

Курочкина Мария Анатольевна

кандидат филологических наук,

кафедра английской филологии

Челябинский государственный педагогический университет

г. Челябинск

Candidate of Philology,

Chair of the English Philology

Chelyabinsk State Pedagogical University

Chelyabinsk

**Лингвистический механизм создания эффекта монтажа в литературе
(на основе романа Дж. Ле Карре «Ночной портье»)**

Настоящая статья является попыткой исследования актуальной проблемы текста, трактуемого как фильм и, соответственно, широко использующего основную технику создания фильма – прием монтажа. Для достижения поставленной цели исследования, опираясь на роман Дж. Ле Карре «Ночной портье», автор приводит перечень лингвистических средств разного уровня (лексического, грамматического, стилистического), которые обеспечивают реализацию механизма монтажа в литературе.

The article below attempts an investigation of a topical problem of a text being a film at the same time and hence relying heavily upon the major technique of film-making which is montage. In doing this the author draws upon J. Le Carre's "The Night Manager" to make a list of linguistic means on different levels (lexical, grammatical, stylistic) that provide the realization of the mechanism of montage in fiction.

Ключевые слова: монтаж, виды монтажа: повествовательный, параллельный, ассоциативно-образный, внутрикадровый монтаж; крупный план, теория контрапункта, именное письмо, имплицитный смысл текста.

Key words: montage, varieties of montage: narrative (linear), parallel, associative-imagistic, inside shot montage; close-up, the theory of counterpoint, nominal writing, implicit message of the text.

В нашей статье мы предпримем попытку раскрыть лингвистический механизм создания эффекта монтажа в литературе. Начнем с освещения терминологической основы исследования.

Монтаж - особая форма художественного мышления, интерпретация материала путём отбора, сочетания отдельных фрагментов изложения или изображения [1].

В киноискусстве монтаж должен:

1) направлять внимание зрителя на основное действие, убирая все побочное, лишнее;

2) помогать зрителю в восприятии содержания, облегчать понимание происходящего на экране действия;

3) эмоционально воздействовать на зрителя, на его воображение при помощи определенного чередования кадров, снятых с изменением темпа внутрикадрового действия или с иных точек, и т. п. [5]. Монтаж обеспечивает смену впечатлений как основной принцип организации зрелища: изменяются точки показа, длительность фиксации событий, при помощи контрастов сталкиваются звуковой и изобразительный ряды, сопрягаются взгляды авторов и героев на то или иное событие. Посредством этих столкновений раскрываются взаимоотношения героев, их оценка происходящего, выявляется авторская позиция как по отношению к героям, так и к самому событию, становится ясной сверхзадача произведения в целом.

Монтаж помогает за внешним увидеть внутреннее, в изображенном - неизображенное, заставить зрителя взглянуть на происходящее событие своими глазами или глазами автора-персонажа.

В разных по стилю и по содержанию фильмах применяются основные устойчивые виды монтажа:

- повествовательный (или однолинейный);
- параллельный;
- ассоциативно-образный и как его подвид - дистанционный [9, с. 76].

1. Как правило, (повествовательный) описательный монтаж передает плавность, поступательность развития драматургического конфликта, действия, сюжета, имитирует «поток», в основе которого лежат логические связи.

2 Параллельным монтажом называется такое чередование сюжетно незаконченных действий, которые происходят в разных местах, но в одно и то же время. Этот тип монтажа предполагает также возможность мысленного соединения в сознании зрителя двух (или нескольких) действий, вопреки их

временной и пространственной «разорванности». Действия могут протекать одновременно в реальном пространстве, или одно действие протекает в реальной жизни, а параллельное - в воображении героя. При параллельном монтаже всегда возникают условное время и условное пространство.

3. Еще один вид монтажа - ассоциативно-образный монтаж. Он характеризуется тем, что связь между кадрами носит условный, умоглядный характер. В основное действие вставляются дополнительные кадры, которые приобретают значение сравнений, символов, метафор, или вполне реальные кадры, но изменяющие смысл происходящего, раскрывающие его внутренние связи. Детали трактуются таким образом, что им придается особый, неожиданный смысл [9].

При использовании этого вида монтажа в основе соединений монтажных фраз лежат не причинно-следственные связи, а ассоциации. Они могут быть вызваны как предметами материального мира (например, алюминиевая кружка или фляга как напоминание о военных днях; ленты, куклы, игрушки как воспоминание о детстве; забытые фотографии, неожиданно найденные и т.д.), так и состоянием природы, созвучным душевным переживаниям героя, состоянию его внутреннего мира (лирическое настроение или дискомфорт, который передается различными оптическими искажениями, ракурсной съемкой, изменением освещения или цветового решения кадра и т.д.). Ассоциативный монтаж - это всегда экспрессия, некий комментарий (авторский или от лица героя), некое образное материализованное воплощение нематериальных ощущений. Важнейшим элементом ассоциативно-образного монтажа является метафора.

В то время как обычный фильм управляет эмоциями зрителей, интеллектуальный монтаж, который строится на принципе взаимосвязи понятий, идей, дает возможность управлять процессом мышления. Разработка интеллектуального монтажа является одним из слагаемых монтажной теории Эйзенштейна, в основе которой лежал принцип контрапункта двух рядом

стоящих кадров или фрагментов. Монтажные соединения помогали режиссеру вызвать «взрыв» внутри формы, нарушить строй логического повествования с его фабульным построением, плавностью переходов, причинно-следственными связями.

4 . Развитие техники привело к возникновению нового вида монтажа - клипового (или, как его иногда называют, монтажа короткими кусками) [9].

Монтаж использует инерцию впечатления зрителя, ассоциативную память мозга, способность зрителя о многом "догадываться" на основе жизненного опыта и логически увязывать все это в единую картину (здесь и далее [7]).

Монтаж располагает набором специфических приемов, обеспечивающих смену изображения на экране [7]. Особенно широко применяется прием, называемый затемнением, когда изображения постепенно появляются из темноты, или, наоборот, когда изображение уходит в темноту, создавая временной промежуток между эпизодами фильма, либо указывая этим зрителю на что-то незаконченное, недосказанное. Не менее широко применяется прием мягкого, плавного перехода с кадра на кадр, называемый наплывом. При этом приеме изображение постепенно исчезает, делаясь как бы все более прозрачным, а на смену ему одновременно возникает другое. Методом наплывов пользуются, например, для показа воспоминаний, сновидений, событий будущего, мечты.

Для показа воспоминаний, сновидений и ирреального мира можно применять вазелиновый клин, когда изображение как бы уходит "в помутнение" или выходит "из помутнения". Есть и другие приемы кинематографического перехода от одного эпизода к другому [7].

Монтаж - не свойство кадра, и не свойство кино, а метод осуществления мыслительных операций нашего сознания, который взял на вооружение кинематограф и пользуется им в самых разнообразных художественных целях (здесь и далее [8]). Психологической основой монтажа выступает метод

сопоставления, обеспечивающий понимание смысла и позволяющий человеку ориентироваться в пространственной ситуации. Данный метод был описан Кулешовым в 1917 году. А еще в 1945 году Всеволод Пудовкин говорил, что «мы находим тесную, как бы генетическую связь в ряду: речь - мышление – монтаж».

Интересно отметить, что наш мозг получает извне разделенную информацию - невербальную и вербальную. Ученые определили, что правое полушарие связано с нашим бессознательным и отвечает за изобразительное восприятие мира. Это изображение фиксируется как «немое», т.е. беззвучное. А слова воспринимаются не в прямом смысле, а через образы. Известный литературовед М. Бахтин в своих работах называл этот феномен человеческого восприятия «карнавальная правополушарная образность». Левое полушарие, отвечающее за речевое восприятие, переводит увиденное в осознание, т.е. синтезирует зримые образы в систему осмысленного (понятийного) обобщения [9].

Таким образом, человеческое восприятие избирательно, фрагментарно и образно, подчинено нашим интересам и задачам, «разбиваясь» на масштабность происходящего перед глазами. Анализ и синтез как способы мышления помогают постичь предмет во всей его полноте [9].

Все это находит образное отражение в различных видах искусства.

К.Э.Разлогов отмечает, что экстраполяция монтажных принципов в сферу культуры в самом широком диапазоне - безусловная заслуга Эйзенштейна. Сквозь призму монтажного мышления все - от иероглифики и изобразительного искусства Востока до стихов Пушкина, реалистических живописных полотен и прозы Флобера и Диккенса - разлагалось на части и соединялось вновь в совершенном художественном эффекте [5].

Определяя специфику монтажа, К.Э.Разлогов говорит, что в основе монтажа лежит принцип дискретности в противовес непрерывности, гетерогенности в противовес гомогенности. Монтаж и опирается на

разнородность элементов, неизменно преодолевая ее. Важно подчеркнуть, что существуют различные типы и уровни этой разнородности. Простейшим тут можно считать различие по форме. Следующая ступень - наиболее распространенная во всех формах монтажа в культуре - различие элементов по содержанию (здесь и далее [5]).

В принятом далее широком («эйзенштейнообразном») смысле монтаж - такой принцип построения любых сообщений (знаков, текстов и т. п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени (хронотопе, по Бахтину 3) хотя бы двух (или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен (в этом последнем случае обычно опредмечиваемых).

Монтаж любого произведения начинается в сознании автора и заканчивается в сознании зрителя [8].

Если монтаж в этом широком смысле существовал всегда, то одна эпоха отличается от другой степенью «монтажности».

Вяч. Иванов в статье «Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в.» рассматривает монтаж как целостный принцип построения любых используемых в данной культуре искусственных сообщений (в том числе и знаков и текстов в самом широком смысле) [3]. Этот принцип может выявляться в разных сторонах культуры и в то же время для современного исследователя обнаруживаться в самых разных стилях и культурах (классической японской, древнемексиканской ацтекской и т. п.).

Наиболее характерной языковой особенностью поэзии (отчасти и прозы) монтажного типа является установка на соположение ряда существительных, чему в монтажном кино соответствует ряд предметов или их изображений⁵. Эта особенность синтаксиса монтажной английской поэзии видна у такого ее блистательного предтечи и родоначальника (в свое время не оцененного), как

Дж. М. Хопкинс, например, в его известном стихотворении «Цветная красота» (здесь и далее [3]).

ДЖ. М. ХОПКИНС Пятнистая красота

Татьяна Стамова

ПЯТНИСТАЯ КРАСОТА

Слава Господу за пятнистый мир –

За свободу разбредшихся по небу стад;

За веснушчатых рыб золотой косяк;

Брызги ив; чьих-то крыльев косой пунктир;

За лоскутный ландшафт – пашню, выгон, сад;

Всех ремесел оснастку, чин, обряд, пряность, смак.

Все чудное, необщее, всякий крен;

Все, в чем, перемежаясь, поют и пестрят

Горечь, сласть; нега, скорость; сияние, мрак;

Он творит – всех прекрасней и вне перемен –

И да будет так.

В последующей английской и русской (а также немецкой, шведской и польской) поэзии именно стиль стал приметой стихов о самом сокровенном, выявляющих глубинные слои образности. Напомним блоковское: «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека».

Некоторые из принципов, лежащих в основе монтажного построения, объединяют искусство первой половины XX в. с наукой. Монтаж в терминах науки о системе знаков - семиотики может пониматься как преимущественно синтаксическая установка на отношения между знаками внутри текста (произведения).

Л. Витгенштейн высказал мысль, важную для монтажной логики языка, подчеркнув, что «в каждой языковой «картине мира» сцепление двух предметов передает отношение между этими предметами» (цит. по [3]).

Л. Теньер создал основы современного структурного синтаксиса, показав, что при глаголе обычно есть два актанта (подлежащее и дополнение (прямое или косвенное) при сказуемом в терминах обычной школьной грамматики) [3]. Говоря о научных аналогиях монтажу, следует подчеркнуть, что 20-е годы были началом победы принципа дискретного в самых разных науках и началом «монтажа» целых наук - создания новых наук на их «монтажных швах».

Оказалось, что не столько кино можно описать как язык, сколько языковой связный текст, семантически непрерывный, следует интерпретировать, восстанавливая описываемый им правополушарный поток образов - фильм.

Литературный монтаж обладает более широкими возможностями, чем зрительно-изобразительный монтаж экрана. Монтаж в литературе в силу нематериальности слова больше стимулирует мыслительную и эмоциональную активность читателя. Читатель больше «монтажер», чем зритель. У него большая свобода восприятия и домысливания. Читатель мысленно осуществляет монтаж описываемых картин или сцен, как бы наплывом переходящих одна в другую.

Монтаж в литературе осуществляется проще и легче, ибо возможности его в смысле различного рода опущений здесь гораздо шире, чем в кино, где зрительная логика не допускает той свободы отклонений, которую может позволить себе логика словесного, мысленного повествования.

В результате применения принципа монтажа, как в литературе, так и в кинематографе, мы наблюдаем эффект «сгущения времени» - несовпадение в кино физического и психологического времени. Особенности психологического времени всего нагляднее обнаруживаются в потоке сознания, который определяет структуру внутреннего монолога [3]. Главной чертой психологического времени является его хронологическая неупорядоченность. Блестящим примером проникновения в самую структуру внутренней речи человека, в ход бессознательной мысли по праву считается роман «Улисс» Дж.

Джойса (наиболее яркий пример монтажно-правополушарного хода мыслей является внутренний монолог Мэрион Блум в последней главе «Улисса», вспоминая обрывки своей жизни перед сном).

Внутренний монолог как средство кинематографического сгущения времени используется шведским режиссером Бергманом в фильме «Земляничная поляна», где разные эпизоды всей жизни героя вспоминаются на протяжении одного дня по мере его езды из дома в город.

Связь в этих случаях установки на передачу внутреннего монолога с монтажной техникой объясняется и психофизиологически: наличием подобия монтажа в самом механизме внутренней (преимущественно правополушарной) речи человека.

Монтаж всегда предполагает дробление. Целый предмет может быть дан показом разных его частей. С этой точки зрения монтаж в равной мере характеризует и немое кино, и таких писателей, как Пруст или Джойс.

Роль детали, показанной крупным планом (или на первом плане в глубинной композиции), объединяет язык кино с современной прозой [3].

Только в старинной японской и древней китайской поэзии Сэлинджер видит подлинное умение заметить деталь, в европейской литературе сравнимое, по его мнению, разве что с дневниками Кафки. В одном из писем Хлебникова можно найти сходную характеристику особой зоркости японских поэтов. «Японское стихосложение . . . заключает, как зерно, мысль. Здесь предметы видны издали точно дальний, гибнущий корабль во время бури с дальнего каменного утеса» (цит. по [3]).

Наличие функциональной значимости у деталей встречается не только в детективных и уголовных фильмах, но и в каждом сюжетно четко организованном фильме. В таком фильме сюжет как бы аккумулируется в деталях, они его вбирают в себя.

Нами было проведено исследование применения принципа монтажа в литературе на основе романа британского писателя Джона Ле Карре «Ночной

портье». Несколько слов об авторе и его творчестве. Настоящее имя - Дэвид Джон Мур Корнуэлл (здесь и далее [4]). Профессиональный английский разведчик, передавший свой личный опыт героям своих романов, Ле Карре пишет как "шпионские", так и "чистые" детективы, где расследованием занимаются те же шпионы, чтобы не расслабляться на отдыхе. Он прошел жестокую школу жизни. («Мое детство было одновременно красочным и одиноким. Мой отец был бизнесменом. Пару раз он даже побывал в тюрьме в связи с какими-то махинациями. Мы с братом никогда подолгу не жили на одном месте и чувствовали себя маленькими ссыльными. Моя мать оставила семью, когда мне было пять лет. Долгое время я думал, что она умерла.») Ле Карре дважды женат. У писателя четыре сына и двенадцать внуков. блестяще образован (учился в Бернском университете, успешно закончил Оксфорд), имеет богатый опыт работы в разведке (в качестве штатного сотрудника МИ-5, а затем МИ-6, где работал под дипломатическим прикрытием в ФРГ). Много путешествовал, посетил Швейцарию, Австрию, Германию, Россию, Грузию.

После выхода романа "Шпион, который пришел с холода" в 1963 году Ле Карре вышел в отставку и с тех пор занимается литературной деятельностью. За этот роман Ле Карре получил в 1963 году «Золотой кинжал» - премию Британской ассоциации детективного и политического романа, в 1964 - премию Сомерсета Моэма, одну из самых высоких литературных премий, в 1965 году - премию «Эдгар», присуждаемую «Обществом американского детектива». Еще один «Золотой кинжал» Ле Карре получил в 1977 году за роман «Достопочтенный школяр». Большое внимание критиков и публики привлек роман «Маленькая барабанщица» (1983 год), также ставший бестселлером. Последний роман писателя «Our Kind of Traitor» опубликован в 2010 г [4].

Вместе с Э.По и К. Дойлем Ле Карре можно считать отцом детектива. Краткое содержание романа «Ночной портье». Джонатан Пайн, обожжённый жизнью солдат невидимого фронта, выходит в отставку в поисках покоя. Он становится ночным администратором в «Майстерт-Паласе», самом шикарном

отеле Цюриха. Здесь он встречается с неким Онслоу-Ропером, богатым кутилой и желанным постояльцем отеля. Роупер - миллионер, торговец оружием, друг министров, филантроп и любящий отец. Позже Джонатан узнаёт, что этот крупный международный торговец оружием - убийца возлюбленной Джонатана, Софи. Желание отомстить снова приводит Пайна на службу в британскую разведку. Он соглашается войти в группу по ликвидации синдиката торговцев оружием.

Рассмотрим лингвистические особенности применения принципа монтажа на основе отрывка из начала романа, где Джонатан (главный герой) наносит визит пожилой даме (Фрау Лоринг), частой постоялице отеля, с которой у него завязались дружеские отношения. Вместе они смотрят отрывок телепередачи об успешности войны в Ираке. Упоминание войны и манера говорить Фрау Лоринг заставляют Джонатана вспомнить возлюбленную Софи и обстоятельства ее насильственной смерти:

“She handed him his coffee and sat him firmly in his usual chair. Her television set was enormous, bigger than the war. Happy troops waving from armoured personnel carriers. More missiles racing prettily to their mark. The sibilant shuffle of tanks. Mr Bush taking another encore from his admiring audience.

«You know what I feel when I watch war?» Frau Loring asked.

«Not yet,» he said tenderly. But she seemed to have forgotten what she had meant to say.

Or perhaps Jonathan does not hear it, for the clarity of her assertions reminds him irresistibly of Sophie. The joyful fruition of his love for her is forgotten. Even Luxor is forgotten. He is back in Cairo for the final awful act.

He is standing in Sophie’s penthouse, dressed - what the hell does it matter what I wore? - dressed in this very dinner-jacket while a uniformed Egyptian police inspector and his two plain-clothes assistants eye him with the borrowed stillness of the dead.” [Le C. J.].

Ле Карре описывает погружение героя в трагические воспоминания. Происходит постепенный переход от главного повествования с описанием реальных событий в Past Simple через односоставные именные предложения, описывающие события на телеэкране, которые не отмечены временной характеристикой (эффект сиюминутности происходящего; как будто к нам приблизили телеэкран, и мы сами смотрим эти теленовости - монтажный прием укрупнения плана; герой захвачен зрелищем на экране, и мы вместе с ним) через Present Simple, дающим комментарий автора к состоянию отключения героя от событий настоящего, как будто герой перестает контролировать реальность (при этом Present Simple четко фиксирует место действия событий памяти), к Present Continuous, непосредственно описывающему события воспоминаний. Итак, мы наблюдаем следующую смену грамматических времен:

- главное повествование с описанием реальных событий в Past Simple: “She handed him his coffee and sat him firmly in his usual chair. Her television set was enormous, bigger than the war” [Le C. J.].

- односоставные именные предложения, не имеющие временной характеристики: “Happy troops waving from armoured personnel carriers. More missiles racing prettily to their mark. The sibilant shuffle of tanks. Mr Bush taking another encore from his admiring audience” [Le C. J.].

- Present Simple: “Or perhaps Jonathan does not hear it, for the clarity of her assertions reminds him irresistibly of Sophie. The joyful fruition of his love for her is forgotten. Even Luxor is forgotten. He is back in Cairo for the final awful act” [Le C. J.].

- Present Continuous: “He is standing in Sophie’s penthouse, dressed - what the hell does it matter what I wore? - dressed in this very dinner-jacket while a uniformed Egyptian police inspector and his two plain-clothes assistants eye him with the borrowed stillness of the dead” [Le C. J.]. Present Continuous передает эффект сиюминутности происходящих в воспоминаниях событий, подчеркивая их

отчетливость в памяти героя. Возможно создается эффект болезненной затянутости событий, от воспоминания которых герой хочет, но не может освободиться. Как будто память постоянно настойчиво прокручивает один и тот же эпизод, где его участники продолжают делать одни и те же действия.

Сами воспоминания представлены также преимущественно в Present Continuous: “Other policemen are doing other things, none with much conviction. One man is leaning over the parapet of the roof-garden, apparently in search of a culprit. Another is fiddling with the door of Sophie’s wall safe, making it plop as he works it back and forth across its smashed hinges” [Le C. J.].

Момент погружения героя в прошлое описывается простыми предложениями, со сказуемыми в страдательном залоге: “The joyful fruition of his love for her is forgotten. Even Luxor is forgotten. He is back in Cairo for the final awful act” [Le C. J.]. Простые предложения служат четкой чертой, разграничивающей реальность и память. Страдательный залог передает эффект смены мира реальности миром памяти, герой на время теряет способность совершать какие-то действия и попадает во власть воспоминаний. Страдательный залог показывает, что Джонатан безвольно охвачен воспоминаниями об ужасной трагедии, он не в силах сопротивляться своей памяти, он игрушка в ее руках. Страдательный залог становится маркером мира подсознательного. В представлении самих воспоминаний участвуют преимущественно сложные и распространенные предложения, что подчеркивает их более важную роль для повествования и главного героя.

Использование автором видовременных форм глагола позволяет ему манипулировать вниманием читателя, то приближая события к восприятию читателя (через Present Simple и Present Continuous), то отдаляя их (через Past Simple).

Таким образом, грамматическая категории временной отнесенности и залога служат механизмом построения повествования по принципу параллельного монтажа, где стыкуются два эпизода: реальность и

воспоминания. В данном случае осью пересечения двух эпизодов выступает лексема «war», происходит переход описания от войны в Ираке к маленькой, но не менее, если даже не более, кровавой «войне» - мести египетского контрабандиста своей любовнице. Война теряет масштабность (теперь это эпизод «войны» контрабандистов, в которую втянут главный герой), меняет место действия (Каир, где убита возлюбленная Джонатана), но сохраняет свои резко отрицательные коннотации (насилие, кровопролитие, смерть, трагедия и горечь утрат). Ответ главного героя («You know what I feel when I watch war?» Frau Loring asked. – «Not yet») приобретает двусмысленный характер в силу соположенности двух эпизодов и осознается только после того, как читатель знакомится с содержанием его воспоминаний и дилеммой, вставшей перед Джонатаном: стать участником секретной операции по поимке крупного мафиози, причастного к смерти его возлюбленной Софии, или предать прошлое забвению и жить жизнью простого обывателя. Лексема «war», таким образом, создает общий стержень смыслового монтажного сцепления двух параллельных эпизодов, то, что Н.И.Жинкин называл смысловой скважностью [2]. Воспоминания концентрируются и приобретают конкретность через сходство других частных деталей реальной и воспоминаемой ситуаций: 1) сходство манеры говорить реального персонажа фрау Лоринг и героини воспоминаний Джонатана, Софи «clarity of her assertions reminds him irresistibly of Sophie»; 2) и одна и та же одежда героя, в которую он одет в реальности и в трагический момент освидетельствования смерти Софи «dressed in this very dinner-jacket». Деталь, таким образом, служит средством смысловой связи, обеспечивающим логичность повествования и динамику его развития при построении текста с участием параллельного монтажа.

Параллельный монтаж двух дистанцированных во времени и пространстве эпизодов осуществляется при помощи специальной лексики, позволяющей читателю следовать за движением мысли героя, сигнализирующей о погружении героя в мир воспоминаний и отдалении от

реальных событий, их нечеткость, размытость: *does not hear it; reminds him irresistibly of; is back in Cairo*. Здесь мы видим подобие монтажного приема вазелинового клина, когда изображение как бы уходит "в помутнение" или выходит "из помутнения", часто используемого для представления воспоминаний [7]. Очевидно, что здесь возможно также употребление следующих лексем: *to get blurred, obscure, dim, in a haze (mist), etc.*

Референционное обозначение главного героя также участвует в создании эффекта отдаления от реальной ситуации, в переходе в мир воспоминаний: *“Not yet,” he said tenderly. But she seemed to have forgotten what she had meant to say.*

Or perhaps Jonathan does not hear it, for the clarity of her assertions reminds him irresistibly of Sophie” [Le C. J.].

Местоимение «*he*», которое представляет главного героя как близкого, знакомого человека, заменяется именем собственным «*Jonathan*», представляя взгляд со стороны, отрывая внимание читателя от описываемой ситуации и перенося его в другую реальность.

Как было отмечено выше, в литературе основная черта монтажности проявляется в именном характере письма, где имена становятся значимыми образами. Соположенность образов порождает новые смыслы. Мы понимаем, что перечисленные автором предметы, разбросанные и искалеченные вандалами, являются не просто частью интерьера комнаты, где жила героиня, они также служат маркерами, по которым вдумчивый читатель может реконструировать внутренний мир Софи: *“Clothes, clocks, tapestries, books in French and Arabic and English, gilt mirrors, scents and ladies’ paint - all have been trashed by a gigantic infant in a tantrum” [Le C. J.]*. Перед нами предстает образованная (*books in French and Arabic and English*), женственная натура (*clothes, scents and ladies’ paint*), любительница и ценительница роскоши, изящества (*clocks, tapestries, gilt mirrors*).

Важность детали-образа в раскрытии внутреннего мира героя ярко проявляется в следующем примере: *“He had arrived at the double doorway to the*

Grande Suite. The newly-weds were also newly shod, he noticed: he in patent black with buckles, she in gold sandals flung impatiently where they lay. Impelled by a lifetime of obedience, Jonathan stooped and placed them side by side” [Le C. J.]. Босоножки, которые Джонатан ставит аккуратно рядом друг с другом, говорят о том, как важны для него порядок, строгость, подчинение правилам. С одной стороны, неукоснительное следование правилам - бесспорная помощь в профессии шпиона. Но со временем эта директива поведения становится «клеткой», внутренней несвободой, которая, ограничивая Джонатана, не дает ему раскрыться как человеку тонко чувствующему, самостоятельному, творческому. Преодоление главным героем этой несвободы, необходимости действовать по инструкции, выступает одной из главных тем романа. Итак, талантливый писатель стремится выстроить последовательность деталей-образов, кодируя в них дополнительные смыслы произведения, создавая подтекст, добиваясь максимальной смысловой емкости текстового пространства.

Прямая аналогия кинематографического (телевизионного монтажа) и монтажа литературного прослеживается в описании войны с Ираком. Монтаж образов, заимствованный из теленовостей, кратко и емко представляет ее участников и средства: “Happy troops waving from armoured personnel carriers. More missiles racing prettily to their mark. The sibilant shuffle of tanks. Mr Bush taking another encore from his admiring audience” [Le C. J.]. Всего 4 образа-детали, объединенные одной тематикой, выстраивают масштабность и грандиозность описываемой войны. В очередной раз именно характер письма выступает механизмом литературного монтажа.

С точки зрения роли детали в создании принципа монтажности интересен следующий пример: “He is standing in Sophie’s penthouse, dressed - what the hell does it matter what I wore? - dressed in this very dinner-jacket while a uniformed Egyptian police inspector and his two plain-clothes assistants eye him with the borrowed stillness of the dead” [Le C. J.]. Данное предложение предваряет

описание подробностей смерти Софи, возлюбленной Джонатана. Действие романа переносится из отеля «Майстерт-Паласс» в Швейцарии в пентхаус отеля в Каире, где произошло убийство Софи. В данном случае своей монтажностью привлекает внимание конверсионный глагол «to eye». Он как будто служит иллюстрацией положения Люсьена Теньера о том, что в языке и словесном искусстве есть способ изображать отношение действия без специального словесного (глагольного) обозначения для действия, а через упоминание имен субъекта и объекта данного действия. Т.о., образ предмета замещает действие, которое этот предмет производит. В данном примере используемый прием замещения производит следующий эффект:

1. Действие воспринимается как длительное, это не глагол «looked at him», а скорее «watched him» либо «stared at him», предполагающие длительность процесса.

2. Действие укрупняется в восприятии читателя, читатель воспринимает его как крупный план.

3. Происходит эффект «стоп-кадра». События как будто замирают на мгновение, когда в сознании читателя возникает образ «глаза».

4. Создается эффект мистицизма, состояния замороженности, загнипнотизированности, как будто перед нами взгляд вечности как в древних египетских рисунках, где часто изображали глаз крупным планом.

Благодаря своей монтажности, проанализированное предложение с образом «глаза» выполняет несколько функций:

1. Оно предвкушает тему смерти. У героя возникает предчувствие непоправимой трагедии (“eye him with the borrowed stillness of the dead”). Тем самым данное предложение участвует в смене тональности отрывка.

2. Оно вызывает в сознании читателя образ гробниц египетских фараонов через сочетание «eye» и «stillness of the dead». Тем самым предложение служит для создания местного колорита (ethnic colouring). Интересно, что при этом ни слова не упоминается ни о фараонах, ни о

гробницах. Аллюзивная метафора в данном случае служит средством экономии языковых усилий и иллюстрирует монтажный принцип превалирования образности. Этот фрагмент можно было бы перевести следующим образом: «пристально смотрят на него застывшим взглядом, оживляя в памяти образ безмолвия египетских гробниц». Монтажная деталь-образ выполняет важную стилистическую функцию. Кроме того, через свою глубокую ассоциативность она создает параллельные миры, расширяя пространственно-временной континуум художественного произведения.

Рассмотрим участие деталей в ситуациях двух видов. 1) множество деталей описывают один референт; 2) множество деталей описывают разные референты. В первом случае мы имеем дело с внутрикадровым монтажом, возможно с «крупным планом» происходящего. Во втором случае мы наблюдаем т.н. «общий план», служащий фоном к описываемым событиям. Примером деталей, формирующих крупный план, по нашему мнению, будет описание тела Софи, найденного полицией в ее номере: “Half-crawling, perhaps towards the open French windows leading to her white roof-garden, she lies in what the army first-aid manual used to call the recovery position with her head on her outstretched arm, a counterpane draped across her lower body, and over the upper part the remnants of a blouse or nightdress of which the colour is unlikely ever to be known” [Le C. J.]. Обилие деталей в описании героини предполагает более длительное внимание к восприятию данной сцены. Интересно, что в предшествующем и последующих описаниях действий полицейских используется The Present Continuous Tense, тогда как в данном эпизоде автор описывает положение тела Софи в The Present Simple Tense: “she lies in what the army first-aid manual used to call the recovery position” [Le C. J.]. Действия полицейских в The Present Continuous Tense становятся фоном, рутинными процедурами. Описание положения тела Софи в The Present Simple Tense контрастирует с остальными действиями: The Present Simple Tense помогает остановить момент, запечатлеть навсегда образ любимой как на фотоснимке.

При помощи The Present Simple Tense читатель понимает, что жизнь останавливается, замирает на мгновение. Автор подчеркивает отсутствие движения (обычно описываемого The Present Continuous Tense), жизни, а значит, передает идею смерти.

Это предложение вызывает особый интерес. Большая часть его по стилю напоминает сухую официальную запись полицейского доклада с места происшествия (в этом велика роль терминологии). Однако модальное слово «unlikely» в сочетании с модальным выражением «is unlikely ever to be known» принадлежат к неофициальному стилю и контрастируют с холодным, безучастным тоном описания, передают обреченность, безысходность, непоправимость трагедии. Столкновение стилей раскрывает противоречивый внутренний мир героя. С одной стороны, внешняя сухость и сдержанность объясняются годами военной муштры и детством, полным лишений (мать Джонатана умирает, когда он был еще ребенком и для воспитания его помещают в военный приют). Внимание к деталям - профессиональная черта Джонатана-шпиона. С другой стороны, модальные слова передают чувственную, трепетную, отзывчивую и ранимую натуру главного героя.

Контраст стилей наблюдается и в первом предложении, описывающем воспоминания Джонатаном той леденящей душу трагедии: “He is standing in Sophie’s penthouse, dressed - what the hell does it matter what I wore? - dressed in this very dinner-jacket while a uniformed Egyptian police inspector and his two plain-clothes assistants eye him with the borrowed stillness of the dead” [Le C. J.]. Беспристрастное, детальное описание, которое сродни полицейскому отчету, противостоит эмоциональности лексики неформального стиля и форме риторического вопроса. Результатом столкновения стилей является эмоциональный взрыв, передающий внутреннюю борьбу чувственного, глубоко человеческого мужчины, пережившего глубокую психологическую травму от трагической гибели любимой женщины, и холодного, рассудочного шпиона. Очевидно, данное предложение содержит внутренний диалог героя,

протестующего против своей навязчивой внимательности к деталям, дань профессии, так неуместной в такой трагический момент. На первый план выступает конфликт автора, безучастно описывающего события того рокового дня, и героя, мучительно страдающего и негодующего. В любом случае сутью описанных примеров является монтаж на основе контрапункта.

В создании портрета главного героя участвует и контраст коннотативных компонентов слов: “You know what I feel when I watch war?” Frau Loring asked.

“Not yet,” he said tenderly” [Le C. J.].

В данном эпизоде сталкиваются коннотации слов “war” и “tenderly”. Тем самым подчеркивается, что Джонатан - человек-маска, с “двойным кодом восприятия”, глубоко и надежно упрятавший свой внутренний мир полный боли, страдания, разочарования под маской учтивости и хладнокровия.

Очевидно, что монтажный принцип столкновения стилей является эффективным приемом передачи имплицитного смысла текста, раскрытия внутреннего мира героев, придания тексту динамизма, достоверности, стимулирования (поддержания) внимания и интереса читателя. Использование приема контраста в проанализированных выше эпизодах сродни монтажу в кино по принципу контрапункта, когда сталкиваются два несовместимых кадра, приводя к рождению нового смысла, новых интерпретаций на их стыке.

Продолжая мысль об эффекте создания крупного плана через детализацию описания события, отметим, что такой же эффект наблюдается при парцелляции исходного предложения: “The blood is everywhere, reeking like old iron. On the walls, on the ceiling and divan. It is spilt like wine across the dressing table” [Le C. J.]. Автор прибегает к парцелляции для того чтобы: задержать внимание читателя на мелких, но важных деталях, описывающих какое-то одно явление; погрузить читателя в обстановку происходящего, заставляя его почувствовать достоверность событий; позволить читателю пережить эмоции и чувства героя.

Короткие предложения, неосложненные лишними деталями, передают ужас и оцепенение, которыми охвачен Джонатан при виде нечеловеческой жестокости обстоятельств смерти Софи. Такие предложения передают безысходность (the ring of finality, eventuality) и безутешность главного героя, невосполнимость его утраты.

Обратимся к деталям, представляющим “общий план”, в следующем примере: “In the kitchens the night chefs were preparing a dormitory feast for the German newly-weds on the Bel Etage: steak tartare for him, smoked salmon for her, a bottle of Meursault to revive their ardour. Jonathan watched Alfred the Austrian night waiter give a sensitive tuck with his fine fingers at the napkin rosettes, and add a bowl of camellias for romance. Alfred was a failed ballet dancer and put “artist” in his passport” [Le C. J.].

Детали описываемой ситуации “на кухне” принадлежат разным референтам, поэтому при их перечислении создается кинематографический эффект общего плана, фона, на котором разворачиваются дальнейшие события.

Интересно отметить, что в создании кинематографического эффекта общего плана на лингвистическом уровне участвует неопределенный артикль в классифицирующей функции, при этом как бы задаются координаты происходящих событий: “From the kitchen a man’s voice is talking Arabic into the telephone. Two more policemen guard the front door leading to the landing where a bunch of first-class cruise passengers in silk dressing-gowns and face-cream stare indignantly at their protectors. A uniformed boy with a notebook takes a statement. A Frenchman is saying he will call his lawyer. Аналогичную функцию выполняют местоимения “other”, “another” и местоимение “one”: “Other policemen are doing other things, none with much conviction. One man is leaning over the parapet of the roof-garden, apparently in search of a culprit. Another is fiddling with the door of Sophie’s wall safe, making it plop as he works it back and forth across its smashed hinges” [Le C. J.]. Неопределенный артикль вместе с определенным артиклем создают оппозицию “свой, знакомый мир::чужой, незнакомый мир”: “The

blood is everywhere, reeking like old iron. On the walls, on the ceiling and divan. It is spilt like wine across the dressing table”. Определенный артикль, по нашему мнению, приближает предмет к читателю-зрителю, имитируя крупный план в кинематографе: “He had arrived at the double doorway to the Grande Suite” [Le C. J.].

Другим лингвистическим способом создания подобия кинематографического крупного плана и движения “камеры” внутри кадра, вероятно, является использование обособленных конструкций: “He is standing in Sophie’s penthouse, dressed - what the hell does it matter what I wore? - dressed in this very dinner-jacket” [Le C. J.]. Сначала мы видим главного героя на фоне пентхауса Софи, и тут же наше внимание концентрируется на деталях его одежды, одежда героя наряду с войной и похожей манерой говорить создают смысловую общность двух эпизодов, дистанцированных во времени и пространстве, составляющих основу параллельного монтажа.

“Half-crawling, perhaps towards the open French windows leading to her white roof-garden, she lies in what the army first-aid manual used to call the recovery position with her head on her outstretched arm, a counterpane draped across her lower body, and over the upper part the remnants of a blouse or nightdress of which the colour is unlikely ever to be known” [Le C. J.]. Данный пример иллюстрирует кинематографический переход от общего плана к крупному внутри одного кадра. Сначала мы воспринимаем общий вид тела Софи, как будто ползущей к предполагаемому выходу. Затем автор детализирует положение головы, рук и т.д. Использование данного приема позволяет писателю манипулировать вниманием зрителя, направляя его на наиболее, с его точки зрения, выразительные детали. Так лингвистический прием “обособление” становится литературным инструментом внутрикадрового монтажа.

Многие лингвисты и киноведы (Вяч.Иванов, Эйзенштейн [3]) считают высшим проявлением монтажности в литературе технику внутреннего монолога, особо подчеркивая эффект сгущения времени, проявляющийся

благодаря временной разрозненности событий внутреннего монолога. Ле Карре также активно использует технику внутреннего монолога в сочетании со слиянием голосов, в результате мы имеем коллаж внутренней речи героя, реплик Софи, вопросов подкупленных египетских полицейских, голоса самого автора. Внутренняя речь Джонатана представлена без каких бы то ни было переходов. Реплики Софи выделены курсивом. Авторские ремарки представлены через смену имени референта, в данном случае главного героя: от непосредственного повествования в первом лице (“Did they see us board the plane?”) происходит переход к повествованию в третьем лице, где главный герой обозначен не местоимением “he”, которое служит маркером внутренней речи героя, а именем “Jonathan”: “Jonathan has found his calm. He can do that. The more terrible the occasion the more certainly can his calm be relied upon” [Le C. J.].

“Another is fiddling with the door of Sophie’s wall safe, making it plop as he works it back and forth across its smashed hinges. Why do they wear black holsters? Jonathan wonders. Are they night people too?”

“You was friends with thisser woman?” the inspector asks. A cigarette hangs from his lips.

Does he know about Luxor?

Does Hamid?

The best lies are told face to face, with a touch of arrogance: “She liked to make use of the hotel,” Jonathan replies, still fighting for a natural tone. “Who did this? What happened?”

The inspector shrugs a prolonged, disinterested shrug. Freddie is not normally troubled by the Egyptian authorities. He bribes them and they keep their distance.

Did they see us board the plane?

Follow us to the Chicago House?

Bug the flat?

Jonathan has found his calm. He can do that. The more terrible the occasion the more certainly can his calm be relied upon” [Le C. J.].

Рассмотрим подробнее роль вопросительных предложений в передаче внутреннего монолога. Прямые вопросы, сначала вплетенные во внутреннюю речь героя, а затем выделенные в отдельные строки, обостряют восприятие событий, максимально приближая их к читателю. Знакомясь с вопросами, которые Джонатан адресует себе, читатель максимально сливается с главным героем, полностью погружается в мир его тревог, значимых мест и событий. Прямые вопросы - очень эмоциональная форма передачи информации. Происходит полная идентификация главного героя и читателя. Называя главного героя его именем, автор снова разводит два мира, два восприятия - героя и читателя. Так в романе «Ночной портье» наблюдаются три глубины погружения читателя в текст: 1) дистанцированное, опосредованное точкой зрения автора; 2) приближенное, при передаче внутреннего монолога через 3-е лицо; 3) полная идентификация читателя и героя, через повествование в 1-м лице, в т.ч. вопросительные предложения.

На наш взгляд, во всем проанализированном эпизоде наблюдаются также и черты ассоциативно-образного монтажа. Трагические события памяти (смерть возлюбленной главного героя от рук влиятельных воротил международного теневого бизнеса, занимающихся распространением наркотиков и оружия) представлены на фоне телепередачи об успешности военных действий в Ираке, главная цель которых - борьба с теми же наркотиками и нелегальной торговлей оружием, с насилием: “Her television set was enormous, bigger than the war. Happy troops waving from armoured personnel carriers. More missiles racing prettily to their mark. The sibilant shuffle of tanks. Mr Bush taking another encore from his admiring audience” [Le C. J.]. В результате сопоставления, монтажа этих двух планов возникает феномен контрапункта. Описанные эпизоды противопоставлены 1) по масштабности (мировая сцена и трагическая насильственная смерть одного человека); 2) по эмоциональной

окраске, коннотативному элементу (мнимая успешность военной операции в Ираке настоятельно подчеркивается причастиями, образованными от глаголов с положительной коннотацией “waving” (радостно машущие военные), “racing prettily to their mark” (безошибочно поражающие цель), “admiring audience” (восхищенная публика). Натуралистические детали смерти Софи, напротив, представлены словами с отрицательной коннотацией: “stillness of the dead”, “trashed by a gigantic infant in a tantrum”, “half-crawling”, “blood, reeking like old iron”, “an insignificant feature of this havoc”, “indignantly”, “smashed hinges”, “call his lawyer”, “none with much conviction”, “culprit”. Наблюдается противопоставление эпизодов по стилю и тональности (легкий, слегка ироничный и мрачный натуралистический); 3) по детализированности представления (описание войны в Ираке уместается в 4 предложениях; описание смерти Софи занимает 4 страницы). Очевидно, что более детализированное повествование сигнализирует о большей значимости эпизода; 4) по количеству и красочности употребленных стилистических приемов (образное сравнение (The blood is everywhere, reeking like old iron. On the walls, on the ceiling and divan. It is spilt like wine across the dressing table.), метафора (a uniformed Egyptian police inspector and his two plain-clothes assistants eye him with the borrowed stillness of the dead.), гиперболы (Clothes, clocks, tapestries, books in French and Arabic and English, gilt mirrors, scents and ladies’ paint - all have been trashed by a gigantic infant in a tantrum), параллельные конструкции (Other policemen are doing other things, none with much conviction. One man is leaning over the parapet of the roof-garden, apparently in search of a culprit. Another is fiddling with the door of Sophie’s wall safe, making it plop as he works it back and forth across its smashed hinges.), и т.д.

В итоге, содержание серьезной телепередачи о новостях политики с военного фронта превращается в театральное действие, клоунаду, лишенную смысла, что подчеркивается фразой “Mr Bush taking another encore from his admiring audience”, построенной на основе театральной терминологии. В этой

полной сарказма фразе-комментарии мы слышим и голос автора, и голос героя. Автору удается при помощи мастерского использования модернистской техники “слияния голосов” (при условии т.н. “исчезающего” автора) косвенно, ненавязчиво выразить отношение героя к событиям повествования и свое собственное: автор выбирает “рупором” своих идей того героя, кому он больше всего симпатизирует.

В результате монтажного приема контрапункта текст приобретает дополнительную смысловую нагруженность, имплицитность, подтекст и становится генератором затекстовых идей. Текст подталкивает читателя к дальнейшим размышлениям о двуликости власти, политики, которая превращается в фарс, карнавальное зрелище с костюмами и масками, где за внешней благополучностью кроются бесчисленные трагедии отдельных, “маленьких” людей. Рассогласование внешнего и внутреннего содержания власти приводит к созданию образа власти как циничной, холодной, расчетливой, безразличной, бессмысленно жестокой (порождающей жестокость и жестокость покрывающей), далекой от правосудия.

Выводы

В проанализированном нами отрывке текста мы имеем дело с двумя видами кинематографического монтажа. Наиболее очевидный и неоспоримый вид монтажа, объединивший два параллельных мира (реальность и воспоминания) - параллельный монтаж. Параллельный монтаж обеспечивает динамику романа, выступая механизмом развития сюжетной линии, позволяет постичь внутренний мир героя и увидеть его двойственность: внешнюю непринужденность и внутренние страдания, его шпионскую холодную наблюдательность и глубокую человечность.

Использование ассоциативно-образного монтажа на основе контрапункта в кинематографии называется интеллектуальным кино, соответственно, в литературе назначение данного вида монтажа - построение подтекста,

смысловой глубины произведения. Текст приобретает открытую смысловую структуру, начиная порождать новые смыслы.

В литературном произведении можно обнаружить черты внутрикадрового монтажа, своеобразное движение камеры от общего плана к крупному. Целью внутрикадрового монтажа является управление вниманием читателя, акцентирование значимых деталей.

Литература использует широкий ряд лингвистических механизмов монтажа разного вида. Наиболее значимым, по мнению большинства исследователей, является именное письмо. Именное письмо создает разные уровни символической образности от частных образов (релевантных для описания отдельных черт событий и героев) до крупномасштабных смысловых, принадлежащих общекультурному пласту (используемых для передачи основных идей произведения).

Активное участие в осуществлении литературного монтажа принимают на морфологическом уровне временные и заложенные формы глаголов, артикли, местоимения. На синтаксическом уровне с точки зрения монтажа вызывают интерес предложения с обособлениями, вопросительные формы предложений, механизмы парцелляции. На супraseгментном уровне в реализации монтажного приема контрапункта участвуют стилевые маркеры.

Монтажность присуща многим литературным произведениям разных эпох. Наиболее талантливые авторы мастерски пользуются искусством монтажа для большей выразительности своих творений. В использовании монтажа проявляется доверие автора к интеллектуальным способностям читателя, что делает литературные произведения более увлекательными, многомерными в пространственном и временном измерениях. Интеллектуальный 20-й, а вслед за ним и 21-й век, вывел монтажность с ее искусством вычленения характерных деталей и умением их значимого комбинирования на передние позиции.

Библиографический список

1. БСЭ [Электронный ресурс] - Электронная версия на яндексе.

2. Жинкин Н.И. Грамматика и мысль [Текст] / Жинкин Н.И. // Язык и человек. - М., 1970. - С. 75-76.
3. Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в [Текст] / Иванов Вяч. Вс. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. - М., 1988. - С. 119-149.
4. Интернет-ресурс - http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D1%80%D0%B5,%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD - cite_note-6
5. Разлогов К.Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана [Текст] / Разлогов К.Э. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. - М., 1988. - С. 23-32.
6. Раппорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа [Текст] / Раппорт А.Г. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. - М., 1988. - С. 14-23.
7. Рейсц К. Монтаж фильма [Текст] / Рейсц К. // Техника киномонтажа. - М., 1960. - 180 с.
8. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео [Текст] / Соколов А. Г. - М.: А.Дворников, 2005. - Т.1 - 243 с.
9. Утилова Н.И. Телевизионный мастер класс. Монтаж [Текст] / Утилова Н.И. - М.: Аспент пресс, 2004. - 171 с.

Тексты

1. Le Carre J. The Night Manager. - London: Coronet Books, 1994. - P. 66-71.

Bibliography

1. Big Soviet Encyclopedia [Electronic Resource] – Yandex Electronic Version.
2. Ivanov Vyach. Vs. Montage as a Principle of Creativity in the Culture of the Beginning of the 20-th Century [Text] / Ivanov Vyach. Vs. // Montage. Literature. Art. Theatre. Cinema. - M., 1988. - P. 119-149.
3. Razlogov K.E. Montage-like and Anti-montage Principles in the Art of the Screen [Text] / Razlogov K.E. // Montage. Literature. Art. Theatre. Cinema. - M., 1988. - P. 23-32.
4. Rapport A.G. To the Understanding of the Poetic and Culture-historical Meaning of Montage [Text] / Rapport A.G. // Montage. Literature. Art. Theatre. Cinema. - M., 1988. - P. 14-23.
5. Raysts K. Film Montage [Text] / Raysts K. // Film Montage Technics. - M., 1960. - 180 p.
6. Sokolov A.G. Montage: Television, Cinema, Video [Text] / Sokolov A.G. - M.: A.Dvornikoff, 2005. - V.1 - 243 p.
7. Utilova N.I. Televised Master Class. Montage [Text] / Utilova N.I. - M.: Aspent Press, 2004. - 171 p.

Курочкина М.А. Лингвистический механизм создания эффекта монтажа в литературе (на основе романа Дж. Ле Карре «Ночной портье») [Текст] / М.А. Курочкина // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. - 2011. - № 9. - С. 281-306.

8. Zhinkin N.I. Grammar and Thought [Text] / Zhinkin N.I. // Language and Man. – М., 1970. – P. 75-76.

Texts

1. Le Carre J. The Night Manager. - London: Coronet Books, 1994. - P. 66-71.

Автор:

Курочкина Мария Анатольевна
Челябинский государственный педагогический университет
Факультет иностранных языков
Кафедра английской филологии
к.ф.н.

адрес электронной почты: kma1974@yandex.ru

моб. тел.: 8-906-89-24-691

почтовый адрес: 454135, г. Челябинск, ул. Копейское шоссе, д.47 «Б»,
кв. 23