

ЕМОЦІЙНЕ НАПОВНЕННЯ КРУПНОГО ПЛАНУ В АНГЛОМОВНИХ ХУДОЖНІХ І КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ТЕКСТАХ

Статтю присвячено дослідженню прийому крупного плану з позицій лінгвопоетики. Визначено емоційне наповнення крупного плану в англomовних художніх і кінематографічних текстах. На основі когнітивного тлумачення природи емоцій побудовано типологію емоційно навантажених виявів ефекту крупного плану, а також з'ясовано їхній потенційний вплив на читацьку і глядацьку аудиторію.

Ключові слова: лінгвопоетика, ефект крупного плану, емоційне наповнення, художній текст, кінематографічний текст.

Загальна спрямованість сучасних філологічних студій на інтерпретацію мовних та текстових явищ у їх мультимодальних координатах сприяє посиленню інтересу до семіотичної й естетичної взаємодії різних видів мистецтв, зокрема літератури і кінематографу.

Цю статтю присвячено дослідженню ефекту крупного плану як одного із запозичених у художню літературу кіноприймів. *Актуальність* цієї розвідки визначає необхідність переосмислення крупного плану з позицій лінгвопоетики в контексті когнітивно-поетологічних особливостей формування і функціонування цього прийому крупного плану в англomовному художньому тексті у його зіставленні з екранізаціями.

Мета цієї статті полягає у з'ясуванні емоційного наповнення крупного плану в англomовних художніх і кінематографічних текстах. Мета роботи передбачає вирішення таких завдань: 1) окреслення когнітивної природи емоцій, виражених у крупному плані; 2) встановлення особливостей зображення емоційних станів персонажів за посередництва крупних планів у художніх і кінематографічних текстах, а також з'ясування емоційного наповнення крупних планів неживих об'єктів; 3) побудова типології ефекту крупного плану за критерієм емоційного наповнення в англomовних художніх і кінематографічних текстах.

Дослідження ефекту крупного плану з позицій когнітивної поетики передбачає аналіз когнітивного підґрунтя його вербального та/чи невербального втілення. Крупний план, як й інші формати представлення інформації в художніх і кінематографічних текстах, репрезентує знання, що є результатом пізнання та інтерпретації навколишнього світу [Eitzen 1993, 48–50]. У художньому і кінематографічному текстах, однак, він не стільки втілює певний фрагмент концептуальної картини світу автора чи персонажів, а радше характеризує їхній емоційний досвід у визначеному часопросторі. Відтак, ефект крупного плану є наслідком застосування когнітивно-семіотичних, зокрема лінгвокогнітивних, процедур активації емоціогенного знання у процесі концептуальної репрезентації [Langacker 2007, 422] певного емпіричного і ментального досвіду, що його отримує суб'єкт під час взаємодії зі світом.

Услід за С. Ейзенштейном, який розглядає крупний план у кінематографічних текстах як зображення обличчя людини з яскраво вираженими емоціями [Эйзенштейн 1971, 238], вважаємо, що ефект крупного плану в художніх і кінематографічних текстах є засобом вербального та/або невербального кодування емоцій, який підсилює емоційне навантаження текстів різної семіотичної природи і сприяє їх адекватній інтерпретації.

З позицій когнітивного підходу емоції є поєднанням почуттів, психологічних змін у свідомості людини в ході її пізнавальної діяльності. Частіше вони є вираженням психосоматичних станів особи, а не власне її дій [Smith 1999, 103], тобто лише впливають на ментальні та тілесні реакції людини, але не втілюють їх.

Когнітивне тлумачення природи емоцій передбачає врахування, серед іншого, змін у психосоматичному стані людини з неемоційного на емоційний [Kövecses 2000, 52]. Переживання емоцій є процесом, що зароджується у підсвідомості людини і має імпульсивний, "квантовий" [Воробйова 2006, 75] характер. Емоції розглядають як події, когнітивна модель яких передбачає п'ятиетапний сценарій їх створення і реалізації: причина – емоція – контроль – втрата контролю – поведінкова реакція [Kövecses 2000, 52]. Відповідно, емоції, з одного боку, впливають на внутрішній стан особистості (self – "passion aspect"), а з іншого, контролюють емоційну поведінку людини ("action aspect") [Hansen 2003, 206–208].

У когнітивній поетиці вивчення емоційних станів ґрунтується на розумінні психофізіологічних механізмів породження емоцій у ході пізнання людиною світу, що реалізуються у свідомості людини у формі переживання і відображають суб'єктивне значення об'єктів і ситуацій дійсності, регулюють діяльність особи [Медынский 2011, 69]. Це передбачає не лише з'ясування природи когнітивних процесів, які відбуваються під час створення емоцій та дослідження лінгвального втілення переживання персонажами емоцій у художніх текстах, а також з'ясування сутності явища *емоційного резонансу* [Воробйова 2006, 78] як властивості художніх текстів пробуджувати у читачів певні почуття і емоції, подовжуючи час сприйняття текстів і надаючи їхній інтерпретації особистісного характеру. Когнітивні дослідження фільму своєю чергою акцентують увагу на когнітивних процесах, які відбуваються під час сприйняття нетекстуальних естетичних форм фільму. Цей аналіз з'ясовує, яким чином кінематографічні тексти керують глядацькою увагою, скеровуючи їх на очевидну наративну інформацію [Bordwell 1988, 237], та яким чином фільми беруть участь у процесі *відчуження* (термін В.Б. Шкловського) [Гинзбург 2006, 9], коли мистецтво показує знайомі об'єкти та концепти таким чином, що вони відчуються як нові.

Дослідження естетичного впливу художніх і кінематографічних текстів на читачів/глядачів підтверджує, що емоційний вимір цих текстів можна реконструювати за певними текстовими ключами [Stockwell 2002, 97]. Емотивність крупного плану в художніх текстах розглядається через мовне відображення емоцій чи емоціогенні компоненти значення [Белехова 2002, 194] у семантичній структурі одиниць текстів. До того ж, емоційне навантаження крупного плану є базовою властивістю художніх текстів, яка корелює з опрідметненими в них емоціогенними знаннями. У кінематографічних текстах емотивність крупного плану реалізується через мультимодальні засоби репрезентації емоціогенного знання, тобто множинність застосованих семіотичних кодів [Hansen 2003, 208], які передають емоційне навантаження у кадрі шляхом інтеграції різних режимів вираження однакового чи подібного змісту.

Аналіз виявив художньої емпатії як результату читацької ментальної симуляції [Stockwell 2002, 99] підтверджує, що емоції, викликані ефектом крупного плану, належать до комунікативно

орієнтованих психокогнітивних феноменів та мають чітко виражений оцінний характер. Так, у процесі пізнання людина суб'єктивно оцінює об'єкти дійсності, щоб визначити їхню значущість, приписує їм певні характеристики, і ця оцінка приводить до виникнення певних емоцій. Відтак, усі емоції розглядаються з позицій їхньої залежності від оцінки (appraisal) [Reeve 2009, 174] подій чи явищ як сприятливих чи несприятливих для людини. При цьому, така оцінка є "чуттєвим судженням" (sense judgements) [Reeve 2009, 177], тобто прямою, безпосередньою, підсвідомою й автоматичною реакцією людини на об'єкти і явища навколишньої дійсності. Кожна емоція асоціюється із певним оцінним еталоном, тому зі зміною оцінки змінюється й емоція, викликана певними стимулами і така, що викликає певні респонсивні дії на ці стимули. Оцінка супроводжується тілесними реакціями (вербальними та/чи невербальними), що є частиною вияву емоцій [Roseman] і які, власне, і маніфестовано у крупних планах художніх і кінематографічних творів.

Ефект крупного плану в літературі і кінематографі відображає реакцію персонажа, яка охоплює 1) його/її думки, образи і суб'єктивні відчуття та почуття, пов'язані з певною емоцією; 2) моделі тілесної реакції; 3) вираз обличчя, голосові сигнали, невербальні засоби комунікації [Reeve 2009, 300]; 4) поведінковий компонент, який складають дії, пов'язані з емоціями, і 5) цілі, що викликають відповідні емоції, наприклад, бажання уникнути деяких ситуацій (під час переляку) [Roseman].

Зображення емоційних станів персонажів у крупному плані художніх і кінематографічних текстів спостерігаємо, коли тіло втрачає значну частину своєї рухливості окрім міміки обличчя. Тоді відбувається завмирання рухів тіла, але на обличчі вільно відбиваються різноманітні малі локальні рухи, які стають інтенсивними й виразними у процесі збільшення масштабу об'єктів опису чи зйомки ти під час їхнього наближення до читачької або глядацької аудиторії. Таким чином, у будь-якому суб'єкті, зображеному крупним планом, розрізняють два полюси: нерухому рефлектуючу поверхню [Эйзенштейн 1971, 245] й інтенсивні виражальні мікрорухи [Эйзенштейн 1971, 248]. Зображення крупним планом обличчя з його найменшими мімічними рухами дозволяє фіксувати час породження емоцій, або так званий "момент породження думки" [Медынский 2011, 68].

Крупний план не змінює обличчя, не піддає його жодній обробці: немає крупних планів обличчя, саме обличчя і є крупним планом, який створює емоційний ефект, "образ-переживання" [Deleuze 2000, 366–369].

Крупний план обличчя розглядається не як частина об'єкта (зокрема тіла людини), він є власне об'єктом [Balazs 1970, 95–96]. Крупний план абстрагує обличчя від усіх просторово-часових координат, ставлячи у фокус уваги емоції чи почуття персонажа для створення чистого і виразного ефекту. Тут фон стає "будь-яким" простором [Эйзенштейн 1971, 246], тобто певною абстракцією, яка характеризує будь-який топос.

Відповідно до джерел емоцій людини розрізняють два емоційні типи крупного плану: 1) *рефлексивний*, який відображає чисту якість емоцій, почуття особи й характеризується відсутністю міміки [Deleuze 2000, 366]; 2) *інтенсивний*, який виражає силу емоцій, зокрема, бажання особи, й характеризується рухливістю м'язів обличчя [Deleuze 2000, 368]. Розглянемо детальніше типологію емоційно навантажених виявів ефекту крупного плану:

1) *рефлексивний* тип крупного плану зображає особисті переживання, породжені у свідомості людини, тобто такі емоції, які спричинені думками [Deleuze 2000, 366]. У фокусі крупного плану знаходяться контури або всі риси обличчя людини, причому одна риса залишається домінантною. Подібний крупний план є статичним. У ньому створюється нерухомий образ людини, яка замислилась і завмерла у певному просторі на деякий час. Емоції тут не є чітко визначеними [Plantinga 1999, 105]. Співвідношення між вираженою емоцією й думкою є довільним і здійснюється через асоціативний зв'язок з інформацією наступного кадру фільму або подальшого опису в художньому тексті, які відтворюють зміст думок персонажа. Наведемо приклади:

1) *Edith, who had been standing all this time, turned away from Mrs. Pusey's couch and walked to the window, her face pale. In her mind was a picture of Jennifer, sitting up in bed, her shoulders bare, her nightgown just vestigially slipping down* (Brookner, 79)

(2a)



(Orlando, 1.27.48)

(2b)



(Orlando, 1.27.52)

Фрагмент тексту (1) містить опис блілого обличчя Едіт, але відчуття збентеження і ніяковості виникає лише під час подальшого опису її спогадів про оголену дівчину. Тут обличчя дівчини не виражає жодних емоцій, окрім як створює емоційно значущий фон для подання її ставлення до іншого персонажа. У фільмі крупний план – обличчя Орландо (2a) – хоч і виражає її емоційне збудження (жінка плаче), однак істинний зміст відчутих емоцій (радість) розуміємо лише із наступного кадру (2b), де зображена щаслива донька жінки.

2) *інтенсивний* тип крупного плану показує переживання, породженні сприйняттям навколишнього світу, тобто такі емоції, які людина сприймає і відчуває у ході пізнання дійсності [Deleuze 2000, 368]. Подібний крупний план робить акцент на зміні емоцій та інтенсивності їхнього вираження на обличчі людини. Він є динамічним, тому часто відображає пароксизми, приступи сильного душевного збудження персонажів [Roseman]. Певні риси обличчя стають важливішими порівняно з усім контуром обличчя, його цілісним сприйняттям. Це відбувається, коли емоції змінюють одна одну або фокус спрямовано на різні частини обличчя. Наприклад: (3) *She [Lily] stopped, her eyes down, then she approached, looked up at me, hotly, apparently very near anger. I [Mr. Urfe] said, "I am not disgusting." She burst out* (Fowles, 108).

(4)



(The Prime of Miss J. Brodie, 0.01.08)

У фрагменті (3) опис погляду Лілії створює ефект крупного плану, емоційна наповненість якого змінюється від менш до більш інтенсивного. При цьому обличчя жінки, без сумніву, виражає негативні емоції: ворожість, злість (*very near anger*). Кадр із фільму (4) також крупним планом показує повний злості погляд Місіс Броді. Про її емоційний стан свідчать стиснуті в тонку лінію губи та прямий погляд, сконцентрований на співрозмовнику. Відтак, *інтенсивний* тип крупного плану чітко відображає емоції персонажів, їхню зміну або зміну їхньої інтенсивності.

За необхідності крупний план першого чи другого типу може переходити з одного полюса на інший, ставати рефлексивним для вираження емоцій, спричинених внутрішніми переживаннями персонажа, або інтенсивним, для вираження емоцій, породжених у результаті пізнання навколишнього світу.

Крупні плани неживих об'єктів також можуть створювати емотивні ефекти. Вони містять зображення об'єктів навколишньої дійсності, збільшених у розмірі або наближених до точки зйомки чи деталізованих описом. Артефакти у крупному плані є іконічними за своєю природою. Їх розглядають як єдність позначувального (семіотичного вираження об'єкта або форми знака, незалежно від того, чи це певна словесна структура художнього тексту, чи аудіо-візуальний фрагмент кінематографічного тексту) [Burke 2001, 33] і позначуваного (семантичного і концептуального втілення знака, а також певного емотивного значення, із яким співвідноситься об'єкт дійсності у ході когнітивної діяльності людини) [Iconicity 2003].

Об'єкти як ікони у крупному плані можуть складатися з окремих рис, коли фокус уваги звернено на певну частину артефакту (наприклад, стрілки годинника, світло у вікні будинку), або бути контурними, коли акцентується форма, колір, розмір

предмета (наприклад, букет жовтих квітів у руках дівчини) [Deleuze 2000, 371].

У дослідженні крупного плану неживих об'єктів звертаємо увагу на його "емотивну іконічність" (термін М. Берка) [Burke 2001, 32], тобто емоційну значущість іконічності в художніх і кінематографічних текстах.

Емотивна іконічність є визначальною у крупному плані, який зображає артефакти, адже вона створює таку художню реальність у кадрі фільму чи фрагменті тексту, що сприймається схожою, максимально наближеною до дійсності. До того ж, вона передбачає емоційне залучення глядачів/читачів до інтерпретації іконічних знаків [Leesch 1981, 236], представлених крупним планом, тобто є джерелом емотивного резонансу [Воробйова 2006, 78].

Зокрема, фільм "The Woman in Black" (2010 р.) режисера Джеймса Уоткінса розпочинається із ряду кадрів, що крупним планом зображають дітей та їхні іграшки. Артефакти тут розглядаються як іконічні знаки, що за своєю формою і змістом співвідносні із живими істотами. Так, лялька у кадрі (2), яку дівчинка (3), граючись, пригощає чаєм, є іконою самої дитини. Збільшені у розмірі предмети побуту мають емоційне наповнення, яке підтверджується реакцією дитини або ляльки на них у наступному кадрі (3). Перші три кадри (1,2,3) передають атмосферу затишку і любові, коли усміхнена дівчинка грається із красивими іграшками; наступні три кадри (4,5,6) створюють ефект настороженості, тому що діти, ніби за командою, дивляться на вікно, яке різко збільшується через наближення точки зйомки; подальші кадри (7, 8) викликають негативні емоції, адже іграшки розбиваються, а дівчатка вистрибують із вікна. Завершальний кадр (9) цього епізоду фільму показує крупним планом обличчя іграшки із широко розплющеними від жаху очима. Такий широкий спектр емоцій, викликаних зображенням символічно значущих артефактів крупним планом, підтверджує емоційну значущість іконічності в кінематографічних текстах.

The Woman in Black, 2010



(1) 0.0.49



(2) 0.0.53



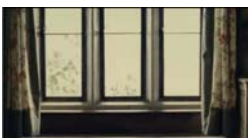
(3) 0.01.14



(4) 0.01.23



(5) 0.01.28



(6) 0.01.31



(7) 0.01.42



(8) 0.02.03



(9) 0.02.11

Таким чином, дослідження ефекту крупного плану з позицій когнітивної поетики передбачає з'ясування механізмів створення особливої емотивності художніх і кінематографічних текстів на основі розкриття когнітивної природи емоцій. Вивчення особливостей функціонування крупного плану в структурі художніх творів у зіставленні з їх екранізаціями дозволяє встановити способи інтерпретації крупного плану читачами/глядачами та з'ясувати потенційні механізми його емоційного впливу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Белехова Л.І.* Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект [Текст] : дис... д-ра філол. наук: 10.02.04 / Лариса Іванівна Белехова. – К., 2002. – 476 с.

2. *Воробйова О.П.* Ідея резонансу в лінгвістичних дослідженнях / О.П. Воробйова // Мова. Людина. Світ. До 70-річчя професора М.П. Кочергана / Відп. ред. Тараненко О.О. – К.: Видавничий центр КНЛУ, 2006. – С. 72–86.

3. *Гинзбург К.* Остранение: Предыстория одного литературного приема / К. Гинзбург / Пер. с итал. С. Козлова // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 4 (80). – С. 9–29.

4. *Медынский С.Е.* Оператор [Текст] : Пространство. Кадр : [учебное пособие для студентов вузов] / С.Е. Медынский. М. : Аспект Пресс, 2011. – 111 с.
5. *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения : в 6 т. / С.М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964 – 1971. – Т. 1: Знаковые системы. Кино. Поэтика. – 378 с.
6. *Balazs B.* Theory of the Film (Character and Growth of a New Art) / Bela Balazs. – L. : Dover Publications, 1970. – 291 p.
7. *Bordwell D.* Ozu and the poetics of cinema / David Bordwell. – London : BFI Pub. ; Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1988. – 406 p.
8. *Brookner A.* Hotel du Lac / Anita Brookner. – N.Y. : Vintage Books, 1995. – 192 p.
9. *Burke M.* Iconicity and literary emotion // European Journal of English Studies. – 2001. – Vol. 5, No. 1. – P. 31–46.
10. *Deleuze G.* The Brain is the Screen : an Interview with Gilles Deleuze [Translated by M.T. Guirgis, ed. by G. Flaxman] // The Brain is the Screen : Deleuze and the Philosophy of Cinema. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000. – P. 365–373.
11. *Eitzen D.* Attending to the Fiction: a Cognitive Account of Cinematic Illusion / Dirk Eitzen // Post Script. – 1993. – No. 13 (1). – P. 46–60.
12. *Fowles J.* The Magus / John Fowles. – L. : J.Cape, 1966. – 617 p.
13. *Hansen M.* Affect as medium, or "the digital facial image" / Mark Hansen // Journal of Visual Culture. – 2003. – Vol. 2, No. 2. – P. 205–228.
14. *Iconicity* // Iconicity in Language and Literature: Preprints of the 4th Symposium [Электронный ресурс] / Université catholique de Louvain, Louvain, Belgium, 27-29 March, 2003. – Режим доступа : <http://iconicity.fltr.ucl.ac.be/>
15. *Kövecses Z.* Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling. – Cambridge; Paris: Cambridge University Press; Edition de la Maison des Science de l'Homme, 2000. – 223 p.
16. *Langacker R.W.* Cognitive grammar / R.W. Langacker // The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics / [ed. by D. Geeraerts, H. Cuyckens]. – New York : Oxford University Press, 2007. – P. 421–462.
17. *Leech G.* Style in Fiction A linguistic introduction to English fictional prose / G. Leech and M. Short. – London; New York: Longman, 1981. – 402 p.
18. *Magus* [electronic resource] / [Directed by Guy Green]. – LA, CA : 20th Century Fox Film Corporation, 1968. – 116 mins.
19. *Orlando* [electronic resource] / [Directed by Sally Potter]. – United Kingdom : Sony Pictures Classics, 1992. – 93 mins.

20. *Plantinga C.* Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion / Carl Plantinga and Greg M. Smith. – Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999. – 302 p.

21. *Reeve J.* Understanding motivation and emotion / J. Reeve. – Hoboken, NJ : Wiley, 2009. – 600 p.

22. *Roseman I.* Cognitive Appraisal Theory [Электронный ресурс] / I. Roseman // Internet Encyclopedia of Philosophy. – Режим доступа : <http://www.iep.utm.edu/emotion/>

23. *Smith G.M.* Local emotions, global moods and film structure / Greg M. Smith // *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* : [eds. C.R. Plantinga & G.M. Smith]. – Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 103–126.

24. *Stockwell P.* Cognitive Poetics : An Introduction. – London and New York : Routledge, 2002. – P. 96–99.

25. *The Prime of Miss Jean Brodie* / [Directed by Ronald Neame]. – Los Angeles, CA : 20th Century Fox Film Corporation, 1969. – 116 mins.

26. *The Woman in Black* / [Directed by James Watkins]. – UK : Momentum Pictures; the USA : CBS Films; Canada : Alliance Films, 2012. – 95 mins.

Стаття надійшла до редакції 19.04.13.

Лукьянец Т.Г., асп.

Киевский национальный лингвистический университет

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ НАПОЛНЕНИЕ КРУПНОГО ПЛАНА В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ

Статья посвящена исследованию приема крупного плана с позиций лингвопоэтики. Определено эмоциональное наполнение крупного плана в англоязычных художественных и кинематографических текстах. На основе когнитивного толкования природы эмоций построено типологию эмоционально нагруженных выявлений эффекта крупного плана, а также выяснено их потенциальное влияние на читательскую и зрительскую аудиторию.

Ключевые слова: лингвопоэтика, эффект крупного плана, эмоциональное наполнение, художественный текст, кинематографический текст.

Lukianets T.H., postgraduate student
Kyiv National Linguistic University

EMOTIONAL CONTENT OF CLOSE-UP IN ENGLISH LITERARY AND CINEMATIC TEXTS

This paper examines the close-up technique from a lingual poetic perspective. The emotional content of close-up in English literary and cinematic texts has been defined. Given the cognitive interpretation of emotions, we have introduced the typology of emotionally loaded close up effects manifestations, as well as we have established their impact on readers and cinema viewers.

Keywords: *lingual poetics, close-up effect, emotional content, literary text, cinematic text*

УДК 811.14'06

Любченко Т.В., к.філол.н., доц., докторант,
Київський національний лінгвістичний університет

СТРУКТУРА ФОРМ МИНУЛОГО ЧАСУ У НОВОГРЕЦЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МОВАХ

У статті розглянуто особливості функціонування форм минулого часу у новогрецькій та українській мовах. Описано специфіку вживання транспонованих форм у зіставляваних мовах.

Ключові слова: *форми минулого часу, новогрецька мова, транспоновані форми.*

У новогрецькій та українській мовах категорія часу є однією з центральних дієслівних категорій. Вона має свою особливу морфосемантичну структуру. Форми часу новогрецької та української мов представлено морфологічними показниками – закінченнями особової парадигми. Категорія є словозмінною. На думку Х. Клериса та Й. Бамбінйотиса в новогрецькій мові час виражає відношення дії або стану до процесу мовлення [Κλαίρης 2005, 447], але як слушно зазначають І. Вихованець та К. Городенська: "...із моментом мовлення співвідносяться не самі дії, процеси та стани, що відбуваються в об'єктивній дійсності. З цим часовим орієнтиром їх співвідносить мовець..." [Вихованець 2004, 250].