

ТЕМПОРАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ В УКРАЇНСЬКОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ: НАРАТИВНИЙ ТЕМП І РИТМ

А. С. Супрун-Живодрова

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ, Україна
izumka95@gmail.com

A. Suprun-Zhyvodrova

M. T. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the
National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1633-6417>

А. С. Супрун-Живодрова. Темпоральний компонент в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності: наративний темп і ритм

На основі наратологічного, системного та мистецтвознавчого аналізу досліджено специфіку наративного темпу в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності. Темпоральність розглянуто як взаємозв'язок між часом подій та часом оповіді. Визначено ключові категорії: темп (швидкість подієвого розгортання) і ритм (частота змін наративних засобів). Виокремлено основні типи темпу — реалістичний, розтягнення, стиснення, упущення та пауза — та їхню варіативність у документальному й ігровому кіно. Доведено, що темп впливає на смислове наповнення, жанр і стиль твору, а його дослідження розширює інструментарій аудіовізуального аналізу.

Ключові слова: *наративний темп, ритм, темпоральність, наратив, темпоритм, український кінематограф, аудіовізуальне мистецтво.*

A. Suprun-Zhyvodrova. The temporal component in Ukrainian audiovisual art of the independence period: narrative tempo and rhythm

The purpose of the article is to determine the main types of narrative tempo in Ukrainian audiovisual art of the period of Independence and to identify the most commonly used methods among Ukrainian artists for achieving various forms of narrative tempo. The research aims to expand the analytical framework for understanding how temporal structures — particularly tempo and rhythm — shape the narrative, stylistic, and genre characteristics of screen works.

The methodology. The methodology is based on narratological analysis, in which an audiovisual work is treated as a narrative text with an internal temporal structure. This is supplemented by systematic analysis that considers the work as a coherent system, as well as methods of systematization, generalization, and art studies. The study introduces and defines core concepts such as temporality (the interrelation between events in the story and the unfolding of the narrative), tempo

(the speed of narrative progression), and rhythm (the frequency and nature of narrative technique changes — editing, sound, visuals, verbal and non-verbal strategies).

The results. The article introduces and conceptualizes temporality as a key structural component of audiovisual narrative, emphasizing its role in the organization of story events and the unfolding of narrative time. A clear distinction is established between tempo — the speed at which narrative events unfold — and rhythm — the frequency and pattern of changes in narrative techniques such as editing, visual and auditory cues, and expressive devices. The research identifies five major types of narrative tempo: realistic pace, extension, compression, omission, and pause (including diegetic pause as a specific technique in fictional storytelling). It is observed that documentary cinema primarily employs realistic pace and omission, reflecting its affinity for observational and selective storytelling. In contrast, fictional audiovisual works in Ukraine make use of a broader spectrum of tempo types, allowing for more nuanced narrative manipulation. The study highlights the significance of tempo in generating connotative meanings that shape the emotional and semantic depth of a scene. Ultimately, the research proposes a comprehensive analytical model for studying tempo and rhythm in Ukrainian audiovisual works, thus contributing to the expansion of narratological approaches within contemporary media theory.

The scientific novelty of the research lies in the fact that it is the first systematic study in Ukrainian academic discourse focused specifically on the temporal dimension of audiovisual narrative. It introduces a functional typology of narrative tempos, refines the terminology of narrative temporality, and applies narratological theory in a context-specific manner — addressing Ukrainian cinema of the post-independence era.

The practical significance of the article is that it provides an analytical framework and terminology that can be applied by scholars, critics, and audiovisual creators. By offering concrete categories and tools for analyzing narrative tempo and rhythm, the research enhances the understanding of temporal dynamics

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

in screen storytelling and informs the practice of audiovisual production, editing, and genre development in Ukrainian cinema and beyond.

The practical significance of the article lies in its applicability for both academic and creative fields. By offering a clear typology and definitions of narrative tempo and rhythm, the study provides researchers with a structured framework for analyzing the temporal organization of audiovisual texts. At the same time, it equips practitioners — directors, screenwriters, editors, and producers — with tools for conscious shaping the temporal dynamics of their works to achieve desired narrative effects. This analytical approach enhances the capacity for intentional storytelling, stylistic experimentation, and genre development in Ukrainian cinema and can serve as a methodological basis for further research and pedagogical practices in audiovisual art.

Keywords: *temporality, tempo, rhythm, narrative structure, Ukrainian cinema, audiovisual art, narrative analysis, diegetic pause, documentary tempo, fictional tempo.*

Актуальність теми дослідження. Темп і ритм відіграють важливу роль у формуванні загального наративу твору, його жанру та стилю. Вони є основою темпоральності у творах аудіовізуального мистецтва, адже дозволяють творцям контролювати, як і в якій швидкості розвиваються події, а також як ці події впливають на сприйняття глядача. Дослідження наративного темпу тісно пов'язано з категорією часопростору в кіно: будь-який екранний сюжет розвивається в часі, має здатність до відтворення та упорядковує події в певній послідовності з певною швидкістю.

Цікавість дослідників та митців кіно до вивчення художнього часу й простору активно розвивалася протягом XX ст. Поява теорії відносності А. Ейнштейна, поняття біологічного часу і біосфери В. І. Вернадського, теорії «струн» та інших фізико-математичних теорій створювали підґрунтя для осмислення часу й простору в біологічному, психологічному, фізичному, філософському, культурологічному та мистецькому аспектах. Запозичивши в А. Ейнштейна поняття часопростору як взаємопов'язаної одиниці, радянський філософ та літературознавець М. М. Бахтін увів концепцію «хронотопу», що осмислювала сутність художньої просторово-часової єдності в літературі (Папуша, 2012, с. 27). Хоча представлена концепція зазнавала

й критики, і здобувала визнання в різних наукових колах, усвідомлення просторово-часової категорії в художніх творах є важливим етапом розвитку для кінознавства та практики кінематографу. Сучасні твори аудіовізуального мистецтва характеризуються, зокрема, відмінною від традиційних форм організацією часопростору у творах. У міжнародному дослідницькому полі кінознавства з'являються такі поняття, як «повільне кіно» (slow cinema), йдуть дискусії про маніпуляції із часопростором у документальних творах (шляхом використання ШІ зокрема), з'являються нові форми медіа.

Постановка проблеми. У вивченні часопросторової організації твору найчастіше користуються простими категоріями розмежування часу: минуле, теперішнє, майбутнє. Утім, така градація часу не може задовольнити глибокий аналіз наративу аудіовізуального твору й означити стильові та жанрово-тематичні особливості. Саме тому необхідно мати інструментарій, який забезпечить чітке та зрозуміле розмежування у відмінностях часопросторової організації твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У другій половині XX ст. розвиток наратології сприяв появі міждисциплінарних праць, які аналізують функціонування наративу як цілісної системи в різних галузях науки. Більшість досліджень темпоральної структури фільму ґрунтуються на теорії з класичної наратології Жерара Женета (Гук & Бехта, 2020, с. 431). Його праці, зокрема «Фігури» («Figures», 1966–2002 pp.), є основоположними для розуміння того, як розгортається наратив у різних видах тексту. Вагомими дослідженнями для розуміння категорії часу в наративі фільму є праці Сеймура Четмена. У розвідці «Історія та дискурс» («Story and Discourse», 1978) розглядаються структурні часопросторові компоненти оповіді, включаючи темп і ритм. Девід Бордвелл і Крістін Томпсон — відомі історики та теоретики кіно, також багато уваги приділяли аналізу темпоритмічної природи фільму, наприклад у праці «Історія кіно» («Film history: an introduction», 1994). Вивчення темпу та ритму в аудіовізуальному мистецтві часто пов'язується з вивченням звуку в кіно, тому дослідження Мішеля Шіона про вплив звуку на

темпові оповіді історії ("Film, a Sound Art", 2009) є також важливими для загального розуміння темпоральної структури аудіовізуального твору.

Серед українських дослідників питання часу й простору вивчалось в роботах Ірини Зубавіної («Час і простір в кіно», 2007), Лесі Кульчинської («Смислоутворення в кіно: жанрові механізми», 2016), Лариси Брюховецької, Івана Канівця та ін. Хоча осмислення екранного часопростору в працях вітчизняних дослідників відбулося достатньо ґрунтовно, структурного аналізу та упорядкування типів просторово-часового зміщення в процесі оповіді історії (нарації) досі представлено не було. Серед сучасних досліджень та публікацій з вивчення темпоритмічної природи фільму й екранного часопростору з точки зору наратологічного аналізу є статті зарубіжних дослідників: «Відображення часу в медіа: дослідження людського досвіду темпоральності в кіно та на телебаченні» (Сью Шайблер, США, 2023); «Реалізм, час і неоднозначність в кіно» (Пол Таберхем, Лондон, 2023); «Повільне кіно та форма в кінематографі» (Даніель Дюфурно, США, 2023).

Мета статті — визначення основних наративних темпів в аудіовізуальному мистецтві на прикладі творів українського аудіовізуального мистецтва періоду Незалежності.

Методологія дослідження. Вивчення різновидів наративного темпу в аудіовізуальному мистецтві проведено за допомогою наратологічного та системно-структурного аналізу, де твір аудіовізуального мистецтва визначається як цілісна система. Наратологічний аналіз дозволяє поділити наратив фільму на окремі компоненти та типологізувати різновиди темпу як просторово-часові особливості твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. У контексті аудіовізуального наративу час і простір характеризується темпоральністю твору. На думку Дж. Брунера (Bruner, 1991, р. 15), темпоральність є взаємозв'язком моментів часу оповіданої історії з процесом оповіді (нарацією). Відповідно, у наратології існує розподіл часу на час історії (сюжету, дієгезису), яким позначають реальну тривалість періоду, що описується, та час нарації (оповідання, дискурс), який автор витрачає на розповідь про певний часовий період історії (Schmid, 2010).

Час в аудіовізуальному мистецтві, як і у фізичному світі, не існує окремо від простору, тому екранна дійсність завжди розгортається в просторово-часовому вимірі. Аудіовізуальний твір має одразу три таких виміри: фізичний, художній та психологічний. Фізичний час і простір характеризується хронометражем твору й фізичним часопростором глядача, у процесі якого відбувається перегляд фільму. Художній вимір виявляється в подіях фільму та способах їх розповіді. Психологічний час і простір є суб'єктивним аспектом сприйняття історії глядачем. У цьому дослідженні найбільше нас цікавить категорія художнього часу, хоча справедливим буде зазначити, що всі часопросторові категорії тісно взаємопов'язані, адже не можуть існувати одна без одної.

Існує декілька класифікацій і підходів до визначення категорії художнього часу в науковій літературі, однак ми орієнтуватимемося на класичну концепцію Жерара Женетта (1983) та дослідження Міке Баль (1975) і Сеймура Четмена (1990). Аналізуючи темпоральність наративу, Ж. Женетт виокремлює три основні його компоненти: порядок, тривалість (швидкість) і частотність (Genette, Lewin, Culler, 1983, р. 60). Порядок визначає розміщення подій історії (дієгезису) в наративі, тривалість виявляється в часопросторовому відношенні між часом історії (дієгезису) та часом оповідання (нарації), а частотність є ритмічною складовою процесу оповідання історії (нарації) (Bal, 1985, р. 104). Розглянемо детальніше режими тривалості або швидкості оповіді.

Оскільки всі події твору розгортаються в часі, який може охоплювати одну годину, один день, 10 років або все життя головного героя, швидкість нарації дозволяє пропускати відрізки цього часу, уповільнювати їх, прискорювати тощо. Швидкість нарації в аудіовізуальному творі є темпом розповіді. Термін «темпо» (від лат. *Tempus* — час) використовують у різних сферах людської діяльності, проте означення темпу як явища багато дисциплін запозичують саме з музичного мистецтва. У музиці темпо позначає швидкість руху (частоту перебігу) метричних одиниць у музичному творі, що визначає абсолютну швидкість, з якою виконується твір (Stan- zel, 1982, р. 95). В аудіовізуальному мистецтві

нарративний темп так само визначає швидкість руху подій історії, які зображуються на екрані.

Основним різновидом нарративної швидкості Ж. Женетт визначає «сцену» або, за С. Четменом, «драма». Ця швидкість нарації виникає при існуванні певної еквівалентності між часом історії та часом оповідування (Fludernik, 2003, p. 125).

У контексті аудіовізуального мистецтва пропонуємо назвати цю швидкість нарації — *реалістичною*, адже такий темп розгортання подій відповідає і часу історії, і часу її оповідування, і часу глядача (Рис. 1). Наприклад, така швидкість виявляється в діалозі між героями фільму або у всьому творі загалом. Однією з головних умов створення рівної часової еквівалентності є принцип «тут і зараз», відсутність візуальних ефектів та художніх прийомів монтажу, що впливають на розтягнення або стиснення дискурсивного часу. Як правило, у таких фільмах використовуються прості монтажні склейки або зйомка одним кадром. Документальні фільми та телевізійні твори на основі реальних подій, що розгортаються перед камерою тут і зараз, переважно використовують реалістичний темп, адже він повністю відповідає принципу документальності в аудіовізуальному мистецтві.

Короткометражний фільм «Це побачення» (реж. Н. Парфан, 2022) є яскравим прикладом використання реалістичного темпу нарації. Загальний хронометраж фільму — 5 хвилин 53 секунди, який вміщає 57 секунд початкових та фінальних титрів та 4 хвилини 56 секунд самого нарративу. За сюжетом дія відбувається на світанку в Києві у 2022 р., де з шаленою швидкістю

вулицями міста мчить авто. Коли воно нарешті гальмує, з машини виходить чоловік у камуфляжі, на якого чекає дівчина. Побачившись, вони обіймаються, й з'являється напис: «Це побачення». Фільм побудований одним кадром, у більшості з точки зору водія, який кермує авто (камера прикріплена до капоту машини). Час історії фільму розгортається еквівалентно до часу нарації і до часу глядача. Тобто, стиснення, розтягнення чи упущення подій не відбувається і ми спостерігаємо дію від початку до кінця. Попри реалістичний темп та зйомку одним кадром, стрічка наповнена динамікою швидким пересуванням авто, внутрішньокадровим монтажем, постійною зміною фону вулиць та звуком ревіння авто. У цьому випадку швидкість авто прискорює ритм нарративу, адже за короткий проміжок часу ми долаємо велику відстань від початкової до кінцевої точки поїздки разом з головним героєм.

За С. Четменом (Chatman, 1990, с. 50), *розтягнення* — це одна з основних нарративних швидкостей, коли час нарації є більшим, ніж час історії. Така оповідна швидкість може стосуватися сцен, де виявляється емоційне напруження або навпаки — повільність чи спустошеність часу (Рис. 2).

Зокрема, у фільмі «Мої думки тихі» (реж. А. Лукіч, 2019) розтягнення застосовується одночасно як сатиричне підкреслення події та відображення уповільненого сприйняття часу в сцені, де, наприклад, головний герой Вадим та його мама відпочивають на термальних джерелах у Косино за бажанням матері. У попередній

Реалістичний нарративний темп

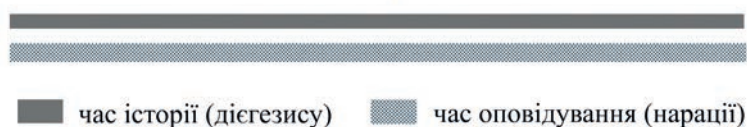


Рис. 1. Реалістичний темп.

Розтягнення

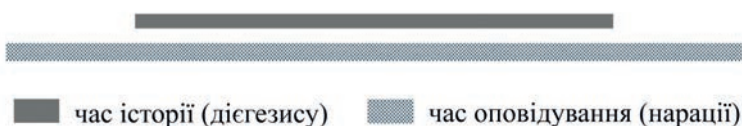


Рис. 2. Темп «розтягнення».

сцені, що відбувається в реалістичному темпі у форматі діалогу, Вадим каже матері, що не хоче йти в термальні басейни та забув свої плавки. Матір переконує сина йти з нею та обіцяє, що там буде багато дівчат. Наступна сцена починається в темпі розтягнення подій методом рапідної (уповільненої) зйомки, де головний герой, засмучений і роздратований, має відпочивати з мамою та дівчатами пенсійного віку в басейнах, ще й у звичайних трусах. Уповільнений темп підкреслюється повільною фоновою музикою в жанрі «треп», що дуже контрастує з відеорядом та є, по суті, контрапунктом. Сатиричність ситуації демонструє розбіжності між тим, як матір сприймає сина (як дитину) та по факту яким дорослим уже є її син. Цей темп оповіді допомагає підкреслити нескінченність сорому головного героя й різницю між поколіннями загалом. Ті події, які представляються в кадрі, мають удвічі меншу швидкість, ніж це відбувається в історії.

З точки зору монтажних методів розтягнення як наративний темп може реалізуватись не лише способом уповільненої зйомки, а й навпаки прийомом динамічної нарізки кадрів. Також часто використовується монтажний перехід з розчиненням у межах однієї сцени між кадрами, що демонструють одну й ту саму дію в різних крупностях або ракурсах та уповільнюють цю дію. Якщо в процесі розчинення кадри не зникають, а змішуються, то виникає ефект мультіекспозиції, що дозволяє спостерігати за обома кадрами в режимі напівпрозорості. Таким прийомом досі часто користуються виробники індійських та турецьких серіалів для підкреслення драматичності ситуації, у зв'язку із цим ці монтажні переходи стали клішованими. Тривалий час в українському кіносеріальному виробництві також використовувались подібні прийоми, проте нині їх семантичне значення змінюється на комічне, адже, фактично, вони застосовуються як цитування, інтертекстуальна вставка тощо.

Наративний темп «пауза» позначає частину наративу, де час нарації не стосується часу історії. Пауза виникає від описових (атмосферних) кадрів або від авторського коментувального екскурсу (Ткачук, 2002, с. 93–94). Для того, аби утворився темп «пауза», необхідно зупинити час історії (Рис. 3). Паузу як наративний темп

можна поділити на дієгетичну та недієгетичну. Дієгетичною є пауза із зображенням явищ чи предметів з внутрішнього світу фільму (Labov & Waletzky, 1997, p. 20).

Найпростішим прикладом паузи є атмосферні кадри природи, натюрморти або будь-яке інше зображення предметів чи явищ, які не стосуються історії чи місцевості, де відбуваються події. Часто в українських серіалах ми можемо побачити середні за тривалістю кадри, які є розмежовуючими між сценами з одними й тими самими героями в різних часових або просторових проміжках. Такі кадри можуть включати зображення сонця, пейзажу міста або села, тварин або людей (які не є героями історії), натовпу тощо. Складнішим є використання недієгетичної паузи, коли ми чуємо або бачимо автора або прихованого наратора. Наприклад, ми дивимося сцену з фільму, яка раптово зупиняється, з'являється стоп-кадр і ми чуємо голос за кадром, який описує події. У європейському кінематографі можна зустріти яскраві приклади такої паузи, зокрема в роботах Уеса Андерсона, коли наратор не лише зупиняє час історії, а й з'являється в кадрі, щоб поговорити з глядачем. В українському ігровому кінематографі таких прикладів майже немає, тоді як на телебаченні недієгетична пауза використовується повсякчас. Кожного разу, коли автор або наратор коментує події, зупиняючи хід історії, виникає такий тип паузи.

Наративний темп, де час оповідання (нарації) є меншим від часу історії (дієгезису), Жетт називає «резюме» (Genette, Lewin, Culler, 1983, p. 73). Такий темп може виявлятися, коли відносно коротка частина наративу відповідає порівняно тривалому часу історії. «Резюме» контрастує з реалістичним темпом та пропускає дії на шляху їх виконання (Ткачук, 2002, с. 116–117). Для позначення такого темпу в контексті аудіовізуального мистецтва пропонуємо означити його як «стиснення» (Рис. 4).

Зазвичай, майже всі історії використовують стиснення часу, адже драматичні події рідко розгортаються безперервно. Такий темп нарації часто застосовується при переміщеннях героїв на далекі відстані (якщо ці події не мають драматичної вагомості для сюжету). Наприклад,

Пауза

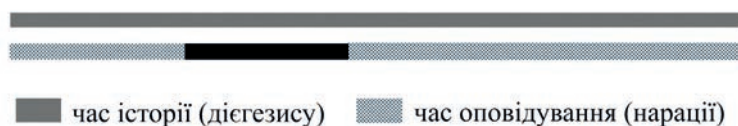


Рис. 3. Темп «пауза».

Стиснення

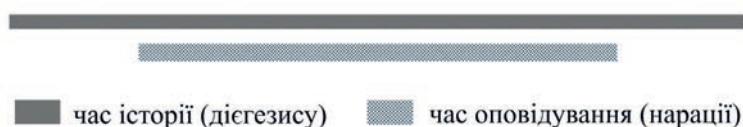


Рис. 4. Темп «стиснення».

у фільмі «Я, победа і Берлін» (реж. О. Ряшина, 2024) є епізод, де Кузьма їде до Берліну, і ми бачимо, як темп сцен окреслює важливі та неважливі в історії моменти часу. Деякі сцени із цього епізоду розгортаються в реалістичному темпі (наприклад, проходження деяких пунктів пропуску на кордонах) та в стисненому темпі, коли герої долають довгу відстань у декілька сотень кілометрів за 30–40 екранних секунд. Саме тут стиснення відбувається динамічною нарізкою краєвидів, які вони проїжджають, кадрів самих героїв у подорожі, деталей авто, що доповнюється фоновою музикою в швидкому ритмі.

Хоча динамічна нарізка є найпоширенішим методом для стиснення часових проміжків історії, слід виокремити й інші прийоми, що можуть включати навпаки статичні довгі кадри. Наприклад, у фільмі «Додому» (реж. Н. Алієв, 2019) головні герої також долають довгі відстані автівкою з Києва до Криму. У фільмі час нарації також є меншим від часу історії: увесь шлях до Криму показано протягом години, коли у внутрішньому світі історії ці події зайняли більше доби. На противагу динамічній нарізці краєвидів, як у попередньому прикладі, у цьому фільмі ми спостерігаємо довгі кадри, як на загальному плані проїжджає їхнє авто або інший транспорт.

Стиснення часу нарації може виражатися й у монтажних склейках за співпадінням (match-cut). Це різкий перехід (звичайна склейка), який використовує елементи попереднього кадру (композиція, рух, звук, крупність, ракурс, колір). Такий різновид поєднання кадрів може

швидко перейти до іншого часового відрізка, не викликаючи при цьому дискомфорту в різкій зміні подій. Поєднуючи схожі просторові характеристики кадру або зіставляючи, наприклад, два обличчя людини однієї статі, проте різного віку, ми вказуємо на те, що ця людина виросла або постаріла. Поєднання переходів з розчиненням кадрів (cross-dissolve) та склейки за співпадінням (match-cut) створює той самий ефект, проте більш плавний та спокійний, який робить саму склейку менш видимою. Приховати склейку й стиснути час можна й за допомогою руху на передньому плані, наприклад коли хтось проходить повз в одному кадрі (у першому часопросторі) та хтось проходить повз камеру в іншому кадрі (у другому часопросторі історії). Ці методи однаково виражають темп стисненої в часі нарації, проте по-різному впливають на ритм твору. Різка склейка пришвидшує ритм, тоді як поступове розчинення одного кадру в інший уповільнюють його.

Наративний темп «еліпсис» має місце, коли відсутні частини оповіді, що належать до наративно придатних ситуацій і подій (Ткачук, 2002, с. 41). Еліпсис може утворювати розрив у часовій цілісності (пропуском однієї чи кількох подій, одного чи кількох моментів часу). Основний принцип утворення такого темпу впливає з пропущення подій у хронології історії або перериванням послідовності подій, що оповідаються. Для позначення такого темпу в контексті аудіовізуального мистецтва пропонуємо означити його як «упущення» (Рис. 5).

Упущення

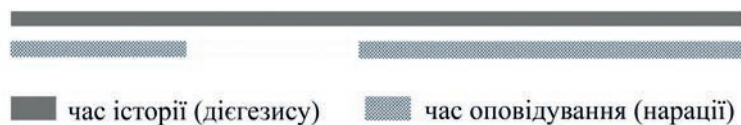


Рис. 5. Темп «упущення».

Вказування на пропущення часу історії з часу нарації також можна поділити на дієгетичне або недієгетичне (Fludernik, 2003, р. 120). Недієгетичні маркери часових пропусків можуть виявлятися в титрах з означенням конкретної часової тривалості, наприклад фрази «2 роки потому», «Пройшло 10 років» тощо. Дієгетичні часові пропуски поділяються на експліцитні (явні), що підкреслюється наратором, або імпліцитні (приховані). Прикладом імпліцитного упущення є сцена з фільму «Фучжоу» (реж. М. Ілленко, 1994), коли Орест подарував Катерині біле плаття для весілля. Ми бачимо один довгий кадр, який триває 40 секунд: Орест заходить до хати зі своєю валізою, дістає з неї біле плаття, підходить до Катерини та прикладає плаття до неї, вони дивляться одне на одного закоханим поглядом, а потім Катря біжить вдягати це плаття, за нею йдуть всі її сестри. Далі відбувається склейка на крупний план Ореста, який дивиться на двері, очікуючи Катрю. Після цього кадру, який тривав лише 2 секунди, ми бачимо наступний кадр з Катрею, яка заходить до хати вже одягнена в плаття. Тобто, дискурсивний час переодягання Катрі зайняв 2 секунди. У цьому випадку пропущено процес переодягання Катрі й очікування Ореста через коротку перебивку його крупного плану. Такий прийом пов'язаний із психологічними особливостями сцени, де молодята вже не можуть дочекатись моменту весілля та усі побутові процеси не є важливими. Іншим питанням є різкий характер такого прийому, що відбувся в цій сцені всього один раз, проте це створює комічний ефект, який лише підсилює сатиричність подій фільму.

Експліцитний (явний) пропуск подій в історії фільму може відбуватись через фрази героїв, що означають упущений проміжок часу за допомогою коментування наратора або автора, його голосом за кадром. Іншою варіацією скорочення

часу нарації від часу історії є монтажний прийом стрибкової склейки (jump-cut). Такий часовий стрибок застосовується шляхом вирізання проміжків в одному кадрі або склейки кадрів однакової крупності. Слід зауважити, що стрибкова склейка може стати як стильовим прийомом, так і дискомфортом для глядача елементом монтажу. Проте саме такий тип склейки може занурити в переживання персонажів, створити емоційний накал або додати динаміки до ритму розгортання подій.

Висновок. Темпоральність аудіовізуального твору є одним з основних компонентів наративу, який організовує час і простір історії (дієгезису) у певному порядку, з певною швидкістю і частотністю. Наративний темп є швидкістю руху подій історії, які зображуються на екрані. Він визначається відношенням часу історії (дієгезису) до часу оповідування (нарації) та поділяється на п'ять типів: розтягнення, стиснення, пауза, упущення й реалістичний темп. Хоча переважна більшість творів українського аудіовізуального мистецтва використовує саме реалістичний темп оповіді, майже в кожному фільмі, серіалі або телепрограмі можна відзначити використання стиснення, розтягнення та упущення як допоміжних інструментів організації розгортання подій на екрані. Таке чергування темпу у творі надає чітке розуміння, які моменти часу в історії є важливими для загального наративу та сенсу твору, а які ні. Наративний темп «пауза» також присутній в українських творах у формі дієгетичної паузи (перебивки, кадри із зображення атмосфери середовища тощо). Не частим явищем є використання недієгетичної паузи, особливо в стрічках українського ігрового кінематографу. Такий наративний темп, притаманний постмодерним (у деяких джерелах і метамодерним) творам, створює часопросторову надбудову, змінює статус глядача як пасивного

спостерігача та створює метанаратив. Цей прийом є одночасно цікавим і небезпечним, адже він створює психологічну дистанцію між історією (дієгезисом) та глядачем. Те, який темп або чергування темпу використовується в аудіовізуальному творі, впливає на визначення жанру, стилю та утворення сенсу в наративі. Він може виступати інструментом для створення художніх метафор та візуалізації психологічного стану героїв фільму. Слід зазначити, що наративний темп взаємопов'язаний з ритмом — частотою змін у засобах нарації, який виявляється крізь частоту склейок, динамізм у русі камери або об'єктів у кадрі, монтажні переходи, вербальні або невербальні прийоми тощо. Хоча темп і ритм твору залежать здебільшого від організації матеріалу на етапі монтажу, його закладення відбувається на етапі написання сценарію та

зйомок фільму. Досліджено, що темп ігрового кінематографу різниться від документального. Неігрове кіно використовує здебільшого реалістичний темп зображення подій та менше монтажних технік ритмічного утворення (переходи, спеціальні ефекти), тоді як ігрові форми аудіовізуального мистецтва активно застосовують усі можливі темпові різновиди.

Перспективи подальших досліджень. Для визначення ролі темпоральності у функціонуванні наративу необхідно детально вивчити й інші її складові — порядок та частотність (ритм). Тому подальші розвідки автора будуть спрямовані саме на їх вивчення, адже такі дослідження демонструють конкретизовані відмінності однієї форми твору від іншої, надають практичний інструментарій для митців та теоретичний — для дослідників.

Список посилань

- Гук, О.-М., & Бехта, І. (2020). Поняття наративного аналізу і основні підходи. *Молодий вчений*, 11(87), 430–435. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-92>
- Папуша, І. В. (2012). Наративна типологія Франка Штанцеля. *Studia methodologica*, 34, 25–31. ТНПУ.
- Ткачук, О. М. (2002). *Наратологічний словник*. Астон.
- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press.
- Bruner, J. (1991). The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry*, 18(1), 1–21.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press.
- Fludernik, M. (2003). Chronology, time, tense and experientiality in narrative. *Language and Literature*, 12(2), 117–134. <https://doi.org/10.1177/0963947003012002295>
- Genette, G., Lewin, J. E., & Culler, J. D. (1983). *Narrative discourse: an essay in method*. Cornell university press. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-92>
- Jacobs, L., & de Cordova, R. (1982). Spectacle and narrative theory. *Quarterly Review of Film Studies*, 7(4), 293–308. <https://doi.org/10.1080/10509208209361130>
- Labov, W., & Waletzky, J. (1997). Oral versions of personal experience: Three decades of narrative analysis. *Special Volume of a Journal of Narrative and Life History*, 7, 3–38 <https://doi.org/10.1075/jnlh.7.1-4>
- Schmid, W. (2010). *Narratology: An introduction* (A. Starritt, Trans.). De Gruyter.
- Stanzel, F. A. (1982). *Theory of narrative* (C. Goedsche, Trans.). Cambridge University Press. [In English]

References

- Huk, O.-M., & Bekhta, I. (2020). Concept of narrative analysis and basic approaches. *Molodyi vchenyi*, 11(87). <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-92> [In Ukrainian].
- Papusha, I. V. (2012). Narrative typology of Frank Stanzel. *Studia methodologica*, 34, 25–30. TNPU. [In Ukrainian].
- Tkachuk, O. M. (2002). *Narratological dictionary*. Aston. [In Ukrainian].
- Shmid, V. (2003). *Narratology*. Yazyki slavianskoi kultury. [In English]
- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press. [In English].
- Bruner, J. (1991). The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry*, 18(1), 1–21. [In English].
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press. [In English].
- Fludernik, M. (2003). Chronology, time, tense and experientiality in narrative. *Language and Literature*, 12(2), 117–134. <https://doi.org/10.1177/0963947003012002295> [In English].
- Genette, G., Lewin, J. E., & Culler, J. D. (1983). *Narrative discourse: an essay in method*. Cornell university press. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-92> [In English].

- Jacobs, L., & de Cordova, R. (1982). Spectacle and narrative theory. *Quarterly Review of Film Studies*, 7(4), 293–308. <https://doi.org/10.1080/10509208209361130> [In English].
- Labov, W., & Waletzky, J. (1997). Oral versions of personal experience: Three decades of narrative analysis. *Special Volume of a Journal of Narrative and Life History*, 7, pp. 3–38. <https://doi.org/10.1075/jnlh.7.1-4> [In English].
- Schmid, W. (2010). *Narratology: An introduction* (A. Starritt, Trans.). De Gruyter. [In English]
- Stanzel, F. A. (1982). *Theory of narrative* (C. Goedsche, Trans.). Cambridge University Press. [In English]

Надійшла до редколегії 05.03.2025

А. С. Супрун-Живодрова

аспірантка, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, режисерка, продюсерка, м. Київ, Україна

A. Suprun-Zhyvdrova

postgraduate student of M. T. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, director, producer, Kyiv, Ukraine
