративны: однако не в том общепринятом понимании нарративности, которое сводится к «событийности» или «сюжету». Но можно ли после наследия модернизма сводить нарратив к одному лишь событийному измерению?

В то время как финал всех фильмов остается открытым, а событийная разреженность напоминает поэтику медленного кино, сама структура кинонарративов Киаростами остается весьма насыщенной. Событийная канва то и дело перекрывается вмешательствами, замедлениями, ретардациями и особенно повторами на «уровне дискурса»⁸, прямо не относящимися к развитию нарративной интриги, но придающими фильмам Киаростами особую насыщенность. В этом смысле Киаростами словно бы оказывается прямым продолжателем школы «нового романа», и в особенности Алена Роб-Грийе, с его замороженностью поэтикой взгляда и с переключением внимания с фабулы на сюжет.

По справедливому замечанию Нанси, фильмы Киаростами действительно притягивают внимание к настоящему времени: к его плотности и текучести, к его непосредствен-

8. *Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; L.: Cornell University Press, 1978.*

ности и его способности *случаться* у нас на глазах. Впрочем, эта сфокусированность на настоящем — общее медиальное свойство кинонарратива. Медиаспецифичность кино связана с тем, что кинонарратив оперирует воспринимаемым настоящим, разворачивающимся на глазах у зрителей. Как замечает Ричард Пруст,

...если в повседневной жизни люди часто воспринимают вербальные повествования как сообщение рассказчика и имеют к этому врожденную предрасположенность, то в отношении визуальной информации такого опыта нет. Поэтому, когда в фильме показаны пространства, люди и события, наше естественное отношение будет воспринимать их так же, как мы смотрим на «нерассказанный» мир, мир, в котором единственными рассказчиками являются люди⁹.

Однако если в конвенциональном кино это «настоящее» становится отношением «времени истории» и «времени дискурса»¹⁰ за счет целого ряда нарративных приемов (анахронизмов: аналепсисов и пролепсисов, чередования точки зрения, переключений между нарративными уровнями), которые составляют движение нарратива, то кино Киаростами, скорее, интересуется тем настоящим, которое само по себе обладает движением. В терминах Женетты, фильмы Киаростами предъявляют минимальный разрыв между «временем истории» и «временем дискурса», действие зачастую ограничивается несколькими часами, но зато сами персонажи обладают свойством перемещаться (неслучайно они так часто едут в автомобиле) и наблюдают мир, разворачивающийся у них на глазах. Движущееся настоящее становится «двигателем сюжета».

Особенностью фильмов Киаростами является то, что его фабулы могут быть потенциально сведены к конденсированной эмблеме, «пружине» сюжета. Эта эмблема — зачастую имплицитно связанная с поэтическим образом — будет одновременно обладать выраженными визуальными характеристиками. Пожалуй, первая и самая очевидная ассоциация с фильмами Киаростами связана с перемещения-

9. Prust R. C. The Phenomenology of Film Narration // The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / D. Herman et al. (eds). L.: Routledge, 2005. P. 425–426.

10. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Он же. Фигуры. Работы по поэтике: В 2 т. Т. 2. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998.

ми героев на автомобиле по открытым пространствам — будь то иранские холмы в его фильмах 1990-х годов или тосканские пейзажи в картине «Копия верна». Впрочем, поэтика разворачивания сюжета лишь отчасти соприкасается с жанровыми особенностями травелога. Дорога для персонажей Киаростами оказывается не столько хромотопическим приемом для нанизывания приключений и перипетий, сколько способом конфигурирования опыта, чаще всего заключенного в какой-либо геометрической аллегории. Все маршруты персонажей Киаростами аллегоричны, и все они потенциально могут быть сведены к пространственно-визуальной метафоре. Как вспоминал сам Киаростами,

Форма фильма «Вкус вишни» взята из персидского стихотворения о бабочке, которая порхает вокруг свечи, приближаясь к пламени все ближе и ближе, пока наконец не сгорает. В фильме Бадии разъезжает на своей машине, пока не падает в могилу, которую сам вырыл для себя¹¹.

Кругообразное вращение главного персонажа Бадии по холмам вокруг Тегерана становится эмблемой нарратива, вращающегося вокруг «пустого центра» — ямы, в которой герой планирует встретить последнюю ночь своей жизни и которую мы (зрители) так и не увидим. В начале фильма, когда Бадии привозит своего первого попутчика, курдского солдата, к своей будущей могиле, Бадии уговаривает его выйти из машины и посмотреть своими глазами, но солдат отказывается и отводит взгляд. В последних кадрах мы видим взятое крупным планом лицо главного персонажа, смотрящего на грозное небо, но не видим «устанавливающего кадра», показавшего бы нам его могилу целиком. Этот визуальный провал, пустой центр обладает центробежной сюжетобразующей силой, стягивающей все повествование.

Аналогичным образом нарратив в фильме «Ветер унесет нас» (1999) конденсируется вокруг оппозиции подъема и спуска, движения вверх и вниз, между которыми разворачивается действие. Главный герой — репортер, приехавший вместе со своими коллегами запечатлеть траурный обряд в глухую деревню под названием «Черная долина», — поднимается на гору, чтобы поймать сигнал телефона, или же на высокую крышу, чтобы увидеть дом старухи Малек. Подъ-

11. Lessons with Kiarostami. P. 106.

ем в фильме обладает «раскрывающими», смыслообразующими функциями, в то время как спуск «закрывает» пространство значений. И, как и во «Вкусе вишни», свернутой метафорой оказывается опять же поэтический образ: строка из стихотворения иранской поэтессы Форуг Фаррохзад «Ветер унесет нас», легшая в основу названия фильма.

Поэзия обладает колоссальной значимостью для Киаростами — и не столько потому, что, по его мнению, поэзия лежит в основе любого искусства¹², сколько потому, что она выступает своего рода основой для понимания природы его кино. Если поэтический образ становится эмблемой, свернутой метафорой целого фильма, то это в значительной мере влияет и на рецепцию. Умение свести воспринимаемый на экране визуально-звуковой мир к лежащему в его основе метафорическому образу — это умение «прочитывать» кино многослойно, видеть сокрытое и прислушиваться к недосказанному. Навык «конденсации» нарративного материала в лаконичный образ сам Киаростами получил, когда в молодости работал художником и рисовал постеры к фильмам:

После окончания университета я работал художником и графиком, оформляя книжные обложки и плакаты. Моя работа заключалась в том, чтобы сжать всю историю до одного изображения для плаката. Это искусство радикального сжатия достигается за счет простоты и элегантности. Как в стихотворении¹³.

И этого же умения Киаростами ждет от своего зрителя.

Впрочем, продолжает Нанси, кино иранского режиссера не ограничивается перестановкой акцента на визуальную составляющую, но также подрывает традиционные «дискурсивные модусы», ассоциирующиеся с тем или иным видом искусства. Так, если нарратив («рассказ» — *фр. récit*) традиционно соотносится с искусством романа, а чувство и греза — с искусством поэзии, то кино, по замечанию Нанси, вырабатывает «свою собственную стихию», связанную с активизацией взгляда:

12. Киаростами вспоминал: «Однажды меня спросили, является ли основой иранского искусства поэзия. Я ответил, что основа всего искусства — это поэзия» (Ibid. P. 17).

13. Ibid. P. 137.

Кино оказывается <...> совсем не тем относительно новым материальным носителем унаследованных модусов опыта (рассказа и чувства, мифа и грезы и т. д.), каким его обычно представляют. Кино, конечно, служит таким носителем, но далеко этим не ограничивается: оно образует свою собственную стихию — стихию взгляда и реальности, насколько та открывается взгляду¹⁴.

Но насколько этот «взгляд» оказывается уникальным для кино «модусом опыта» и является ли он единственным медиаспецифичным феноменом?

Вопреки тому, что пишет Нанси, фильмы Киаростами оказываются не просто пространством для взгляда, — но нарративным устройством, предполагающим иммерсивность и погружение в процессе рецепции. Активизируя взгляд, его кино одновременно взывает к герменевтической практике и к работе интерпретации. Оно представляет собой головоломку, нуждающуюся в расшифровке, и обращается к внимательности зрителя, заставляя его интерпретировать мимолетные и, казалось бы, незначимые узоры в масштабе целого полотна.

Любопытно, что сам Киаростами определял свое кино как «поэтическое», но свойство «поэтичности» сводилось в его понимании скорее к герменевтической сложности, нежели к лирическому модусу:

Когда я говорю о поэтическом кино, я имею в виду такое кино, которое обладает качествами поэзии, которое охватывает огромный потенциал поэтического языка. Оно обладает возможностями призмы. Оно обладает сложностью. Оно имеет длительное качество. Это как незаконченная головоломка, которая приглашает нас расшифровать послание и сложить кусочки вместе в том порядке, в котором мы захотим¹⁵.

Эта поэтичность, предлагающая сама себя в качестве стимула для интерпретации, коренится в нарративном устройстве фильмов Киаростами. Еще структуралисты, отталкиваясь от формалистской оппозиции фабулы и сюжета, понимали нарратив как практику соотношения между глубинным уровнем организации событийности (уровень исто-

14. Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 37.

15. Lessons with Kiarostami. P. 20.

рии) и его «конкретной» реализацией в нарративе (уровень дискурса). В то время как «история» остается максимально абстрактной, «дискурс» предстает осязаемой, конкретной поверхностью. Нарративы Киаростами оказываются пронизаны самореферентными отсылками, которые сшивают уровень истории с уровнем дискурса и объединяют разные медиальные среды (визуальную, аудиальную, вербальную) в тотальности кинорассказа.

В начале своего путешествия к разрушенному землетрясением поселению персонажи фильма «И жизнь продолжается» останавливаются на обочине дороги, и отец наблюдает за тем, как его сын уходит в поле справиться физиологические потребности. Субъективная камера показывает нам мальчика, стеснительно прячущегося за тонким деревцем, не способным скрыть его от улыбающегося отца, который наблюдает за ним из-за полукрытого окна автомобиля. Спустя некоторое время отец и сам отправляется в рощу и слышит, как за деревьями кричит младенец. Плотнорастущие деревья не дают увидеть ребенка, и отец идет на голос, пока не находит младенца в качающемся гамаке, растянутом между двух голо-серых стволов. Эти казалось бы «случайные происшествия» в контексте всего фильма обрастают смысловым и символическим подтекстом. Приближаясь к Кокеру, отец спрашивает встречающихся им на пути детей о том, как им удалось спастись во время землетрясения. Одна из девочек рассказывает, что ее спасло то, что она оказалась зажата между двумя упавшими стволами деревьев, а мальчик — то, что он громко кричал. «Наполняемость» (*prégnance*), которой требуют фильмы Киаростами, связана с рецептивной работой особого рода. Это практика достраивания разных слоев нарратива до смысловой завершенности, в которой даже случайные детали наделяются значением и переходят из функции фона в функцию фигуры. При этом образы требуют интеграции в нарратив, а истории достраиваются за счет визуальных метафор.

В фильме «Вкус вишни» главный персонаж, господин Бадии, ищет себе могильщика и предлагает случайным попутчикам засыпать его землей после самоубийства. Получая очередной отказ и оставаясь один, Бадии смотрит на то, как огромные ковши экскаватора засыпают песком котлован. Мы не узнаем, окажется ли похоронен главный герой, но на протяжении всего фильма будем наблюдать, как его желание отыгрывается на уровне визуальных образов, дублирующих мотив погребения. Эта осцилляция между рас-

сказом и показом, между конкретным визуальным образом и абстрактной историей становится базовой структурно-рецептивной особенностью фильмов Киаростами. Материал фильма, пронизанный повторами и реминисценциями на визуально-нарративном уровне актуализирует рецептивные механизмы, заставляющие зрителя вглядываться в непоказанное и достраивать нерассказанное.

Конфигурации опыта между пустотой и наполненностью

Чуть выше я говорила о том, что нарративы Киаростами, представляющие собой переклички между видимыми и невидимыми образами, сводятся к особой конфигурации опыта. Эту конфигурацию можно охарактеризовать через метафору «пористости»: материи, обладающей пустотами. В фильмах Киаростами, несмотря на преимущественно линейное развитие событий и доминирующую визуальность, то и дело обнаруживаются пробелы, зияния и лакуны, словно бы приглашающие зрителя к сотворчеству. К тому, чтобы их *заполнить*.

О проблеме *наполняемости* опыта (*prégnance*) как новой схеме его конфигурации рассуждает и Нанси — но словно бы в совсем ином смысле:

Так выстроилась новая конфигурация опыта: она принесла нам не только изобретение своего рода сверхштатного искусства, но и, главное, то, что может быть названо «новой наполняемостью», если понимать под этим — в точном соответствии с термином — некую форму и силу, которая предваряет и пестует назревшее появление на свет, выплеск в мир определенной схемы опыта, которая принимает очертания на наших глазах¹⁶.

Как все-таки связана репрезентация опыта с проблемой пустоты или наполняемости структур репрезентации и что об этом говорят философия и нарратология?

Пустоты в фильмах Киаростами, в первую очередь, связаны с функционально значимыми для сюжета образами, остающимися за пределами кадра. Невидимая моги-

16. Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 11. Перевод изменен.

ла во «Вкусе вишни», скрытая от посторонних глаз старуха в фильме «Нас унесет ветер», вынесенные за пределы взгляда камеры объекты искусства в картине «Копия верна» — все эти примеры лишь подчеркивают значимость пробела в поэтике Киаростами. Пробела, принуждающего не просто обращать свой взгляд на «реальность», производимую его фильмами (как претендует Нанси), но и переключать этот взгляд за рамки кадра, активизируя воображение. Впрочем, пустоты в фильмах иранского режиссера не сводятся к одним лишь отсутствующим кадрам, но коренятся в самой полимедиальной фактуре его фильмов.

Вспоминая о перипетиях съемок и монтажа фильма «Крупный план» (1990), Киаростами подчеркивал то значение, которое для него имела финальная сцена, в которой режиссер Махмальбаф и его двойник Сабзиан едут на мотоцикле, а за ними следует съемочная группа. В этой сцене мы слышим звук очень прерывисто, как если бы микрофон, сопровождающий двух персонажей, оказался неисправен. По воспоминаниям режиссера, эта сцена оказалась полностью смонтирована, нарушая свою мнимую документальность, для того, чтобы оставить зрителям возможность домыслить детали разговора, оказавшиеся неуловимыми вследствие технической неисправности:

Я ехал следом в машине, слушал их разговор и понимал, что ничего из того, что они говорят, не подходит для фильма. Проблема была в том, что Махмальбаф знал, что его записывают, а Сабзиан — нет. Это были просто два противоположных монолога, а не диалог, который я мог бы использовать. Фальшивый режиссер был слишком настоящим, а настоящий режиссер был слишком фальшивым. <...> Я не спал всю ночь, думая, как сделать так, чтобы эта последовательность сработала, пока не понял, что решение заключается в том, чтобы создать впечатление, будто микрофон неисправен. Звукорежиссер посмотрел на меня с недоверием, когда я сказал ему, что хочу нарезать запись. Он категорически отказался участвовать в таком безумии, поэтому я сделал это сам. Вы слышите фрагменты лишь выборочно. Все остальное — за гранью понимания. Сегодня я считаю этот момент одним из самых важных в моих фильмах, особенно когда кто-то жалуется, потому что хочет знать, что Махмальбаф и Сабзиан говорили друг другу. Зрителей подтолкнули, заставили задуматься о вещах, выхо-

дящих за рамки фильма. Они хотят знать, что находится за кадром, а это значит, что они должны сами заполнить пробелы¹⁷.

Эта история как нельзя лучше свидетельствует как о важности для Киаростами «сокрытой части» фильма, так и о медиальной функции «пробелов» и «пустот» в его поэтике.

В своих работах литературовед Томас Павел размышляет о неполноте возможного мира. По его мнению, ни один возможный мир не является по-настоящему полным или исчерпывающим. Он утверждает, что сама природа возможных миров подразумевает наличие пробелов, неопределенностей и пустых пространств, которые не могут быть ни репрезентированы, ни даже представлены.

Незавершенность вымышленного мира, по Павелу, объясняется, в первую очередь, банальными причинами: «в рамках ограниченного текста невозможно сказать все»¹⁸. Так, мы не знаем, кем является жена персонажа и мама мальчика в фильме «И жизнь продолжается», нам неизвестны причины душевного расстройства Бадии из «Вкуса вишни» и мы не можем наверняка сказать, поженятся ли герои фильма «Сквозь оливы». Однако, продолжает Томас Павел, зачастую современные произведения разворачиваются вокруг неполноты информации, «спрятанные факты не просто оказываются недоступны, но и активно скрываются, или их вовсе не существует»¹⁹. И эта «тематизированная, воплощенная незавершенность» свидетельствует о природе вымысла.

В мирах Киаростами «пористость», лакунарность фактуры его фильмов оказывается не просто тематизированным, но и *медиаспецифическим* элементом. На медиальном уровне она воплощается в рассогласованности вербальной и визуально-аудиальной инстанций. Теоретики Жан Годро и Франсуа Йост, исследуя работу кинонарратива в оптике медиачувствительности, пришли к выводу о том, что вербальный и визуальный нарраторы в кино слиты в едином функциональном механизме, позволяющем зрителю воспринимать фильм когерентно. Этот принцип Годро и Йост называли «сговором нарратора и субнарратора» — то есть приемом, при котором нарратив сплетается из разных медиальных инстанций, работая на создании целостного когни-

17. Lessons with Kiarostami. P. 27–28.

18. Pavel T. Univers de la fiction. P.: Éditions Points, 2017. P. 176.

19. Ibid.

тивного фрейма²⁰. Ярким примером работы этого принципа стал их детальный анализ эпизода из фильма Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (1941). В этом эпизоде один из внутренних рассказчиков, господин Лиланд, рассказывает журналисту о браке Кейна и Эмили. Во время рассказа господина Лиланда камера плавно переключается с его лица на повествуемый мир, показывая отношения Кейнов в их брачной жизни. За счет этого происходит переключение между двумя уровнями артикуляции в кинонарративе — «монстрацией» и «нарративом», — а также передача повествовательной функции от вербального рассказчика к аудиовизуальному субнарратору. Несмотря на переключение медиального канала, зритель воспринимает этот эпизод как целостный нарративный фрейм, в котором *показываемый* мир воспринимается как *рассказываемый* (мистером Лиландом).

Следует признать, что ничего подобного не происходит в фильмах Киаростами. Если визуальные метафоры и повторы, как мы увидели выше, организуют связность кино на разных уровнях организации нарратива (на уровне *истории* и *дискурса*), то медиальное сочетание разных инстанций — вербальной, визуальной и аудиальной — зачастую оказывается нарушенной. Так, в «Крупном плане» исчезает звук во время сцены на мотоцикле, а в фильме «Копия верна» камера отворачивается от книги во время ее презентации писателем Джеймсом Миллером²¹.

Томас Павел указывает на то, что возможные миры конструируются нарративной репрезентацией и что эти конструкции обязательно ограничены. Однако их ограниченность стимулирует рецептивные ожидания, проекции и гипотезы в практике интерпретации. Реципиент, сталкиваясь с пустотой в медиарепрезентации Киаростами, волен достраивать мир истории, опираясь на свой собственный опыт. И важнейшим свойством неполноты в мирах Киаростами — неполноты, возникающей из рассогласования нарратора и субнарратора, — оказывается перцептивно-чувственная их составляющая.

В когнитивной нарратологии последних десятилетий развивается так называемый энактивистский подход, исследующий то, каким образом мы не просто пассивно воспри-

20. Gaudreault A., Jost F. Le récit cinématographique: films et séries télévisées. P.: Armand Colin, 2017.

21. Муравьева Л. Mise en abyme и медиарефлексия в кинонарративе: случай Киаростами // Кинема.Science. 2022. № 4. С. 49–60.

нимаем нарративные репрезентации, но делаем их частью своего опыта, а собственный опыт — частью нарративного восприятия. Каким образом мы актуализируем и воплощаем (*to enact*) нарративы²². Согласно энактивистскому подходу, познание не является исключительно ментальной деятельностью, оно тесно связано с телом и окружающей средой. Согласно этой точке зрения смысл не вытекает исключительно из самого текста, а возникает в результате динамического взаимодействия между телесным опытом читателя, культурным контекстом и самим нарративом. Энактивисты утверждают, что наше понимание нарративов формируется под влиянием наших сенсорно-моторных взаимодействий, эмоций и субъективного опыта, а также нашего культурного и социального бэкграунда. Этот подход восходит к концепции Моника Флудерник, разработавшей эмпирический подход к пониманию нарративной практики²³. Согласно Флудерник, наше понимание и восприятие нарративов сосредоточено на вовлечении реципиента в мир истории за счет переживаемости (*experientiality*) истории. Рецепция нарратива включает в себя сочетание когнитивных и аффективных элементов, которые формируют понимание и эмоциональную реакцию.

Важнейшим стимулом для переживания нарратива оказываются «пустоты», которые зрителю предлагается заполнить самостоятельно. Так, достраивая недостающий образ или фрагмент информации, зритель опирается на свой собственный опыт, всегда окрашенный аффективным измерением, и тем самым глубже переживает («энактивирует») нарративную репрезентацию. Зачастую Киаростами играет с перцептивной многомерностью этих пустот в своих кинонарративах. Так, в фильме «Вкус вишни» последний попутчик господина Бадии (таксидермист) обращается к нему с серией вопросов:

Ты что, все надежды потерял? Разве ты ни разу не смотрел на небо по утрам? Разве ты не хочешь снова увидеть восход или закат, когда все желтое и красное? Разве ты не хочешь увидеть луну? Не хочешь увидеть звезды? Полнолуние ночью — не хочешь это увидеть? Хочешь закрыть свои глаза? <...> Люди на другой стороне хотели бы здесь ока-

22. Carracciolo M. The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach. B.; Boston: De Gruyter, 2014.

23. Fludernik M. Towards a "Natural" Narratology. L.; N. Y.: Routledge, 1996.

заться, а ты хочешь перебраться на ту сторону. Раз-
ве ты не хочешь напиться воды из источника или
вымыть свое лицо водой? <...> Ты хочешь отказаться
от этого? Хочешь забыть об этом? Хочешь забыть
вкус вишни?

Все эти образы, обладающие значительной перцептивной
силой и активизирующие разные сенсорные каналы вос-
приятия (зрение, осязание, вкус) медируются за счет од-
ной лишь вербальной инстанции — мы слышим голос такси-
дермиста, наблюдая за тем, как автомобиль с персонажами
кружит по холмам под Тегераном.

В дальнейшем развитии нарративной последовательно-
сти окажется воплощена лишь часть этих образов — а имен-
но визуальных и осязательных. Мы увидим Бадии, смотря-
щего на закат, мы увидим полную луну, которую закрывают
тучи, и капли дождя на его лице. Однако образ «вкуса виш-
ни» останется пустым: он словно бы приглашает зрителя
заполнить этот образ своими собственными «следами опы-
та», своими вкусовыми и визуальными ощущениями. Об-
раз вишни — перцептивный образ, легший в основу названия
фильма, — проскальзывает мимо репрезентации и оказыва-
ется *воплощен* только в сознании зрителя.

Именно в этом и заключается та самая «новая конфи-
гурация опыта»: фильмы Киаростоми заставляют зрителя
не только смотреть, но и слушать, чувствовать, вдыхать, ося-
зать лакуны, которыми испещрена их поверхность, и запол-
нять их собственным опытом.

Как мы видим, рассуждения Нанси о «наполняемо-
сти» (если мы правильно понимаем его употребление тер-
мина «*prégnance*») наталкивается на «неполноту» медиаре-
презентации Киаростоми. Объяснить этот парадокс можно,
опять же, с помощью пресловутого принципа оптической
иллюзии: разницей между восприятием на полюсе реце-
пции (философ) и на полюсе производства (режиссер). Пол-
нота восприятия феноменов, рождающихся и вызревающих
на экране под нашим взглядом, объясняется неполнотой
фильмической репрезентации.

Еще одним важным элементом в истории о монтаже
сцены из «Крупного плана» с пропавшим звуком оказыва-
ется то, что Киаростоми оказывается вовсе не свойственна
«анарративность» или «антирепрезентационизм» при созда-
нии фильмов. Напротив, он руководствуется нарративным
чутьем, позволяющим ему монтировать так, чтобы гармо-

нично соотносить между собой элементы истории. Так, объясняя, почему он не дал целую запись диалога двух режиссеров в фильме «Крупный план», Киаростами ссылается на то, что он хотел избежать дополнительного витка сюжета в финале фильма:

Мы заканчивали продакшн, и, если бы мы оставили неотредактированный диалог, это бы изменило направление фильма. Нарратив должен был постепенно приближаться к кульминации, а не развиваться. Диалог в том виде, в котором он был произнесен, сделал бы героем Махмальбафа, но я хотел, чтобы в центре нарратива от начала и до конца был именно Сабзиан²⁴.

Это внимание режиссера к деталям, вплетающимся в нарративную логику фильма, его стремление к созданию лакун и приглашение зрителя к сотворчеству не может не свидетельствовать о том, что Киаростами удалось найти способ многоуровневого и мультисенсорного создания «мира истории», который приобретает полноту и завершенность в процессе рецепции, — и осознанно отрефлексировать его.

Таким образом, если мы вернемся к высказыванию Нанси о том, что кино Киаростами — это особый модус, отличающийся от нарратива и грезы, от сновидения и мифа и предпочитающий им искусство взгляда и принцип реальности, — то мы должны констатировать, что оно располагается скорее в плоскости совмещения всех этих модусов, апеллируя к опыту зрителя, к умению рассмотреть за визуальным паттерном нарративную структуру или интегрировать образ в событийное пространство, к умению *пережить* историю (*to enact the story*), нежели к активизации одного визуального канала восприятия.

Точка зрения vs невидимый нарратор

Впрочем, с пониманием кино как нарративной репрезентации Жан-Люк Нанси не согласен. Нанси утверждает, что вместо репрезентации, основанной на принципе мимесиса, фильмы Нанси предлагают особую практику восприятия, связанную с «мобилизацией взгляда»:

24. Lessons with Kiarostami. P. 27–28.

Кино становится чем-то гораздо большим, чем репрезентация, становится движением реальности. Потребуется еще немало времени, чтобы иллюзия реальности, с которой сразу же связали двусмысленный престиж и обаяние кино — как будто оно попросту довело до крайности старинный миметический инстинкт Запада, — исчезла, по крайней мере в перспективе, из нашего осознания кино — или из его самосознания — и чтобы место ее заняла мобилизация взгляда²⁵.

Что значит «мобилизовать взгляд»? Французский глагол *mobiliser*, используемый Киаростами, обладает (как и в русском языке), помимо милитаристского, значениями «приводить в движение», «активизировать ресурсы», наконец, «делать подвижным». Мобилизовать взгляд — значит, перевести его из неподвижного состояния в состояние подвижности, сделать его не пассивным, но активным. Если классическое кино, развивая идеи Нанси, производило дихотомию «неподвижный взгляд» vs «подвижное изображение», то фильмы Киаростами эту дихотомию нарушают. Фильмы Киаростами *мобилизуют взгляд*, выстраивая дихотомию между «подвижным взглядом» и самой реальностью. Но чем объясняется эта подвижность взгляда?

Нанси считает, что взгляд участвует в сотворении кинематографической реальности, приходя в движение вместе с ней²⁶. Для осуществления этого процесса необходимо принимать во внимание сам фильм как медиум, обеспечивающий сопряжение взгляда и кинореальности в общем движении. Кино запускает процесс мобилизованного взгляда, обращенного к реальности, и вырабатывает новый способ смотреть. Но если и предположить, что оно перестает быть репрезентацией, оно по-прежнему остается медиацией. Кино медирует реальность, придавая ей те самые черты, которые позволяют взгляду быть мобилизованным и «вступать в движение» совместно с реальностью. Какими способами кино медирует эту реальность, обращаясь к взгляду?

С точки зрения нарратологии, такой медиацией «взгляда» выступает «точка зрения» (*point of view*), или «фокализация» (*focalization*) — категория, определяемая как «отбор или ограничение повествовательной информации в соответствии с опытом и знаниями рассказчика, персонажей

25. Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 42.

26. Там же. С. 27.

или других, более гипотетических сущностей в „мире истории“»²⁷.

Несмотря на то что концепция точки зрения претерпела множество фаз развития, в целом популяризированное трехчастное деление фокализации на «внешнюю», «внутреннюю» и «нулевую» имело колоссальное значение для развития, в том числе и кинонарратологии. Кинонарратология, впрочем, пошла дальше разделения точки зрения по принципу ввода источника информации²⁸, обратившись к медиачувствительным способам конструирования нарратива. Если в литературе вопрос точки зрения решается путем анализа одного медиума — вербального (хотя различные нарративные техники могут свидетельствовать о вводе или переключении фокализации), то сложнее этот вопрос решается в кино — «мультимедиальном медиуме»²⁹. Как замечает Ричард Пруст, «„точка зрения“ в кино — это не только метафора, но часто и конкретный факт восприятия, связанный с положением камеры»³⁰.

Базовая структура фильмической точки зрения обычно предполагает монтаж двух кадров. Первый кадр (Эдвард Браниган называет его «*point/glance*» shot) показывает персонажа, который смотрит на что-то за пределами кадра. Вторым кадр («*point/object*» shot) показывает объект, снятый примерно из той же точки пространства, которая была представлена в первом кадре. Таким образом первый кадр («*point/glance*») дает зрителю понять, что второй кадр («*point/object*») является визуальной репрезентацией точки зрения персонажа. Эта базовая структура может варьироваться разными способами³¹.

Помимо двух основных элементов — «*point/glance*» и «*point/object*» — в процессе конструирования кинематографической точки зрения огромную роль играют и иные типы кадров: в особенности «обратный» (*reverse*) и «установочный» (*establishing*) кадр. Обратный кадр — это техника,

27. Niederhoff B. Focalization // The Living Handbook of Narratology / P. Hühn et al. (eds). Hamburg: Hamburg University.

28. Женетт Ж. Указ. соч.

29. Ryan M.-L. Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology // Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology / M.-L. Ryan, J.-N. Thon (eds). Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 2014. P. 26.

30. Prust R. C. Op. cit.

31. См.: Branigan E. Point of View in the Cinema. N.Y.: Mouton, 1984, P. 246; Keating P. Point of View (Cinematic) // The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. P. 440–442.

позволяющая связывать диалоги в едином пространстве, показывая попеременно то одного, то другого участника диалога. Нарратолог Питер Ферстратен пишет о «первостепенном значении обратного кадра», который, начиная с фильма Роберта Монтгомери «Леди в озере» (1946), обладает не только конструктивным, но и эстетическим эффектом³². За счет особой функции «обратного кадра» весь нарратив Монтгомери не выходит за пределы внутренней точки зрения, создавая дополнительный иммерсивный эффект и способствуя развитию нарративной интриги. Установившие же кадры, по мнению Ферстратена, в классическом кино предназначены «для позиционирования персонажей в определенном пространстве. Когда персонажи меняют положение, часто следует повторный установочный кадр, чтобы заново определить пространственные отношения»³³. Эта функция, опять же, может быть нарушена в неклассическом кино.

Киаростами играет с возможностями кадра нарушать, запутывать определенность зрителя в отношении того, с чьей позиции подается информация. Экспериментируя с «пористостью» медиальной структуры своих фильмов, Киаростами неизбежно вовлекает в эстетический эксперимент и категорию точки зрения. Особенно наглядно это проявляется в сценах диалогов между персонажами, которые едут в машине. Попробуем рассмотреть этот принцип на двух примерах из фильма «Вкус вишни».

Первый собеседник главного героя Бадии — случайно встреченный им рабочий со стройки — отказывается говорить с ним и принимать у него деньги. Пространственные отношения между персонажами организованы следующим образом: Бадии сидит в машине, в то время как рабочий находится снаружи. Когда он прячется за строительные ограждения, кадры организованы по принципу классической внутренней фокализации: мы видим чередование «*point/glance*» — лицо сидящего в машине Бадии и «*point/object*» — рабочего, прячущегося на стройке. Диспозиция кадров организована таким образом, что кадры с рабочим всегда сняты субъективной камерой — с позиции Бадии, однако в мизансцене нет ни одного «обратного кадра»: то есть взгляда рабочего внутрь машины. Когда рабочий кричит Бадии, чтобы

32. Verstraten P. Film Narratology. Toronto: University of Toronto Press, 2009. P. 96–97.

33. Ibid. P. 100.

тот убирался, главный персонаж нервно трогается с места, и мы видим его с позиции кого-то сидящего на соседнем кресле, как если бы рабочий согласился поехать вместе в ним. Но этот кадр не принадлежит рабочему, он словно бы свидетельствует о переключении внутренней фокализации на внешнюю. Однако его «субъективность» (он снят с переднего сиденья, как если бы принадлежал кому-то из персонажей) нарушает принцип классического конструирования внешней фокализации.

Первым собеседником Бади, доехавшим с ним до его будущей могилы, оказался молодой курдский солдат, испугавшийся просьбы главного героя. Их диалог в машине, нарушая принцип классической «восьмерки», представляет собой чередование двух внутренних фокальных перспектив: мы видим Бади глазами солдата и, напротив, солдата глазами Бади. Однако классический монтаж диалога предполагает, помимо обратных кадров, также общий устанавливающий кадр, позволяющий зрителю расположить их в пространстве, — такой кадр мог бы быть сделан с позиции через лобовое стекло или сбоку. Но такой кадр в фильме отсутствует. Комбинирование двух внутренних точек зрения достигает апогея, когда Бади подвозит солдата к дыре и просит его выйти из машины. Он говорит: «Посмотри! Видишь эту дыру?» И показывает куда-то за пределы кадра. Обратный кадр показывает нам сидящего в машине солдата, отводящего взгляд. Он не видит ямы, как не видим ее и мы. Казалось бы, по логике нарративной стратегии нам должны были предложить в порядке очередности кадр *«point/object»*, увиденный глазами Бади, — но этого не происходит. Мы не увидим яму ни его глазами, ни глазами его попутчиков. Точка зрения внезапно меняет свое направление и сливается с внешней, фокальной перспективой, показывая нам Бади как внешнего фокализатора³⁴.

Питер Ферстратен пишет об особой, специфической функции внешней фокализации, позволяющей ей в редких случаях сливаться с визуальным нарратором. Чаще всего функции внешнего фокализатора и нарратора сливаются, когда мы воспринимаем «внутреннюю точку» зрения какого-либо персонажа глазами внешнего наблю-

34. Эти расхождения, связанные с конструированием точки зрения в фильмах Аббаса Киаростами, представляют благодатную почву для изучения с применением знаменитой «теории шва», однако она зачастую подвергалась критике с позиций кинонарратологии.

дателя³⁵. Но кто выступает этим внешним невидимым нарратором?

Вспоминая о съемках «Вкуса вишни», Киаростами подчеркивал ту важность, которой для него обладал тот факт, что он ни разу не разместил Бади и его попутчиков в одном кадре. По воспоминаниям режиссера, он сам находился в машине попеременно то на сиденье водителя, то на соседнем кресле и сам оттуда вел съемку³⁶. Отсутствие совместного устанавливающего кадра, в котором бы оказался Бади со своими попутчиками, объясняется тем фактом, что во время съемок такой диспозиции попросту не существовало. Разумеется, если бы этот выбор объяснялся одними лишь техническими условиями съемки, то такой кадр легко можно было бы добавить искусственно, однако Киаростами намеренно этого не делает. И монтажные рассогласования кадров, и необъяснимые скачки точки зрения между внутренней и внешней объясняются присутствием визуального нарратора, обладающего «тотальной» перспективой, но остающегося невидимым. Его осязаемое присутствие в мире истории репрезентируется через целый ряд субъективных кадров, которые не могли бы принадлежать никому, кроме него. Его роль не сводится ни к функции соглядатая, ни к функции «всевидающего ока». Он — рассказчик этой истории, выбирающий, что именно ввести в поле репрезентации, а что оставить невидимым.

Он и сам остается невидимым — впрочем, всего лишь до последних кадров «Вкуса вишни», в которых происходит металептическая трансгрессия и кино показывает нам завершение собственных съемок. Тогда же мы слышим голос Аббаса Киаростами: «Мы записали все звуковые эффекты. Съемка окончена», — и видим его в кадре.

Так в диегезисе фильма оказывается еще один участник «мира истории» — невидимый до поры до времени внутридиегетический нарратор, реализующий функцию съемок этого фильма. Если в большей части кинонарратива его присутствие распознается по «следам» внутренней точки зрения, не принадлежащей никому из других персонажей, то в финале он «воплощается» в виде режиссера всего фильма. Его присутствие в мире истории наделяет разворачивание кадров тотализующей функцией, но одновремен-

35. Ibid. P. 101-104.

36. Lessons with Kiarostami. P. 95.

но приводит к неустойчивости и колебаниям в зрительском восприятии. Вспомним сцену, в которой Бади ищет таксидермиста и, заглядывая через окно внутрь мастерской, жестами просит выйти его наружу. Мы видим, как камера долго фокусируется на лице Бади, снятом через стекло, и параллельно слышим голос таксидермиста, объясняющего ученикам, как нужно препарировать перепелок. В этом эпизоде нет «обратного кадра»: мы не видим мастерскую глазами Бади. Эту сцену можно воспринимать двояко: либо учитывая, либо не учитывая присутствие в ней «невидимого нарратора». Так, не учитывая его присутствие и когнитивно находясь на уровне внутреннего диэгезиса (истории Бади, или *embedded narrative*), мы воспринимаем сцену в мастерской как внутреннюю точку зрения Бади. В то же время, учитывая возможность того, что в этой истории присутствует режиссер, и ментально перемещаясь на обрамляющий уровень нарратива (*embedding narrative*³⁷), мы воспринимаем эту же самую сцену глазами «невидимого нарратора»: то есть режиссера, который долго фокусируется на лице Бади вместо того, чтобы снять «обратный кадр» и показать нам работу таксидермиста³⁸. Эти колебания, ловушки и осцилляции обеспечиваются не столько «стихией взгляда» (Ж.-Л. Нанси), сколько нарративной логикой фильма Киаростами.

Возвращаясь к идее Нанси о «мобилизации взгляда», нельзя не отметить, что эта «мобилизация» управляется невидимой инстанцией нарратора, который не просто направляет этот взгляд и позволяет ему реализоваться, но и заставляет его достраивать мир истории до эстетической полноты.

37. См.: *Nelles W. Embedding // The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / D. Herman et al (eds). L.: Routledge, 2010. P. 134–135. Pier J. Narrative Levels // The Living Handbook of Narratology. URL: http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Narrative_Levels.html.*

38. В целом подобные парадоксы точки зрения в фильмах Киаростами нуждаются в том, чтобы анализировать их и дальше с помощью более нюансированного нарратологического инструментария и с учетом визуальной и аудиовизуальной специфики организации материала: в частности, с привлечением категорий окуляризации и аурикуляризации, однако мы не можем этого сделать в силу ограниченности жанра статьи, «не позволяющей сказать все» по Томасу Павелу.

Mise en abyme: реальное, вымышленное, иллюзия

Финал фильма «Вкус вишни», который я рассмотрела выше, выполнен в технике классической нарративной трансгрессии, или «нарушения пакта репрезентации»³⁹. Обнажение съемок фильма в процессе самого фильма обеспечивается работой метафигуральных фигур, которые обеспечивают переход между разными нарративными уровнями и обиходно понимаются как приемы, подчеркивающие вымышленное измерение нарратива. Однако именно с этим и спорит Нанси:

Несомненно, иллюзионистская тема, вместе со всеми парадоксами репрезентации, все еще присутствует — однако она больше не наделена той функцией, или функциями, какие ей отводились в «фильмах о фильме» (например, в «Американской ночи» Франсуа Трюффо). В противоположность тому, что поначалу, кажется, усмотрели некоторые комментаторы в творчестве Киаростами, эта тема никогда не входит в его замысел. Его не интересует фильм о фильме или фильм в фильме, он не затягивается в водоворот этой рекуррентности [il ne tourne pas autour de la mise en abyme. — Л. М.]. Тема обмана у него не ведет ни к чему другому, как к правде, а тема видимостей вводится только затем, чтобы подчеркнуть то, как вместе и сразу мобилируется взгляд и реальность⁴⁰.

Нанси настаивает на том, что если Киаростами и использует *mise en abyme*, то функции и роль этой фигуры существенно иные. По мнению философа, *mise en abyme* нарушает свой традиционный потенциал, реализованный, в частности, в фильмах французской «новой волны», и вместо создания эффекта иллюзии подчеркивает полюс реальности.

Размышляя об этой тенденции, Нанси противопоставляет *взгляд* и *иллюзию*, располагая *взгляд* на полюсе реальности и очевидности, а *иллюзию* — на стороне вымысла и видимости, обеспечиваемых миметическим потенциалом кино. Но что такое *mise en abyme*?

39. *Métalepses: Entorses au pacte de la representation*/J. Pier, J.-M. Schaeffer (dir.) P.: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.

40. Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 42.

Mise en abyme в нарратологии понимается как фигура умножения художественной реальности за счет включения в произведение элементов, коррелирующих по принципу семантического сходства с содержащим их текстом⁴¹. Франкошвейцарский теоретик Люсьен Дэлленбах, одним из первых разработавший типологию различных видов *mise en abyme*, определял эту фигуру как «любой текстовый фрагмент, устанавливающий подобие с содержащим его текстом»⁴². Однако, хоть явление *mise en abyme* и отождествляется с «текстом-в-тексте», оно вместе с тем выходит за его границы. Этим термином обозначается не только конструкция внутреннего удвоения, но также и процесс создания произведения, показанный внутри произведения, и эффект внутреннего зеркала («визуальные метафоры»), и проекция акта рецепции, выведенного в объект вторичной репрезентации. Кроме того, *mise en abyme* может работать и интертекстуально, выстраивая отношения подобия между редупликацией и другим текстом⁴³.

Одной из основных функций *mise en abyme* является проблематизация границ между вымышленным и реальным. Расслоение между «вставной» и «обрамляющей» историей, между «первичной» и «вторичной» репрезентацией обиходно ранжируется по принципу иерархии фикциональных эффектов. Одним из известнейших заблуждений в теории является попытка рассматривать ярусы «текста-в-тексте» по принципу увеличения градуса фикциональности: чем дальше от первичного нарратива — тем вымышленнее. Примерно в этом же духе и воспринимает *mise en abyme* Жан-Люк Нанси, заявляя о том, что этот прием вводит иллюзию, зрелище и обман. Однако это не так, и (мета)фикциональные эффекты *mise en abyme* в нарративе работают иначе. Уже в знаменитой шекспировской «Мышеловке», в которой актеры должны воспроизвести перед новым королем Дании сцену убийства его брата, *mise en abyme* не прибавляет градус фикциональности, но, напротив, обнажает сокрытую реальность первичного «мира истории».

41. Муравьева Л. *Mise en abyme* и медиарефлексия в кинонарративе; *Она же. Mise en abyme: вариации значения*//Новое литературное обозрение. 2023. № 1 (179). С. 133-150.

42. Dällenbach L. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. P.: Seuil, 1977.

43. Муравьева Л. *Mise en abyme* в фокусе интертекстуальности//Критика и семиотика. 2017. № 1. С. 311-328.

Mise en abyme в фильмах Киаростами — одна из самых частотно используемых нарративных фигур. Это и обнажение съемок фильма, показанных в самом фильме («Вкус вишни», «Крупный план»), и редуплицирующиеся в истории «внутренние зеркала» («Копия верна»), и визуальные метафоры («Вкус вишни», «Ветер унесет нас»). Кроме того, *mise en abyme* у Киаростами выходит за рамки собственно фильма и начинает работать на уровне интертекстуальных переключек: так, знаменитый «план в зеркале» из фильма «Ветер унесет нас» отсылает к подобному плану в фильме «Репортер», а фильм «Сквозь оливы» показывает съемки предыдущего фильма «Жизнь продолжается», который, в свою очередь, отсылает к картине «Где дом друга?». Почему Киаростами проявляет такое внимание к метафигиональным конструкциям и как он организует отношения между вымыслом и реальностью в своих фильмах?

В основе большинства фильмов Киаростами лежат реальные факты, будь то землетрясение или процесс над делом Сабзиана. Но, как замечает Юсеф Исагпур, без камеры режиссера эти события не только остались бы в плоскости происшествий, *faits divers*, но и приобрели бы иное значение для участников этих событий⁴⁴. Дети из фильма «И жизнь продолжается» не стали бы эмблемой всех детей, пострадавших от землетрясения, а суд над Сабзианом в фильме «Крупный план» мог бы закончиться куда хуже для фиктивного режиссера. Вмешательство кино оказывает влияние на реальность, меняет ход самой истории, подобно тому, как городок Илье под влиянием эпопеи Пруста приобретает имя Илье-Комбре.

Сам Киаростами признавал: задача режиссера — аранжировать реальность, собрать из нее букет. «Я как флорист, который не выращивает цветы, а только расставляет их»⁴⁵, — говорил он. Однако, отталкиваясь от реальности для создания кинематографического мира, Киаростами трансформирует эту реальность, оставляя в ней пространство для вымысла и воображения. Модель вымысла по Киаростами: оттолкнувшись от реальности, выбрав в качестве материального носителя пойманный в камеру образ реальности, создать такую вымышленную вселен-

44. *Ishaghpour Y.* Le réel, face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami. Belval: Circé, 2007. P. 31.

45. *Lessons with Kiarostami.* P. 14.

ную, которая бы «достраивала» реальность до необходимой ей полноты, придавала бы миру недостающее ему совершенство.

Mise en abyme для Киаростами — это способ создания эстетической иллюзии: но не иллюзии в смысле иммерсивного погружения в вымышленный мир, а иллюзии как балансировки между иммерсивностью и критической дистанцией.

Как замечает Вернер Вольф, эстетическая иллюзия «состоит из воображаемого и эмоционального погружения в представленный мир и переживания этого мира, похожего на реальную жизнь, но не идентичного ей. В то же время, однако, это впечатление погружения уравнивается скрытой рациональной дистанцией, обусловленной культурно приобретенным осознанием разницы между репрезентацией и реальностью»⁴⁶. «Эстетическая иллюзия, — продолжает он, — характеризуется амбивалентностью, на которую <...> одновременно в разной степени (увеличивающейся или уменьшающейся) влияют два полюса — полная рациональная дистанция <...> или полное погружение <...> в представляемый мир»⁴⁷. По мнению Вольфа, обычно эстетическая иллюзия располагается ближе к полюсу погружения, нежели к полюсу дистанции, однако именно этот эффект и оказывается нарушен метафигциональными фигурами, в частности *mise en abyme*.

Кажется, что именно этот эффект и интересует Киаростами: амбивалентность между погружением и дистанцией, между реальностью и вымыслом, между жизнью и искусством. Режиссер говорил:

Вы всегда должны помнить, что смотрите фильм. Даже в те моменты, когда все кажется очень реальным, я бы хотел, чтобы по обе стороны экрана мигали две стрелки, чтобы зрители не забывали, что они смотрят фильм, а не реальность. Или фильм, который мы сняли на основе реальности⁴⁸.

Это желание как нельзя лучше объясняет его интерес к *mise en abyme*. *Mise en abyme* для Киаростами — это осцилляция между эстетической иллюзией и выходом из нее.

46. Wolf W. Illusion (Aesthetic)//The Living Handbook of Narratology.

47. Ibidem.

48. Цит. по: *Ishaghpour Y. Op. cit. P. 45.*

В итоге противоречие между взглядом и иллюзией, предложенное Нанси, оказывается кажущимся. Как утверждает философ и нарратолог Жан-Мари Шеффер, «кинозритель воспринимает фильм не как нечто, что кто-то ему показывает, а как перцептивный поток, который является его собственным»⁴⁹. В этом смысле и взгляд, и рефлексия над взглядом (включая в том числе осознание того, что мы смотрим фильм) встраиваются в один перцептивный поток и служат одному и тому же эффекту, который достигается именно за счет того сложного нарративного устройства фильмов Киаростами, который производит колебания между «видимостью» и «очевидностью». Как говорил он сам: «Идеальный вариант — находиться в вечном движении между реальностью и страной грез, между миром и воображением»⁵⁰.

Заключение

Играя со смысловыми полями термина «фильм», Нанси словно бы жонглирует ими, перекачивая значения между «движением» и «пленкой», между кино как симуляцией и кино как особой реальностью. Точно так же, как камера Киаростами, оставаясь неподвижной, соединяет на одной оси движение взгляда и движущуюся реальность, Нанси пытается найти эквивалент в теоретическом языке тем текучим и ускользящим свойствам кино Киаростами, которые с трудом подпадают под классические категории дискурса о кино. Подбирая эквиваленты в языке, Нанси совершает «трансмедиальный переход», перенося кинообразы в пространство языка и наделяя их категориальным значением. Так, перекачивание объектов в кадрах Киаростами приводит к рефлексии о «перекачивании значений», а неполнота репрезентации — к мыслям о полноте восприятия.

Но ни одна медиация не может быть абсолютно прозрачной и ни один перевод не может обойтись без искажений. Пытаясь перевести феноменальность кино Киаростами в плоскость философского дискурса, Нанси сам себя вгоняет в ловушку. Кино Киаростами настолько явно балансирует и осциллирует, что ни один теоретический дискурс не бу-

49. *Schaeffer J.-M. Pourquoi la fiction? P.: Seuil, 1999. P. 301.*

50. *Lessons with Kiarostami. P. 14.*

дет достаточным, чтобы приблизиться к его изоморфному воспроизведению.

Нарратологический подход предлагает всего лишь еще один альтернативный взгляд на кино Киаростами. Кино, которое, по его собственному замечанию, не служит никакой иной цели кроме как предоставить каждому зрителю максимальную свободу. Как замечал сам режиссер: «Я хочу, чтобы каждый смотрел мои фильмы со своими собственными интерпретациями»⁵¹.

Библиография

- Женетт Ж. Повествовательный дискурс//Он же. Фигуры: В 2 т. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60-280.
- Муравьева Л. Mise en abyme в фокусе интертекстуальности//Критика и семиотика. 2017. № 1. С. 311-328.
- Муравьева Л. Mise en abyme и медиарефлексия в кинонарративе: случай Киаростами//Кинема.Science. 2022. № 4. С. 49-60.
- Муравьева Л. Mise en abyme: вариации значения//Новое литературное обозрение. 2023. № 1 (179). С. 133-150.
- Нанси Ж.-Л. Очевидность фильма: Аббас Киаростами/Пер. с фр. А. Гараджи. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021.
- Погодин И. Психотерапия, фокусированная на переживании//Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2012. № 1. С. 62-75.
- Branigan E. Point of View in the Cinema. N.Y.: Mouton, 1984.
- Carracciolo M. The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach. B.; Boston: De Gruyter, 2014.
- Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; L.: Cornell University Press, 1978.
- Dällenbach L. Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme. P.: Seuil, 1977.
- Fludernik M. Towards a "Natural" Narratology. L.; N.Y.: Routledge, 1996.
- Gaudreault A., Jost F. Le récit cinématographique: films et séries télévisées. P.: Armand Colin, 2017.
- Ishaghpour Y. Le réel, face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami. Belval: Circé, 2007.
- Keating P. Point of View (Cinematic)//The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory/D. Herman et al. (eds). L.: Routledge, 2005. P. 440-442.
- Kozloff S. Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 1988.
- Lessons with Kiarostami/P. Cronin (ed.). N.Y.: Sticking Place Books, 2015.
- Mételepse: Entorses au pacte de la représentation/J. Pier, J.-M. Schaeffer (dir.). P.: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.
- Nancy J.-L. L'Evidence du film: Abbas Kiarostami, suivi d'une conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy transcrite par Mojdeh Famili et Térèse Faucon et d'un cahier d'images choisies par Térèse Faucon. Bruxelles: Y. Gevaert, 2001.
- Nelles W. Embedding//The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory/D. Herman et al. (eds). L.: Routledge, 2005. P. 134-136.

51. Ibid. P. 21.

- Niederhoff B. Focalization//The Living Handbook of Narratology/P. Hühn et al. (eds). Hamburg: Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization>.
- Pavel T. Univers de la fiction. P.: Éditions Points, 2017.
- Pier J. Narrative Levels//The Living Handbook of Narratology/P. Hühn et al. (eds). Hamburg: Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-levels-revised-version-uploaded-23-april-2014>.
- Prust R. C. The Phenomenology of Film Narration//The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory/D. Herman et al. (eds). L.: Routledge, 2005. P. 425-426.
- Ryan M.-L. Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology//Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology/M.-L. Ryan, J.-N.Thon (eds). Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 2014. P. 25-49.
- Schaeffer J.-M. Pourquoi la fiction? P.: Seuil, 1999.
- Verstraten P. Film Narratology. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Wolf W. Illusion (Aesthetic)//The Living Handbook of Narratology/P. Hühn et al. (eds). Hamburg: Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/illusion-aesthetic>.

The Invisible Narrator: A Critique of the Opposition of Gaze and Illusion. In Dialogue with Jean-Luc Nancy's "The Evidence of Film"

Larissa Muravieva, Independent researcher, larissa.muravieva@gmail.com.

This article offers a polemical interpretation of Jean-Luc Nancy's philosophical text, "The Evidence of Film: Abbas Kiarostami" (2000), from a narratological perspective. Jean-Luc Nancy posits that Kiarostami's art develops a particular view of cinema as reality, which replaces the view of cinema as illusion. The dichotomy of perception and illusion revolves around not only Kiarostami's experiments with the film medium but also his directorial "new use" of narrative figures traditionally defined within narratology as metafictional (in particular, *mise en abyme*).

Kiarostami's narrative is directly dependent on "invisible" instances in the film medium. First and foremost, this concerns the very organisation of audiovisual material, which is subject to a narrative sequence. Secondly, it is related to a specific way of constructing a point of view, which in Kiarostami's films coincides with the point of view of the 'invisible' intradiegetic narrator. The third aspect of the controversy is related to Nancy's claim that Kiarostami's films are devoid of fiction: there is no *mise en abyme*, which supposedly serves only an illusionist effect. However, the functional potential of the narrative figure *mise en abyme*, which is the basis of most of Kiarostami's films, is much broader: this figure creates an optical trap effect that allows the viewer to oscillate between reality and fiction. By polemicizing with Nancy on the narrative structure of Kiarostami's films, the author tries to show how reflection on the look is actualized in the film narrative and what role "invisible" narrative instances play in this.

Keywords: *Jean-Luc Nancy; Abbas Kiarostami; cognitive narratology; film narratology.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-84-118

References

- Branigan E. *Point of View in the Cinema*, New York, Mouton, 1984.
- Carracciolo M. *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2014.
- Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1978.
- Dällenbach L. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- Fludernik M. *Towards a "Natural" Narratology*, London, New York, Routledge, 1996.
- Gaudreault A., Jost F. *Le récit cinématographique: films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 2017.
- Genette G. Povestvovatel'nyi diskurs [Discours du récit]. *Figury: V 2 t.* [Figures: In 2 vols], Moscow, Izdatel'stvo im. Sabashnikovoykh, 1998, vol. 2, pp. 60–280.
- Ishaghpour Y. *Le réel, face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami*, Belval, Circé, 2007.
- Keating P. Point of View (Cinematic). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (eds D. Herman et al.), London, Routledge, 2005, pp. 440–442.
- Kozloff S. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1988.
- Lessons with Kiarostami* (ed. P. Cronin), New York, Sticking Place Books, 2015.
- Métalepses: Entorses au pacte de la représentation* (dir. J. Pier, J.-M. Schaeffer), Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.
- Murav'eva L. Mise en abyme i mediarefleksiya v kinonarrative: sluchai Kiarostami [Mise en abyme and Media Reflexivity in Film Narrative: The Case of Kiarostami]. *Kinema.Science*, 2022, no. 4, pp. 49–60.
- Murav'eva L. Mise en abyme v fokuse intertekstual'nosti [Mise en abyme in the Focus of Intertextuality]. *Kritika i semiotika* [Criticism and Semiotics], 2017, no. 1, pp. 311–328.
- Murav'eva L. Mise en abyme: variatsii znacheniya [Mise en abyme: Variations of Meaning]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 2023, no. 1 (179), pp. 133–150.
- Nancy J.-L. *L'Evidence du film: Abbas Kiarostami, suivi d'une conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy transcrite par Mojdeh Famili et Térésa Faucon et d'un cahier d'images choisies par Térésa Faucon*, Bruxelles, Y. Gevaert, 2001.
- Nancy J.-L. *Ochevidnost' fil'ma: Abbas Kiarostami* [Eyewitness to the Film: Abbas Kiarostami] (tr. A. Garadzha), Moscow, Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh", 2021.
- Nelles W. Embedding. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (eds D. Herman et al.), London, Routledge, 2005, pp. 134–136.
- Niederhoff B. Focalization. *The Living Handbook of Narratology* (eds P. Hühn et al.), Hamburg, Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization>.
- Pavel T. *Univers de la fiction*, Paris, Éditions Points, 2017.
- Pier J. Narrative Levels. *The Living Handbook of Narratology* (eds P. Hühn et al.), Hamburg, Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-levels-revised-version-uploaded-23-april-2014>.
- Pogodin I. Psikhoterapiya, fokusirovannaya na perezhivanii [Experience-Focused Psychotherapy]. *Psikhologiya. Zhurnal Vysshei shkoly ehkonomiki* [Psychology. Journal of the Higher School of Economics], 2012, no. 1, pp. 62–75.
- Prust R. C. The Phenomenology of Film Narration. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (eds D. Herman et al.), London, Routledge, 2005, P. 425–426.
- Ryan M.-L. Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology. *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*

(eds M.-L. Ryan, J.-N.Thon), Lincoln, London, University of Nebraska Press, 2014, pp. 25-49.

Schaeffer J.-M. *Pourquoi la fiction?* Paris, Seuil, 1999.

Verstraten P. *Film Narratology*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

Wolf W. Illusion (Aesthetic). *The Living Handbook of Narratology* (eds P. Hühn et al.), Hamburg, Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/illusion-aesthetic>.