

Ефименко Виктория Антоновна

КИНОНАРРАТИВ КАК ОБЪЕКТ НАРРАТОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Статья посвящена описанию кинофильмов как нарративов, обладающих пространственно-временными и причинно-следственными характеристикам. Предпринята попытка междисциплинарного исследования, в котором методы анализа литературных произведений применяются к кинонарративам. Проведен нарратологический анализ двух фильмов о Синей Бороде, выявлена специфика передачи голоса нарратора и точки зрения персонажей. Проанализированы особенности фокализации, темпоральной структуры, музыкального оформления кинонарративов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2013/9-2/23.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (27): в 2-х ч. Ч. II. С. 87-90. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2013/9-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

8. Langacker R. W. Foundations of Cognitive Grammar. Stanford: Stanford University Press, 1991. Vol. 2. 573 p.
9. Langacker R. W. Grammar and Conceptualization. Berlin and N. Y.: Mouton de Gruyter, 2000. 427 p.
10. Lees R. B. The Grammar of English Nominalizations // International Journal of American Linguistics. Chicago: The University of Chicago Press, 1960. Vol. 26. № 3. P. 3-205.
11. Wierzbicka A. The Semantics of Grammar. Amsterdam: John Benjamins, 1988. 229 p.
12. Wilde O. Plays. M.: Foreign Languages Publishing House, 1961. 359 p.

ON PRINCIPLES OF IMPERSONAL FORMS DIVISION IN THE ENGLISH LANGUAGE

Dzhandubaeva Natal'ya Mukhamedovna

Pyatigorsk State Linguistic University

n-dzhandubaeva@list.ru

The article is devoted to the division of impersonal forms of the English verb having the same morphological marker -ing, but different cognitive-pragmatic component related to the degree of nominalization, contained in their semantics. The analysis shows that a verbal noun and a gerund take the top positions in this scale, and participles, which act as a condenser providing the compression of deep subordinate clause or as part of the analytical form of a verb, – the lower ones.

Key words and phrases: gerund; aspectuality; temporality; nominalization; predication; modification; condenser; data compression.

УДК 81'42 811.111

Филологические науки

Статья посвящена описанию кинофильмов как нарративов, обладающих пространственно-временными и причинно-следственными характеристикам. Предпринята попытка междисциплинарного исследования, в котором методы анализа литературных произведений применяются к кинонарративам. Проведен нарратологический анализ двух фильмов о Синей Бороде, выявлена специфика передачи голоса нарратора и точности зрения персонажей. Проанализированы особенности фокализации, темпоральной структуры, музыкального оформления кинонарративов.

Ключевые слова и фразы: кинонарратив; диегезис; кинематографический нарратор; фокализация; нарратологический анализ.

Ефименко Виктория Антоновна, к. филол. н.

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Украина

victoria.yefymenko@gmail.com

КИНОНАРРАТИВ КАК ОБЪЕКТ НАРРАТОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА[©]

Одним из направлений современной нарратологии является выход за пределы классической парадигмы и анализ явлений нелитературного характера. М. Флудерник считает, что нарратологию все чаще рассматривают в качестве ведущей дисциплины в междисциплинарных исследованиях [3, p. 47]. Все больше специалистов отмечают, что нарративные исследования уже не ограничиваются изучением литературных произведений, а широко используются в таких сферах, как культурные и медиаисследования, лингвистика, историческая теория и историография, антропология, философия, теология, психология, педагогика, политические науки, медицина, право и экономика [6, p. 193].

Применение нарратологического инструментария к анализу художественных фильмов является довольно распространенной практикой последних десятилетий (Д. Бордуэл, С. Четмен, Х. Фултон). Нарративность, по мнению П. Верстратена, заложена в фильмах, т.к. они разворачиваются во времени. Исследователь считает время, пространство и причинную связь основными принципами кинонарративов [Цит. по: Ibidem, p. 159]. В. Шмид разграничивает классическое и структуралистское определения нарративности, и с точки зрения последнего относит к нарративам фильмы, «поскольку изображаемое в них обладает временной структурой и содержит некое изменение ситуации» [1, с. 14].

Актуальность настоящего исследования заключается в применении современных нарратологических методов к анализу кинофильмов. Объектом исследования являются два фильма с трансформированным сказочным сюжетом о Синей Бороде: фильм «Синяя Борода» (1972 г.) американского режиссера Э. Дмитрука (Е. Дмутьрук) и фильм «Синяя Борода» (2008 г.) французского режиссера К. Брейя (С. Breillat). Выбор данных фильмов неслучаен. История сказки о Синей Бороде насчитывает более 300 лет. За этот период появилось множество интерпретаций классического сказочного сюжета не только в литературных произведениях, но и в кинематографе, оперных и театральных постановках. Во второй половине XX в. наблюдался новый всплеск интереса к данной теме, который воплотился в ряд разножанровых произведений, в которых мотив Синей Бороды получил дальнейшее развитие.

В нарратологии, как известно, проводится размежевание между историей (фабулой) и сюжетом. Применительно к анализу кинонарративов для обозначения истории часто используется термин диегезис. Дж. Мурфет отмечает, что в нарративном фильме диегезис занимает особое место: нам как зрителям открывается единый, последовательный, целостный воображаемый мир, в котором действия связаны причинно-следственными связями и в котором, как правило, один центральный персонаж проходит путь от ситуации, в которой он находится в начале фильма, до финальной ситуации в конце фильма [Цит. по: 4, р. 52].

Особое место в организации нарративного пространства фильма принадлежит нарратору и фокализатору. С. Четмен, который одним из первых начал применять нарратологические подходы к анализу фильмов, предложил термин «кинематографический нарратор» (*'cinematic narrator'*), под которым подразумевалась неодушевленная повествовательная инстанция, состоящая из звуковых (звуки, голоса, музыка) и визуальных (освещение, крупный / общий план, угол зрения) эффектов [2, р. 134]. Помимо кинематографического нарратора выделяется также закадровый нарратор-комментатор.

Действие фильма «Синяя Борода» Э. Дмитрука происходит в Германии после Первой мировой войны. Декорации, костюмы героев соответствуют данному историческому периоду. Замок, в котором происходит действие большей части фильма, поражает зрителя размерами и специфическим внутренним убранством (фотоработы Курта на стенах, огромный портрет матери, часы, сделанные из чучела сокола). В плохо освещенной гостиной находится орган, на котором часто играет барон, вглядываясь в портрет матери. Все эти элементы – мизансцена, свет, звук – представляют собой кинематографического нарратора. Действие основной сюжетной линии фильма К. Брейя происходит в замке Синеи Бороды во Франции в конце XVII столетия. Несмотря на различные страны и исторические эпохи, в качестве нарративного голоса в обоих фильмах выступает кинематографический нарратор, а закадровый голос отсутствует.

Интересным явлением, с нарратологической точки зрения, представляется фокализация, которую можно рассматривать как отображение художественной реальности с определенной точки зрения. Фокализация имеет самое непосредственное отношение к кинофильмам благодаря своей визуальной природе. Исследователи выделяют основные приемы, посредством которых в фильмах может выражаться фокализация: кадр, снятый с точки зрения персонажа (*POV shot*); освещение и музыка; сменяющиеся друг друга образы, прерывающие действие фильма и представляющие мысли героя; закадровый голос [7, р. 36].

Для фильма Э. Дмитрука характерна переменная фокализация, при которой фокальная точка зрения перемещается от одного персонажа к другому. Главными внутренними фокализаторами являются Курт и Анна. Глазами Курта мы видим каждую из его жен в момент их первой встречи. Для усиления эффекта фокализации используются специальные оптические приспособления, например, бинокль, через который Курт, а вместе с ним и зрители, смотрит на Каролину, купающуюся в реке, либо объектив фотоаппарата, которым он фотографирует Анну. Анна чаще выступает в роли фокализатора. С ее точки зрения зритель воспринимает стужающую атмосферу в замке и следующие один за другим подозрительные события, такие как причесывание старой служанкой мертвой матери Курта, мертвый кот на дереве. И, наконец, благодаря Анне зритель знакомится с открываемыми ею комнатами, в том числе и секретной.

В картине К. Брейя также переменная фокализация. Синяя Борода впервые выступает в роли внутреннего фокализатора в панорамном кадре, когда он выходит из своего замка и осматривает собравшихся гостей, внимательно всматриваясь в лицо каждой претендентки на роль его будущей жены. В другом эпизоде Синяя Борода после своего возвращения находит жену сидящей в башне замка, и благодаря определенному ракурсу съемки зритель воспринимает рассказ Мари-Катрин о том, как ей было грустно и одиноко во время его отсутствия, с точки зрения ее мужа. В эпизоде с затмением используется субъективный монтаж: вначале зритель видит лица героев, напряженно всматривающиеся куда-то, и лишь в следующем кадре, снятом с противоположной точки, мы видим темный диск небесного светила. В данной ситуации сложно сказать, чьими глазами мы наблюдаем за затмением: Синеи Бороды или Мари-Катрин.

Мари-Катрин выступает в качестве фокализатора, когда она впервые видит замок из окна экипажа, который везет их с сестрой из школы домой. Вид замка вызывает в ней страстное желание выбраться из бедности и разбогатеть. Окно в качестве ракурса фокализации используется в фильме еще раз, когда Мари-Катрин, после нарушения запрета Синеи Бороды, смотрит из узкого просвета в стене замка и видит возвращающегося мужа. Много эпизодов с Мари-Катрин в роли внутреннего фокализатора на смотрах у Синеи Бороды. Так, она смотрит, как готовят еду и рубят головы птице, внимательно рассматривает спящего хозяина замка. Впервые переступив порог замка, Катрин поднимается по винтовой лестнице, и с ее точки зрения мы видим убранство замка, комнаты, в том числе комнату Синеи Бороды и ее собственную комнату. Интересным поворотом в фильме является то, что при описании секретной комнаты фокализатором выступает шестилетняя девочка из другой сюжетной линии, которая ее открывает, видит повешенных женщин, ходит по лужам крови и роняет туда ключ. В следующем кадре уже Мари-Катрин пытается оттереть ключ от крови. С помощью кинематографического нарратора выстраивается последовательность визуальных изображений, объединяющих две сюжетные линии.

Для передачи фокализованного восприятия важную роль играют крупные планы персонажей. При переклещении камеры с крупных планов на определенные объекты происходит ассоциативная [4, р. 90] фокализация, при которой крупный план и объект сливаются в один образ, и у зрителя возникает ощущение, что он видит данный объект глазами персонажа с крупного плана. В начале фильма Э. Дмитрука крупным планом показан главный герой, который играет на органе и смотрит куда-то, затем в следующем кадре камера показывает, что он пристально вглядывается в портрет своей матери, висящий на стене напротив. Это прием субъективного монтажа (*'eyeline match'*).

Дж. Мурфет связывает с крупными планами также эмоциональную фокализацию, которая наилучшим образом передает эмоциональное состояние героя [Ibidem, p. 91]. Например, после того, как стало очевидно, что Мари-Катрин нарушила запрет Синей Бороды, его лицо в фильме К. Брейя, снятое крупным планом, демонстрирует ряд эмоций: от смутения до искреннего горя и сострадания.

Рассмотрим темпоральную структуру фильмов. Исследователи выделяют такие уровни, как фабульное время, охватывающее все события, упоминаемые в повествовании (отсчет времени может начинаться с момента рождения персонажа, события следуют в хронологическом порядке), сюжетное время, для которого характерна определенная последовательность событий, и экранное время, равное продолжительности фильма [Ibidem, p. 61]. Динамические взаимоотношения между данными уровнями создают общую картину нарративного времени фильма.

Говоря о темпоральных категориях, остановимся на основных: длительности, последовательности и частоте [5]. Если в основных сценах, где герои общаются в реальном времени, все три темпоральных уровня совпадают, то при переходе от одной сцены к другой происходит увеличение либо уменьшение нарративной скорости. В частности, в фильме Э. Дмитрука «Синяя Борода» нередки случаи нарративного эллипсиса в рассказах о бывших женах, когда пропускаются определенные временные периоды, в результате чего сокращается сюжетное время. Например, за сценой венчания в церкви с первой женой Гретой следует сцена охоты, которая происходит во вторую годовщину их брака. При кратком изложении событий (в фильме это достигается с помощью монтажа) фабульное время также превосходит сюжетное время. Так преимущественно подаются истории каждой из жен Курта: период от знакомства до убийства занимает небольшой промежуток сюжетного времени. Эффект быстрого течения времени передается и с помощью такого кинематографического приема, как ускоренные кадры, например, когда один за другим на стене замка барона появляются фотопортреты его мертвых жен. Дескриптивным паузам, для которых характерна минимальная скорость разворачивания событий в литературных произведениях, в фильмах определенной мерой соответствуют общие планы. Эффект полной остановки времени достигается с помощью стоп-кадра. Интересна финальная сцена фильма К. Брейя, которую можно было бы принять за стоп-кадр, если бы не едва заметное движение пальцев и глаз героини.

Последовательность событий в фильмах несколько отличается: тогда, как в фильме К. Брейя диегезис относится к настоящему времени, в фильме Э. Дмитрука повествование в настоящем времени чередуется с ретроспективными эпизодами, в результате чего фильм приобретает фрагментарный характер. Такая категория темпоральности, как частота, определяет, как часто то или иное событие представлено в фильме. Как правило, данная категория предполагает повторение определенных сцен с разных точек зрения. В фильме Э. Дмитрука повторяется сцена на охоте. Когда этот эпизод впервые появляется в первой части фильма, он снят таким образом, что зрителю остается непонятным, от чьего выстрела погибла Грета. Когда этот же эпизод повторяется ближе к концу фильма, он уже снят под другим ракурсом, и мы четко видим, что стрелял в Грету именно Курт.

Хотелось бы несколько слов сказать о музыкальных мотивах фильма. В нем лейтмотивом проходят две мелодии. Одна связана с женами Барона: она звучит перед охотой, которая заканчивается трагической смертью первой жены, она присутствует в эпизодах с другими женами, эта же мелодия звучит, когда Анна открывает комнаты замка, как бы предупреждая о грозящей ей опасности. Другая – мелодия скрипки, связанная со скрипачом-евреем, который убивает Барона и спасает Анну. В конце фильма бросается в глаза разительный контраст между музыкой и изображением – Анна покидает церковь, в которой стоит гроб с Бароном, под музыку, под которую она танцевала на сцене во время первой встречи с Куртом. Музыкальные лейтмотивы являются важным элементом нарративной когезии в фильме.

Таким образом, нарратологический анализ фильмов позволил выявить их специфику. При отсутствии закадрового голоса повествование в анализируемых фильмах ведется кинематографическим нарратором, представленным мизансценой, звуковыми и визуальными эффектами. Для фильмов характерна переменная фокализация, при которой главные герои становятся основными внутренними фокализаторами. Основными приемами, посредством которых в фильмах выражается фокализация, являются кадры, снятые с точки зрения персонажа, прием субъективного монтажа, а также крупные планы, с которыми связана ассоциативная и эмоциональная фокализация.

Темпоральная структура фильмов характеризуется разной длительностью и скоростью описываемых событий, которые передаются с помощью таких приемов, как нарративный эллипсис, краткое изложение событий, общие планы. Повествование ведется в настоящем времени, в фильме Э. Дмитрука чередуется с ретроспективными эпизодами, причем один из эпизодов повторяется с разных точек зрения. Важную роль в фильмах играют музыкальные лейтмотивы, которые являются элементом нарративной когезии.

Список литературы

1. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
2. Chatman S. Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University Press, 1990. 240 p.
3. Fludernik M. Histories of Narrative Theories (II) // A Companion to Narrative Theory / ed. By Phelan J., Rabinowitz P. Malden: Blackwell Publishing, 2005. P. 36-59.
4. Fulton H. Narrative and Media. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 329 p.
5. Genette G. Narrative Discourse: an Essay in Method. Ithaca: Cornell University Press, 1980. 285 p.
6. Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research / ed. by Heinen S., Sommer R. Berlin – N. Y.: Walter de Gruyter, 2009. 309 p.
7. New Perspectives on Narrative Perspective / ed. by Van Peer W., Chatman S. Albany: Sunny Press, 2001. 398 p.

FILM NARRATIVE AS OBJECT OF NARRATOLOGICAL ANALYSIS

Efimenko Viktoriya Antonovna, Ph. D. in Philology
Taras Shevchenko National University of Kiev
victoria.yefymenko@gmail.com

The article is devoted to the description of films as narratives that have spatial-temporal and cause-effect characteristics. An attempt of interdisciplinary research, in which the methods of literary works analysis are applied to film narratives, is undertaken. The narratological analysis of two films about Bluebeard is conducted, and the specificity of reproducing narrator's voice and characters' points of view is revealed. The features of the focalization, temporal structure, and background music of film narratives are analyzed.

Key words and phrases: film narrative; diegesis; cinematic narrator; focalization; narratological analysis.

УДК 811.111'1

Филологические науки

В статье рассматриваются особенности адвербиальной модификации в адъективной группе. Применение когнитивно-семантического подхода к анализу процесса модификации позволяет выявить то, что помимо непосредственного модифицирования признака, выраженного прилагательным, наречие отражает ориентированность и оценку говорящего. Сопоставление механизма модификации в глагольной и адъективной группах показывает, что семантика адвербиального модификатора проецируется на нескольких участников ситуации, а само наречие выполняет функцию интенсификатора широкого профиля для признаков слов.

Ключевые слова и фразы: адвербиальный модификатор; адъективная группа; глагольная группа; оценочные наречия; модификация; ориентированность; интенсификатор.

Ковшикова Наталья Викторовна

Пятигорский государственный лингвистический университет
KNV745@yandex.ru

**ОСОБЕННОСТИ АДВЕРБИАЛЬНОЙ МОДИФИКАЦИИ
В АДЪЕКТИВНОЙ ГРУППЕ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ[©]**

Наречия в английском языке являются признаковыми словами, так как они определяют как, когда, где, при каких обстоятельствах совершается действие, или уточняется признак, обозначаемый глаголом [1, с. 87]. Наиболее обширной группой адвербиальных модификаторов являются наречия, оканчивающиеся на суффикс *-ly*. Они выступают в роли модификаторов глагола, имени прилагательного, наречия и предложения. Основной и наиболее распространенной функцией таких наречий можно считать модификацию глагола.

Второй по частотности употребления этих единиц стала модификация имен прилагательных. Адвербиальная модификация в пределах расширенной адъективной группы представляется наиболее интересной, так как у ее механизма есть специфические черты.

В традиционной грамматике английского языка (Р. Кверк с соавторами [14], Р. Клоуз [4] и др.) среди таких наречий выделяют **интенсификаторы**, которые далее подразделяются на две подгруппы: а) **амплификаторы** (*amplifiers*), располагающие модифицируемое прилагательное в верхних позициях шкалы интенсивности качества, например *extremely dangerous* (*чрезвычайно опасный*), *deeply concerned* (*глубоко заинтересованный*), *highly intelligent* (*высоко интеллигентный*); б) **смягчители** (*downtoners*), уменьшающие выраженность признака у прилагательного, такие как *fairly small* (*довольно маленький*), *relatively small* (*относительно маленький*) [14, р. 445]. Основная задача наречий-интенсификаторов заключается в определении степени выраженности признака, обозначаемого прилагательным. Также авторы выделяют **наречия, указывающие на точку зрения** (*viewpoint adverbs*), *politically expedient* (*политически целесообразный*), *economically weak* (*экономически слабый*) [Ibidem, р. 448]. Помимо этих групп выделяется группа **оценочных наречий** (*evaluative adverbs*) [2], анализ которой позволяет определить некоторые особенности функционирования адвербиальных модификаторов.

В когнитивной грамматике появилась возможность выявить новые грани значений этих наречий и определить дополнительные функции и свойства адвербиальной модификации в пределах адъективной группы.

К оценочным наречиям, которые модифицируют имена прилагательные, относятся такие как *amazingly* (*поразительно*), *disappointingly* (*неутешительно*), *earth-shatteringly* (*изумительно*), *extraordinarily* (*необычайно*), *frighteningly* (*пугающе*), *heartbreakingly* (*огорчительно*), *impressively* (*впечатляюще*), *interestingly* (*интересно*), *nauseatingly* (*отвратительно*), *provocatively* (*вызывающе*), *revoltingly* (*отталкивающе*), *shockingly* (*потрясающе*), *terrifyingly* (*пугающе*), *(un)pleasantly* (*(не)приятно*), *(un)remarkably* (*(не)удивительно*), *wonderfully* (*замечательно*) и другие [13, р. 3]. Этот список наречий можно продолжить, так как их класс остается открытым, и появление в нем новых единиц происходит очень легко – путем использования продуктивного способа аффиксации: при