



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. С. В. Федоткин
г. Москва, Россия

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ «ФИКТИВНЫЙ ЗРИТЕЛЬ» В КИНО

Аннотация: Статья посвящена проблематике фиктивного зрителя в кино. Это понятие является производным от термина «фиктивный читатель» в литературоведении, и под ним подразумевается воображаемый адресат фильма. Фигура фиктивного зрителя может быть имплицитной или же эксплицитной. Именно взгляд персонажа в камеру выявляет позицию воображаемого адресата, делает его явным, указывает на пространство за кадром. Это может быть жест, выстрел, бросок или любое другое действие, направленное в камеру, что является своего рода диалогом между фильмом и зрителем. В статье проводится параллель между фиктивным зрителем в кино и подразумеваемым зрителем в живописи, а также анализируется множество примеров взглядов в камеру из разных фильмов мирового кинематографа.

Ключевые слова: фиктивный зритель, взгляд в камеру, адресат, интерпелляция, точка зрения, закадровое пространство.

Информация об авторе: Степан Вячеславович Федоткин — аспирант, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, ул. Вильгельма Пика, д. 3, 129226 г. Москва, Россия. E-mail: chevengurst@yandex.ru

Дата поступления статьи: 27.04.2017

Дата публикации: 15.09.2017

В кинематографе проблема зрителя всегда имеет первостепенное значение. Но, в отличие от реального кинозрителя, смотрящего фильм, существует также его теоретический двойник, а именно «фиктивный зритель» — тот, к кому обращен фильм, кому он адресуется и с кем фильм вступает в прямой диалог.

Фиктивный читатель и фиктивный зритель

Фиктивного зритель — это понятие, производное от «фиктивного читателя» в литературе, которого принято называть «narrataire» во франкоязычной и «narratee» в англоязычной традиции. Фиктивный читатель является повествовательной инстанцией, к которой обращается рассказчик во втором лице и которая не совпадает ни с реальным, ни с абстрактным читателем. Внутри текста повествователь, разумеется отличающийся от реального автора, всегда конструирует собственного воображаемого читателя. Рассказчик может напрямую обращаться к читателю, предвосхищать его ожидания, обманывать и даже спорить с ним. Фиктивный читатель всегда присутствует в тексте, но он может быть выявленным или скрытым, в зависимости от того, вступает ли рассказчик с ним в прямой диалог или нет.

В кино же «фиктивного зрителя» охарактеризовать и описать значительно сложнее. Дэвид Бордуэлл считает, что это понятие к кино вообще неприменимо, поэтому это своего рода теоретический призрак [5, с. 130]. Впрочем, в кинематографе тоже встречаются прямые обращения к зрителю посредством закадрового голоса, но это скорее литературный прием, он далеко не всегда определяет выбор того или иного ракурса в самом фильме. Исключение составляет фильм Ларса фон Триера «Европа» (1991), который начинается с кадра, снятого с точки зрения поезда, движущегося на большой скорости, причем камера наклонена вниз и снимает рельсы. В это время закадровый голос обращается к зрителю на «вы», пытается ввести его в состояние гипноза, и мы понимаем, что зритель занимает место пассажира или путешественника, правда неопределенного. Здесь есть попытка обозначить фиктивного зрителя не только с помощью закадрового голоса, но еще и с помощью движущейся камеры.

Режиссер в прологе может представлять свой фильм, обращаясь напрямую к зрителю. Но тогда это будет своего рода «фиктивный слушатель», к которому закадровый голос или голос персонажа внутри фиктивного мира обращается во втором лице. Есть форма фиктивного читателя в кино, когда к зрителю обращаются через письменный текст или посредством титров. Можно обозначить, таким образом, три формы: 1) фиктивный зритель, 2) фиктивный слушатель и 3) фиктивный читатель в кино. В кино наиболее важной является первая форма, именно на ней хотелось бы заострить внимание.

Взгляд в камеру

Вольф Шмид выделяет два действия для обозначения фиктивного читателя в литературе — это апелляция и ориентировка [3, с. 100–101]. Апелляция является авторским указанием читателю, тогда как ориентировка учитывает реакции читателя на слова рассказчика, иногда она может вылиться в спор с ним. Существует ли кинематографический эквивалент обращения и апелляции? Франческо Касетти называет это «интерпелляцией», что является прямым обращением к фиктивному зрителю посредством взгляда в камеру [8, р. 16]. Закадровый голос и титры еще не указывают на фиктивного зрителя; ключевым и чисто кинематографическим приемом будет взгляд в камеру. Именно взгляд или какое-либо действие, направленное в объектив, — бросок предмета, удар кулаком или выстрел — выявляют фиктивного зрителя. Взгляд в камеру выводит на поверхность то, что скрыто в самом кадре, а именно зрителя, находящегося по ту сторону экрана. Поскольку прямой взгляд в объектив создает эффект зеркального отражения, с одной стороны, он выявляет недоступного зрению наблюдателя, но с другой — сам персонаж, смотрящий в камеру, превращается в зрителя. Том Браун предлагает выделить семь типов взглядов в камеру: 1) интимность, 2) посредничество, 3) превосходящая эпистемологическая позиция внутри фиктивного мира (когда смотрящий в камеру знает больше других персонажей), 4) искренность, 5) инстанциация, под которой подразумевается указание взгляда на данный момент, происходящий здесь и сейчас, 6) отчуждение и 7) неподвижность [7].

В конце фильма Альфреда Хичкока «Завороженный» (1945) доктор Мерчисон кончает жизнь самоубийством: он направляет на себя пистолет и выстреливает из него. Кадр снят с точки зрения самого доктора — на экране мы видим, как героиня Констанс (Ингрид Бергман) смотрит в камеру, встает и уходит из комнаты; в это время герой нацеливает оружие на нее, затем разворачивает револьвер, направляет его прямо в камеру (рисунок 1) и нажимает на курок. Герой мог бы выстрелить себе в висок, но режиссер

снял кадр таким образом, чтобы в нем соблюдалось единство субъективного ракурса и фиктивного адресата, на которого направлен револьвер. Очевидно, фокализатором (или тем, кто занимает позицию камеры) в этом кадре будет доктор Мерчисон. Но он выступает также в роли фиктивного зрителя, на которого смотрит героиня и который направляет пистолет себе в лицо. Взгляды, жесты и другие действия, устремленные в камеру, являются формой диалога между фильмом и зрителем.

Отсюда следует сделать три вывода: 1) взгляд или любое другое действие, направленное в камеру, выдает присутствие фиктивного зрителя в кадре; 2) в кино, в отличие от литературы, фиктивного зрителя обнаруживает не повествователь, но любой из персонажей, обращающийся к камере, и не только взгляд персонажа, но, например, направленное в кадр оружие; 3) фиктивный зритель в кино является одновременно и фокализатором, поскольку он занимает точку зрения камеры. В кино взгляд в объектив часто свидетельствует о том, что фокализатор и фиктивный адресат — это одно и то же, что в литературе представить невозможно. В литературе рассказчик и фиктивный читатель — это две совершенно разные инстанции, которые не могут быть тождественными (только если это не один и тот же человек, который сам себе рассказывает историю). В литературе фиктивного читателя всегда выявляет голос рассказчика, который обращается к нему, но никак не герой внутри повествования. В кино же взгляд в камеру любого из персонажей и есть прямое указание на наличие фиктивного адресата, причем это может быть как взгляд одного из актеров, так и взгляд человека с хроникального кадра или даже взгляд из картины или из фотографии. Это может быть взгляд, сопровождающийся определенным жестом, например поклоном или указанием руки. Поэтому это будет коммуникация не рассказчика с фиктивным адресатом, как это происходит в литературе, но прямое обращение того или иного героя к зрителю. В кино часто тот, кто смотрит (кто занимает позицию камеры), является одновременно тем, на кого смотрят (кому адресован взгляд в камеру). Точка зрения и взгляд в камеру обуславливают друг друга.

В фильме Роберта Монтгомери «Леди в озере» (1947) фиктивный зритель и фокализатор полностью совпадают на протяжении всего фильма (за некоторыми исключениями) — зритель смотрит на происходящее непосредственно с точки зрения Филлипа Марлоу, но также к нему обращаются другие персонажи, он смотрит на самого себя в зеркало, его бьют, целуют, в него целятся из оружия и даже обливают алкоголем. В картине Хичкока «Окно во двор» (1954) обнаружение фиктивного зрителя представляет для него буквально физическую угрозу. Пробравшись в квартиру убийцы, Лиза надевает кольцо убитой жены Торвальда и указывает на него пальцем смотрящему в это время в объектив фотоаппарата Джеффри — кадр снят с его субъективного ракурса. Торвальд замечает жест Лизы, мгновенно понимает, что за ними кто-то наблюдает, и затем смотрит в объектив (рисунок 2). После этого Джеффри, на протяжении всего фильма являющийся пассивным наблюдателем, внезапно сам превращается в объект наблюдения.

Взгляд в камеру может быть объектом тревоги, от которого пытается избавиться герой — речь идет о короткометражной ленте «Фильм» (1965) Алана Шнайдера, снятой по сценарию Сэмюэля Беккета. В этой картине герой испытывает страх от смотрящих на него глаз, причем он боится не только человеческих взглядов, но и взглядов животных; он боится даже взгляда с рисунка на стене. Многие кадры сняты с его точки зрения в тот момент, когда на него смотрят соседи или его домашние питомцы. В конце фильма, когда герою удастся устранить всех потенциальных зрителей, он вдруг с ужасом за-

мечает камеру и смотрит в объектив — в этот момент мы впервые видим его лицо (его играет Бастер Китон). Причем герой здесь буквально смотрит на самого себя — в следующем кадре на том месте, откуда снимала камера, мы видим двойника героя. Фильм начинается и заканчивается сверхкрупным планом человеческого глаза, что является обрамлением фильма, в котором герой и фиктивный зритель всматриваются друг в друга. И это пересечение взглядов, которого так боится главный герой, является неизбежным и непреодолимым.

Но при этом апелляция к фиктивному зрителю не всегда предполагает наличие субъективного ракурса, взгляд не обязательно должен быть адресован конкретному персонажу — такие взгляды встречаются и у Хичкока, например, в «Головокружении» (1958). В картине «Леди в озере» Монтгомери есть два типа взгляда в камеру. Первый тип — когда герои смотрят на самого Марлоу, второй — когда в эпизодах, снятых не с его точки зрения, он сам смотрит в камеру, обращаясь напрямую к зрителю. Во втором случае взгляд уже никак не связан с субъективной камерой. В «Броненосце Потемкине» (1925) Сергея Эйзенштейна оружие, которое на крупном плане направлено прямо в объектив, целится не в конкретного противника, чью точку зрения занимает камера (в противном случае он находился бы прямо перед ней), но в воображаемого.

Роль зрителя в живописи

Фиктивный зритель — это понятие не только кинематографическое, но еще и живописное. Ричард Воллахайм использовал термин «подразумеваемый зритель» [10]. Ведь в живописи тоже существует форма прямого обращения к зрителю, в особенности когда речь идет о портретах. Более того, это нечто само собой разумеющееся, ведь портретируемый, как правило, смотрит в сторону зрителя. Но существует особая форма диалога со зрителем, которая характерна для живописи XVII в., — например, когда человек с картины протягивает зрителю руку или оборачивается в его сторону, как мы видим это на картинах Франса Халса. На портретах и автопортретах Геррита Доу герои словно выходят из оконных рам и пытаются проникнуть в зрительское пространство. На картине Геррита ван Хонтхорста «Веселый музыкант» (1623) мы видим скрипача, протягивающего зрителю бокал вина, а на другом его полотне «Концерт» (1624) музыкантши смотрят прямо на зрителя, словно они играют специально для него — картина при этом обрамляется подоконником и занавесом. У Рембрандта есть картина под названием «Девочка в раме картины» (1641), на которой девочка буквально выходит из рамы — то же самое мы видим на другом его полотне «Портрет Агаты Бас» (1641) или «Девочка в окне» (1645). Зритель может сам стать объектом наблюдения, как это происходит на картине «Две девушки» (1665) Бартоломео Эстебана Мурильо, на которой девушки в окне словно смеются над нами.

Классический пример — это, конечно, «Менины» (1657) Диего Веласкеса, где все персонажи, изображенные на картине, включая самого художника, смотрят в сторону зрителя, которым оказывается королевская пара, отражающаяся в зеркале. Как показал Мишель Фуко, на картине есть два ключевых элемента, которые указывают на то, что в ней скрыто, а именно на фигуру зрителя. Это, во-первых, взгляд художника, рисующего портрет, а во-вторых, зеркало, в котором отражаются король с королевой [2, с. 45–60]. На картине Веласкеса фиктивным зрителем будут король и королева, которые смотрят с картины, но на которых также смотрят другие члены семьи и сам художник. Именно эту позицию Веласкес предлагает занять зрителю.

Протянутая рука, зеркало, в котором отражается зритель, выход из рамы, взгляд на зрителя с определенной эмоцией, будь то надменность, удивление, легкая усмешка или же палец, поднесенный к губам, как бы просящий зрителя сохранить все в тайне (что мы видим на серии картин Николаса Маса, на которых изображены подслушивающие) — вот приемы, посредством которых в живописи фиктивный зритель выводится на поверхность (о роли зрителя в живописи см.: [1, с. 126–146]). Майкл Фрид утверждает, что в XVIII в. провозглашенный Дени Дидро отказ от театральности в живописи спровоцировал попытку сокрыть место зрителя, заставить персонажей обратить взгляд на самих себя, как бы забыв о том, что за ними наблюдают — Фрид предлагает назвать этот прием «поглощенность» [9]. Это хорошо видно на полотнах Жана Батиста Симеона Шардена, что затем в XIX в. будет снова преодолено Эдуардом Мане, по мнению Фрида. Вся история живописи это история сокрытия и обнаружения фиктивного зрителя.

Два типа взглядов

В кино взгляд в камеру, как правило, устанавливает связь между двумя персонажами и замыкает их взгляды. Следовательно, хотя бы один из кадров должен быть снят с субъективной точки зрения того персонажа, к которому обращается его собеседник. В картине «Леди в озере», почти целиком снятой с точки зрения Филлипа Марлоу, взгляды персонажей в объектив адресуются непосредственно главному герою. Ясудзиро Одзу часто снимает диалоги, в которых персонажи постоянно смотрят в объектив, а сама камера при этом занимает позицию соседа, сидящего напротив. У Монтгомери и Одзу фиктивный зритель — это тот персонаж, на которого смотрят его собеседники.

Но есть и другой путь: некоторые режиссеры используют прямые взгляды в камеру, чтобы разрушить условную границу между пространством фильма и зрительным залом, как это делает Жан-Люк Годар. В его картинах герои часто обращаются напрямую к зрителю, например, в «Безумном Пьеро» (1965) главный герой Фердинанд, сидя за рулем в машине, поворачивается и что-то говорит в камеру. Когда Марианна спрашивает его, с кем он разговаривает, тот отвечает: «Со зрителями». Годару важно указать на наличие закадрового пространства, не относящегося к фиктивному миру истории. Паскаль Бонитцер противопоставил эти две функции взгляда в камеру. Он утверждал, что если первый тип используется в классическом кино для того, чтобы соединить взгляд смотрящего с воображаемым адресатом внутри повествования, то второй, напротив, должен заставить зрителя отстраниться от происходящего и переключить его внимание с истории на сам процесс создания фильма [4, с. 44–45]. Фиктивным зрителем у Годара выступает уже не какой-то конкретный персонаж, с чьей субъективной точки зрения снимает камера, но именно воображаемый кинозритель, который, правда, тоже отличается от реального или абстрактного зрителя. Похожие авангардные приемы использовал еще Эйзенштейн, у которого также встречаются немотивированные взгляды в камеру, адресованные непосредственно зрителю. Именно таким взглядом рабочего заканчивается «Стачка» (1924) (рисунок 3).

Невидимый адресат

Если обратиться к фильмам Андрея Тарковского, то можно составить целую галерею взглядов персонажей в объектив. Но Тарковский делает это совсем по дру-

гой причине, нежели перечисленные выше режиссеры. Он не использует субъективную камеру, но и не стремится разрушить границу между экраном и зрителем. Взгляд в объектив в его фильмах выявляет не другого персонажа, и не камеру, фиксирующую происходящее на съемочной площадке, и тем более не наличие зрительного зала по ту сторону экрана. У Тарковского взгляд в объектив выявляет незримого наблюдателя, чье таинственное присутствие постоянно ощущают персонажи и чью точку зрения занимает камера. Закадровое пространство у Тарковского — это всегда потусторонний, невидимый мир. В «Солярисе» (1972) в эпизоде, где Крис приходит в комнату Гибаряна, камера снимает героя словно с точки зрения космической бездны. Крис чувствует, что в комнате кто-то есть, поворачивает голову в сторону камеры и смотрит прямо в объектив, после чего следует кадр, где камера наезжает на черное окно. Снимая Крису, камера занимает позицию космической бездны, которая всматривается в него. Именно взгляд героя выдает присутствие чего-то потустороннего.

В конце фильма Мартина Скорсезе «Мыс страха» (1991) Макс Кэди проводит над Сэмом, своим бывшим адвокатом, самосуд и в нескольких моментах оборачивается и смотрит в объектив, при этом обращаясь к воображаемому судье — в этом кадре, очевидно, взгляд адресуется Богу, чью точку зрения занимает камера. В фильме Александра Сокурова «Русский ковчег» (2002), который снят одним кадром без монтажных склеек, фиктивный зритель является своего рода призраком. В этой картине герой, чьи глаза смотрит камера, путешествует по Эрмитажу. В начале фильма он говорит, что его никто не замечает. Единственный, кто обращает на него внимание и кто смотрит непосредственно в камеру, — это другой персонаж, французский путешественник, прототипом которого является маркиз Адольф де Кюстин, с которым они вместе блуждают по музею. На протяжении всего фильма герой ни с кем не соприкасается, ни до чего не дотрагивается и ни с кем кроме своего спутника не разговаривает (за исключением двух мужчин в пиджаках) — создается ощущение, будто камера не имеет материального носителя. И только маркиз замечает этого невидимого героя, поскольку он сам из другой эпохи.

Ингмар Бергман также избегал двух крайностей, именно в его фильмах герои часто произносят длинные монологи, смотря при этом в камеру, но не обращаясь к кому-то конкретно, словно они находятся на исповеди. В самом начале его фильма «Час волка» (1968) мы становимся свидетелями именно такой исповеди героини. В «Персоне» (1966) персонажи постоянно смотрят в камеру, но кто в данном случае выступает в роли фиктивного зрителя? Ведь камера, как правило, не занимает точку зрения одного из героев. Возможно, ответ кроется в названии фильма — камера смотрит глазами некоего имперсонального существа, которого невозможно определить. В прологе фильма мальчик не просто смотрит в объектив, но дотрагивается до камеры рукой (рисунок 4). В следующем кадре мы видим, как он проводит рукой по поверхности экрана, на котором изображено лицо с неясными очертаниями (рисунок 5). Затем на экране отображается то лицо Альмы, то Элизабет. Таким образом, мы понимаем, что предыдущий кадр был снят с точки зрения экрана. Вернее, не самого экрана, а того, кто на нем изображен, — с точки зрения кого-то неопределенного, персоны — кого угодно и никого одновременно. И весь последующий фильм также снят с этого странного ракурса.

Титры постоянно перебиваются короткими кадрами, на одном из которых мы видим этого же мальчика, вглядывающегося в объектив. На кого он смотрит? Является ли он сыном Элизабет, смотрящим на свою мать с укором, обвиняющим ее в том, что она оставила его (о чем мы потом узнаем по сюжету)? Возможно, да, возможно, нет. По-

следующие взгляды в камеру выявляют неопределенного наблюдателя, который может быть персонифицированным, а может им и не быть. Точка зрения в «Персоне» крайне неопределенная, фиктивным зрителем может быть кто угодно. Бергман неоднократно использовал необычные ракурсы; например, в другом фильме режиссера «Лицом к лицу» (1976) главная героиня Йенни Исаксон смотрит буквально в глаза собственной смерти.

В «Персоне» в одном кадре Элизабет даже фотографирует фиктивного зрителя (рисунок 6) — и им оказывается отнюдь не Альма, которая в этот момент виднеется на заднем плане. Так кого она хотела запечатлеть? Что означает этот жест — фотоаппарат, снимающий кинокамеру? Снова фиктивным зрителем становится нечто имперсональное. А на кого обращены взгляды Альмы и Элизабет в сцене свидания, когда Элизабет проводит рукой по волосам Альмы (рисунок 7)? Кажется, что героини смотрят в зеркало, как если бы сама камера занимала позицию зеркала. Весь фильм будто снят с точки зрения зеркала, где смотрящий с экрана персонаж и смотрящий на экран зритель постоянно меняются местами и смотрят друг другу в глаза.

В сцене беседы двух героинь за столом мы видим сначала крупный план Элизабет, смотрящей в камеру, а затем крупный план Альмы. Бергман решил снять эти кадры с точки зрения героинь — одна смотрит в объектив, тогда как другая в это время занимает позицию камеры. Но затем он в одном кадре соединил лица обеих героинь. Бергман склеил два кадра, в которых обе героини смотрят в камеру, в результате чего создается ощущение, что эти два фрагмента зеркально отражают друг друга. Словно он склеил одновременно два взгляда — буквально показал изнанку предыдущих кадров, их оборотную сторону. Этот кадр меняет характер предыдущих кадров, где героини как бы исповедались перед камерой. Это могли быть субъективные кадры, но могли ими и не быть — можно предположить, что на самом деле каждая из героинь смотрела на саму себя как в зеркало. Теперь, когда в одном кадре мы имеем сразу два взгляда, кто на кого смотрит? Кажется, что и сам наблюдатель раскололся надвое, и если представить себе фиктивного зрителя этой сцены, т. е. обратную сторону изображения, его изнанку, то он будет выглядеть точно так же — мы увидим зрителя с лицом, рассеченным пополам, поскольку «Персона» — это фильм не только о самом кинематографе, но и фильм о зрителе, который тоже является «персоной». «Персона» — это фильм, буквально вывернутый наизнанку.

Фильм Нагисы Осимы «История, рассказанная после Токийской войны» (1970) начинается с того, что главный герой Мотоки смотрит в объектив и просит оператора Эндо отдать ему камеру. Эдвард Брэниган пишет, что в этом фильме невозможная точка зрения, непонятно кому принадлежащая, напрямую связана с невозможным и противоречивым местом зрителя [6, с. 158–159]. Мотоки, пытающийся найти места, которые фигурируют в фильме его товарища Эндо, и переснять фильм заново, в конце своего расследования приходит к выводу, что он преследует самого себя. В фильме Осимы фиктивного зрителя определить трудно, поскольку его позиция крайне противоречивая.

Подводя итоги, следует еще раз отметить важность роли фиктивного зрителя в фильме. Режиссеры по-разному используют эту конструкцию — она может быть имплицитной или эксплицитной, и именно взгляд в камеру позволяет говорить о явной фигуре воображаемого адресата. Фиктивный зритель определяется той или иной точкой зрения в фильме. Наконец, взгляд в камеру может быть обращен к 1) конкретному персонажу внутри повествования, 2) к воображаемому кинозрителю, которого как бы застают врасплох за просмотром фильма и 3) к невидимому, нематериальному или неопределенному адресату.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Даниэль С. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986. 199 с.
- 2 Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. 487 с.
- 3 Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
- 4 Bonitzer P. Les deux regards // Cahiers du cinéma. № 275. April 1977. P. 40–46.
- 5 Bordwell D. Poetics of Cinema. New York; London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2007. 512 p.
- 6 Branigan E. Point of View in Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton Publishers, 1984. 246 pp.
- 7 Brown T. Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema. Edinburg: Edinburg University Press, 2012. 188 p.
- 8 Casetti F. Inside the Gaze. The Fiction Film and its Spectator. Bloomington: Indiana University Press, 1998. 174 p.
- 9 Fried M. Absorption and Theatricality. Chicago: University Of Chicago Press, 1988. 268 p.
- 10 Wollheim R. Painting as an Art. Princeton: Princeton University Press, 1990. 384 p.

© 2017. Stepan V. Fedotkin
Moscow, Russia

DEFINING THE FICTIVE VIEWER (NARRATEE) IN CINEMA

Abstract: The article is devoted to the issue of fictive viewer or narratee in cinema. This concept derives from the term “fictive reader” in literary theory, by which is meant the imaginary addressee. The figure of narratee could be implicit or explicit. A look into camera reveals the position of the imaginary addressee, making it explicit and indicates the off-screen space. This could also be a gesture, a shot, a throw or any other action directed into the camera — what we may call a form of dialog between film and spectator. In the article this term is compared with the concept of implied viewer in painting, and there are a lot of examples of the use of gazes into the camera in a variety of films of the world cinema.

Keywords: narratee, look into the camera, addressee, interpellation, point of view, off-screen space.

Information about the author: Stepan V. Fedotkin — Postgraduate Student, All-Russian State Institute of Cinematography, Wilhelm Pieck St., 3, 129226 Moscow, Russia. E-mail: belovavhist@mail.ru

Received: April 21, 2017

Date of publication: September 15, 2017

REFERENCES

- 1 Daniel S. *Kartina Klassicheskoi Epochi. Problema Kompozicii v zapadnoevropeiskoi jivopisi XVII veka* [The Picture of the Classic Epoch. Problem of the Composition in Western European Painting of the XVII Century]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1974. 199 p. (In Russian)

- 2 Foucault M. *Slova i Veshi. Archeologia Gumanitarnych Nauk* [The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences]. Moscow, Progress Publ., 1977. 487 p. (In Russian)
- 3 Shmid V. *Narratologia* [Narratology]. Moscow, Iazyki slavianskoi kultury Publ., 2008. 304 p. (In Russian)
- 4 Bonitzer P. Les deux regards. *Cahiers du cinéma*, no 275, April 1977, pp. 40–46. (In English)
- 5 Bordwell D. *Poetics of Cinema*. New York; London, Routledge, Taylor & Francis Group Publ., 2007. 512 p. (In English)
- 6 Branigan E. *Point of View in Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin; New York; Amsterdam, Mouton Publishers Publ., 1984. 246 p. (In English)
- 7 Brown T. *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema*. Edinburg, Edinburg University Press Publ., 2012. 188 p. (In English)
- 8 Casetti F. *Inside the Gaze. The Fiction Film and its Spectator*. Bloomington, Indiana University Press Publ., 1998. 174 p. (In English)
- 9 Fried M. *Absorption and Theatricality*. Chicago, University Of Chicago Press Publ., 1988. 268 p. (In English)
- 10 Wollheim R. *Painting as an Art*. Princeton, Princeton University Press Publ., 1990. 384 p. (In English)