

Клименко Ксения Валентиновна

МОНТАЖНЫЕ ПРИЕМЫ ЯЗЫКОВОЙ КОМПОЗИЦИИ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ Ю. М. НАГИБИНА

Статья посвящена языковой композиции автобиографических текстов Ю. М. Нагибина. Анализируются особенности и функции монтажных приемов субъективации, рассматриваются используемые писателем средства грамматико-синтаксической выразительности. В статье подчеркивается, что в основе монтажа лежит стремление передать точку зрения персонажа-рассказчика, этот прием служит в композиции текста для передачи динамики либо, наоборот, замедления повествования, что достигается за счет использования крупного плана и деталей. На монтажных приемах держится, убыстряясь или замедляясь, текстовое время, которое грамматически выражается формами глагола.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2013/5-2/26.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (23): в 2-х ч. Ч. II. С. 101-106. ISSN 1997-2911.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2013/5-2/

© 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

Итак, диалектная фразеология является ценным материалом для лингвокультурологических исследований. Рязанские фразеологические единицы бранного характера дают возможность изучения народных суеверных представлений о мире бесов и злых духов. Причем данные анализа представленных языковых фактов дают возможность предположить существование не отмеченных в словарях и энциклопедиях суеверных персонажей. В диалектной фразеологии также находят отражение и некоторые суеверные обычаи и поверья. Как правило, фразеологические единицы, отражающие суеверные народные представления, носят бранный характер.

Исходя из данных анализа, можно классифицировать рязанских представителей низшей демонологии:

- 1) бесы и черти: *анчутка, игрец, грех, чёрт, леший*;
- 2) духи несчастий и болезней: *лютый, лихой, лихая, паралик, родимец*;
- 3) духи негативных природных явлений: *вихор, буря*.

Такого рода исследования помогают понять многие народные традиции и обычаи, а также определить исторические корни современных представлений, что является важным для анализа национального самосознания народа.

Список литературы

1. **Ванюшечкин В. Т.** Словарь русских народных говоров рязанской Мещеры: материалы по русской диалектологии: в 2-х ч. Воронеж, 1983. Ч. 1. А-Н. 275 с.
2. **Власова М. В.** Русские суеверия: энциклопедический словарь. СПб.: Азбука-классика, 2001. 672 с.
3. **Маслова В. А.** Лингвокультурология: учеб. пособие. М.: Издательский центр «Академия», 2007. 208 с.
4. **Словарь русских народных говоров.** М. – Л.: Наука, 1965-2008. Т. 1-41.
5. **Словарь русского языка:** в 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1981.
6. **Словарь современного русского народного говора** (д. Деулино Рязанского района Рязанской области) / под редакцией И. А. Осовецкого. М., 1969. 612 с.

REPRESENTATION OF PEOPLE'S SUPERSTITIONS IN RYAZAN' DIALECT PHRASEOLOGY

Kiparisova Sofiya Olegovna

*Ryazan' State University named after S. A. Esenin
sofiya_kiparisov@mail.ru*

The author analyzes the Ryazan' dialect phraseological units, representing people's ideas about superstitions and evil spirit, pays special attention to the semantics and structure of the presented language factors, and as the sources uses the materials of "Dictionary of Russian people's dialects", "Dictionary of Contemporary Russian people's dialect (village Deulino of Ryazan' district of Ryazan' region)", "Dictionary of Russian people's dialects of Ryazan' Meshchera" by V. T. Vanyushechkin and the files of "Ryazan' regional dictionary" of the department of the Russian language and its teaching technique of Ryazan' State University named after S. A. Esenin.

Key words and phrases: Ryazan' dialect phraseology; superstitions; evil spirit; semantics; structure; demonology.

УДК 81'38;82-312.6

Филологические науки

Статья посвящена языковой композиции автобиографических текстов Ю. М. Нагибина. Анализируются особенности и функции монтажных приемов субъективации, рассматриваются используемые писателем средства грамматико-синтаксической выразительности. В статье подчеркивается, что в основе монтажа лежит стремление передать точку зрения персонажа-рассказчика, этот прием служит в композиции текста для передачи динамики либо, наоборот, замедления повествования, что достигается за счет использования крупного плана и деталей. На монтажных приемах держится, убыстряясь или замедляясь, текстовое время, которое грамматически выражается формами глагола.

Ключевые слова и фразы: теоретическая стилистика; субъективация; автобиографическая проза; монтаж; средства грамматико-синтаксической выразительности.

Клименко Ксения Валентиновна

*Литературный институт им. А. М. Горького
kvklim@gmail.com*

МОНТАЖНЫЕ ПРИЕМЫ ЯЗЫКОВОЙ КОМПОЗИЦИИ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ Ю. М. НАГИБИНА ©

Лингвистический стилистический анализ художественного текста главным образом основан на анализе языковой композиции. Одним из факторов, составляющих композицию литературного произведения, является субъективация повествования.

Субъективацию повествования принято определять как стилистический прием, направленный на отражение в повествовательном тексте «чужого» слова в связи со смещением точки зрения субъекта.

Языковое выражение субъективации исследовалось в основном как формы взаимодействия речи автора и героя, сочетание «своего» и «чужого» слова, т.е. в виде несобственно-прямой речи [5; 12]. Понятно, что явление субъективации следует рассматривать гораздо шире.

В XX в. намечилось очевидное движение русской повествовательной прозы от объективированного авторского повествования к субъективированному, а проблема субъективации в современной науке о языке является особенно актуальной. Так, Н. А. Кожевникова в своей диссертации «Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв.» исследовала эволюцию различных типов повествования, уделив особое внимание сказу и стилизации, развитию несобственно-прямой речи. Она отметила, что в 20-х гг. был особенно популярен сказ, в 30-40-х гг. интерес сместился к объективированному авторскому повествованию, с 50-х гг. снова намечился переход к сказу, но сказу литературному, в котором объективированная и отвлеченная точка зрения автора уступает место точке зрения героя или сочетается с ней; во второй половине XX в. также наблюдается тенденция к усилению субъективации повествования [6].

Известно, что В. В. Виноградов в работе «О теории художественной речи» впервые вводит понятие субъективированного повествования (ученый использует термин «субъективизированное») [3], а В. В. Одинцов развивал учение Виноградова об образе автора и словесных рядах, наметил проблему субъективации авторского повествования [11].

Опираясь на работы Виноградова и Одинцова, Г. Д. Ахметова исследует лингвистический анализ текста и пишет, что такой анализ «предполагает изучить произведение в единстве формы и содержания. Наблюдения над языковыми фактами не должны быть сами по себе. Они соотносятся с идейно-тематическим содержанием, с композицией текста. Важно показать, не что использовано в произведении, а как, почему» [1, с. 35-36]. Ахметова связывает специфику языковой организации художественной прозы с проблемой соотношения голоса автора и голосов персонажей, иначе говоря, с субъективацией повествования. Анализируя особенности композиции на материале отечественной литературы 80-90-х годов в монографии «Языковая композиция художественного текста», Ахметова уделяет особое внимание теоретическому обоснованию и практическому применению субъективации в ее противопоставлении с объективацией: «Субъективация повествования как ориентация на “чужое” слово связана с образами рассказчика и персонажей. Но и авторское повествование не может быть строго объективным, поэтому внутри него выделяются композиционные “потоки”, называемые нами как условная субъективация и условная объективация. В первом случае речь идет о таком повествовании, в котором неявный рассказчик проявляется благодаря композиционному движению текста, во втором случае повествование объективируется в значительной степени. Такой вид объективации принимает в современной литературе» [2, с. 101].

Л. А. Жаворонская анализирует субъективацию повествования как структурный принцип целого художественного текста, обращая особое внимание на проблему связанности текста, и приходит к выводу, что «текст немислим без связанности»: «Важным связующим, цементирующим текст как целое фактором является авторская установка, отношение автора к сообщаемому. <...> Именно в авторском повествовании, субъективации авторского повествования, “образе автора” как лингво-стилистической категории наиболее ярко проявляются языковые и композиционные особенности произведения» [4, с. 21-22].

С понятием «субъективной сферы», введенным Одинцовым, тесно связана проблема «точки зрения». Ее изучению посвящены работы многих филологов, рассматривавших творчество конкретных писателей (М. М. Бахтин, В. Н. Волошинов, В. В. Виноградов, Г. А. Гуковский, Б. А. Успенский).

Субъективация повествования всегда находит отражение, прежде всего, в ряде предметном и в ряде словесном. Одинцов выделяет особые языковые и композиционные (конструктивные) формы, «направляясь от простых (прямых) и очевидных случаев проявления субъекта к более сложным и замаскированным» [11, с. 192]. К языковым формам (речевым типам) относятся: прямая речь, несобственно-прямая речь, внутренняя речь. Конструктивные формы: формы представления, формы экспрессивной субъективации, т.е. лексико-семантической и грамматико-синтаксической изобразительности, монтажные формы. Типы и формы субъективации могут работать в тексте как взаимодополняющие компоненты и как самостоятельные элементы композиции художественного произведения.

Термин «монтаж», как известно, взят из кинематографа, хотя сам этот стилистический прием используется в литературе очень давно. Прием основан не только на точке зрения персонажа, на его взгляде, но и на движении – как самого персонажа, так и изображаемой действительности вокруг него. С монтажными формами связана постоянная смена планов в тексте – общего, среднего, крупного.

Наиболее важным в связи с этим является вопрос взаимодействия и сочетания разных типов и форм субъективации в каждом отдельно взятом тексте, система приемов, которые использует в своем творчестве конкретный автор.

Автобиографическая проза Ю. М. Нагибина обширна и представлена разными жанрами. Отметим циклы рассказов о детстве («Книга детства», «Чистые пруды»), охотничьи «мещерские» рассказы («Подсадная утка», «Молодожен», «Последняя охота» и другие), заметки из путевого дневника («Летающие тарелочки», «Итальянская тетрадь», «Моментальные фотографии» и другие), литературные портреты («Возвращение Акиры Куросавы», «Счастливчик Хейли» и другие), поздние повести («Тьма в конце туннеля», «Моя золотая теща»). Отдельно назовем «Дневник», который является не только документальным памятником эпохи, но образным и стилистически многогранным художественным произведением. Нагибин не всегда повествует о своей собственной жизни, порой пренебрегает документальной точностью в угоду художественному вымыслу, однако все его тексты основаны на действительных событиях, личном опыте и личных впечатлениях.

Монтажные формы субъективации наиболее характерны для тех произведений Нагибина, где рассказчик – непосредственный участник описываемых событий, а не отстраненный наблюдатель. Читатель ограничен точкой зрения рассказчика, видит только то, что видно рассказчику в данный конкретный момент времени, и наблюдает движение объектов в том порядке, в каком их видит и описывает рассказчик.

Одинцов пишет: «Монтажные формы определяются ракурсом изображения, последовательностью описания (предметы описываются по мере того, как они попадают в поле зрения персонажа; типичной формулой является: *увидел перед собой... сзади... справа (слева)... вон там...* и т.д.), использованием общего или крупного плана (сначала характеризуется вся картина, затем отдельные части, детали, и наоборот), динамикой (объекта или субъекта)» [Там же, с. 202].

Для Нагибина характерны все эти формы, а также их комбинации друг с другом и с другими приемами субъективации (несобственно-прямой речью, формами представления, изобразительными формами), однако наиболее часто он использует динамику субъекта/объекта: рассказчик идет/едет мимо чего-то или что-то пронесется мимо рассказчика. Монтажные формы, как и другие приемы субъективации, способствуют погружению в сознание рассказчика, выражают его точку зрения, акцентируют внимание на важных деталях.

В основе монтажных форм лежит стремление передать точку зрения персонажа-рассказчика, этот прием служит в композиции текста для передачи динамики либо, наоборот, замедления повествования, что достигается за счет использования крупного плана и деталей. На приеме монтажа держится, убыстряясь или замедляясь, текстовое время, которое грамматически выражается формами глагола.

Наиболее часто используемый Нагибиным прием монтажа – движение субъекта (рассказчика) к намеченной цели. Рассмотрим несколько примеров.

«Подавленные муки совести отыгрывались смутным ожиданием расплаты, я всякий раз не верил, что попаду в музей. Не верил, садясь в кольцевую “аннушку”, не верил, приближаясь к ограде музея, не верил, поднимаясь по широким каменным ступеням и слыша свое громко стучащее сердце, не верил, минуя контроль – это было самым страшным испытанием, – и разом исполнялся захлебывающейся веры, обнаруживая исчерна-зеленого кондотьера на своем месте» [9, с. 4]. У рассказчика есть строго поставленная цель (в данном случае – кондотьер), его задача – добраться до этой цели, не отвлекаясь ни на что постороннее, поэтому описание краткое, динамичное, представляет собой простое перечисление последовательно сменяющихся друг друга действий и объектов. Нагибин использует упорядоченно повторяющиеся конструкции и деепричастия, нагнетая «неверие» героя. Риторическая фигура (период) за счет повышения тона создает особый акцент на конечной цели героя-рассказчика.

Другой способ передачи динамики в автобиографических текстах Нагибина – не глагольные формы, а номинация, безглагольное ускорение через перечисление существительных, последовательно попадающих в поле зрения рассказчика объектов без подробного их описания, простое «называние». Это создает кинематографический эффект ускоренно проматывающейся пленки, все очень зримо. *«Нам не оставалось ничего другого, как идти вперед, и гигантская обкусанная чаша Колизея медленно тронулась в одном с нами направлении. Конечно, то был обман зрения. Мы отмахивали урны, деревья, кусты, скамейки, клумбы, внизу скрылась арка Константина, прежде зримая в перспективе, но если судить по Колизею, то мы не продвинулись ни на шаг»* [Там же, с. 12]. Рассказчик не говорит напрямую, что они шли быстро, но короткое последовательное перечисление *«урны, деревья, кусты, скамейки, клумбы»* передает скорость.

Более развернутая и подробная номинация может служить для передачи продолжительности действия: *«Мы долго плыли мимо этого убогого, скучного до сердечного спазма городка, потом прошли под мостом, потеряли Бежецк из виду и обрели громадное пространство воды. Это не озеро – веший разлив реки и впадающих в нее ручьев. Из воды торчат кусты, деревья, сараи; вокруг по косогорам лепятся деревни с высокими, красивыми, мертвыми церквями»* [8, с. 194-195].

В процессе движения особый акцент может быть сделан на детали, различные предметы, которые попадают в поле зрения рассказчика. Номинация дополняется расширением, более подробным описанием: *«Мы промчались длинным коридором мимо ресторанов, кафе, баров, закусовых с гамбургерами и “горячими собаками”, мимо туалетов, именуемых «комнатами отдыха», потом через зал ожидания с магазинами сувениров и газетно-журнальными киосками, спустились по эскалатору, пробежали тоннелем и очутились на улице, где стояла полицейская машина с мигалкой на крыше, сейчас, разумеется, выключенной»* [9, с. 165]. Здесь внимание сосредоточено на самом процессе движения, а не на конкретной цели, поэтому описывается больше подробностей и деталей. Монтаж позволяет передать ощущения и видение персонажа через чередование различных событий, картин, планов.

Движение на транспорте также может быть направлено к четко намеченной цели. Тогда описание пути дается общим планом, перечислением, в то время как финальная точка маршрута показана более подробно, крупным планом.

Динамика объекта в художественных текстах Нагибина встречается реже, чем динамика субъекта. Но для этого вида монтажных форм также характерно последовательное перечисление и акцент на отдельных деталях: *«...утром, проснувшись в своем номере, глядевшим на залив, палево-розовый от встающего солнца, я с ужасом и восторгом увидел, что оттуда, из озаренного пространства, из растворившего в себе нежный свет тающего марева, прямо на отель, на мои окна, на меня надвигается громадное судно»* [Там же, с. 451]. Данный пример интересен тем, что в нем представлен «обратный монтаж»: последовательно перечисляется, не мимо чего движется объект, а откуда (*«оттуда, из озаренного пространства, из растворившего в себе нежный свет тающего марева»*) и куда (*«прямо на отель, на мои окна, на меня»*) он движется.

Другой пример – объективно движется рассказчик, едущий на машине, однако за счет описания, постепенного приближения и акцента на деталях создается субъективное ощущение, что движется, придвигается

море: «По мере нашего сближения с этим рулоном (сейчас я говорю о море) он стал опускаться ниже и ниже, уподобляясь мерцающей тени земли над горизонтом после заката. Потом он весь гофрировался, его испещрили белые крапушки, вскоре ставшие барашками, стремящимися к берегу. И вдруг пришло ощущение водной стихии, громадной и непрестанно движущейся» [10, с. 289].

Таким образом, динамика субъекта/объекта создает иллюзию движения с помощью языковых средств. Нагибин широко использует глагольные формы и номинацию: перечисление и описание попадающих в поле зрения рассказчика предметов, а в отдельных случаях, чтобы подчеркнуть скорость движения или итоговую цель, делается акцент на деталях и подробностях. Особенностью стиля Нагибина являются перечисления не только физических объектов, в номинативный ряд предметов-деталей также включаются звуки, запахи, чувства: «Звонки, гудки, скрежет и лязг тормозов, наше сбитое дыхание, резь в глазах, охлест воздушных волн от больших машин и вдруг – небольшое возвышение, три сросшихся корнями дерева и урна, набитая доверху пальми листьями» [9, с. 337].

Второй наиболее характерный для автобиографической прозы Нагибина вид монтажных форм – чередование общего и крупного планов, удаление, приближение. «Внизу простиралась пустынная, темно-синяя, жгуче отблескивающая вода фиорда; у песчаной кромки берега переваливалась с боку на бок, тревожимая набегающей волной, старенькая, разохшаяся лодка; кроны сосен упирались в небо, сгущая над собой его синеву» [Там же]. Сначала дан общий план («вода фиорда»), потом крупный («разошшаяся лодка»), далее снова – общий план («кроны сосен упирались в небо»). В приведенном примере происходит движение точки зрения от общего плана к крупному плану (детали) и обратно к общему. Крупный план и разнообразные детали способствуют эффекту присутствия, позволяют читателю увидеть описываемое одновременно с рассказчиком, его глазами.

В автобиографической прозе Нагибина часто встречается сначала описание картины в целом, которое потом сменяется более подробным акцентом на деталях, происходит уплотнение деталей. «Вверх по узкой тропке, навстречу истошному лаю, ничуть не мешавшему тишине, лишь подтверждавшему ее гулкую емкость, навстречу поднимающейся с камня молодой смуглой и черноволосой индианке в чем-то ярко-желтом. И не уловить было, как произошло ее превращение в пожилую норвежскую женщину с двухцветными волосами, рыжеватыми у корней по широкому разлому двух жестких угольных крыл, с цепким, вбирающим взглядом и спокойной складкой темных губ» [Там же, с. 342]. Показано сближение субъектов, и «молодая смуглая и черноволосая индианка» с уменьшением отделяющего от нее расстояния превращается «в пожилую норвежскую женщину с двухцветными волосами». Детали расширяются распространенными определениями, которые могут стоять как в препозиции, так и в постпозиции.

В текстах Нагибина можно также найти пример последовательного перехода от крупного плана к общему, например описание «странного памятника» Черчиллю в Лондоне: «В одном ракурсе вас приковывает некрасивое, умное, значительное и несчастное лицо, и вы видите только его; в другом – перед вами старый, усталый, но бодрящийся клерк; в третьем – вас поразит громадная энергия, сконцентрированная в нелепой, почти пародийной фигуре; наконец, издали, со спины, вы вдруг обнаружите ласточку с характерным скосом острых сложенных крыльев» [Там же, с. 487]. Сначала описывается лицо, потом фигура спереди, наконец – статуя образно изображена со спины, за счет чего происходит постепенный переход от деталей к укрупнению изображения (используется метафора). При таком широком употреблении монтажных форм у Нагибина они все время соседствуют с изобразительными приемами, дополняя их.

Крупный план и разнообразные детали способствуют созданию объемной атмосферы происходящего, позволяют читателю приобщиться к ней, увидеть описываемое одновременно с рассказчиком, его глазами. Ю. М. Лотман подчеркивал, что «крупный и мелкий план существует не только в кино. Он отчетливо ощущается в литературном повествовании, когда одинаковое место или внимание уделяется явлениям разной количественной характеристики» [7, с. 316]. Это характерно и для текстов Нагибина, в которых равно важны как общий план, так и крупный.

У Нагибина часто используется движение не только сквозь пространство, но и сквозь время. Происходит смена временных пластов. Б. А. Успенский отмечал, что «повествование может вестись одновременно во временной перспективе некоторого персонажа (или же нескольких персонажей, участвующих в действии) и вместе с тем в перспективе самого автора, точка зрения которого существенно отличается во временном плане от точки зрения данного персонажа: автор знает то, чего не может еще знать этот персонаж, а именно – знает, «чем кончится» данная история» [13, с. 91]. В нашем случае «автор» соответствует «рассказчику». В частности, это характерно для взгляда взрослого в детство, передачи детских впечатлений взрослым сознанием. Монтажные приемы с помощью глагольных форм позволяют показать не только пространственные, но и временные перемещения. Данный прием можно наглядно проследить на примере соотношения рассказчика-ребенка и рассказчика-взрослого: «Месть не доставила радости. Агапеша был обложен со всех сторон, как волк в загоне. Он не решился ответить мне, и в тайнике души я рассчитывал на это. Агапеша по-прежнему мог справиться со мной, но был бессилен против восставшего класса, поддержанного, как потом выяснилось, чистопрудными наемниками. А эти ребята могли пустить в ход и кастет, и нож. Я поступил низко и, как ни искал для себя оправданий, не находил их. Человек всегда устраивается с собой, но я не устроился, и сейчас, по прошествии жизни, мне так же стыдно, как и в те неправдоподобно далекие времена. Неужели во мне действительно продолжается тот мальчик?...» [10, с. 53]. Происходит сближение приемов монтажа с несобственно-прямой речью, разные временные формы глаголов подчеркивают различные временные пласты повествования. Рассказчик-взрослый подводит итог поступку, совершенному рассказчиком-ребенком: «Человек всегда устраивается с собой, но я не устроился». Однако и рассказчик-взрослый лишен всеведения, он тоже не знает, «чем кончится данная история», именно поэтому задается вопросом: «Неужели во мне действительно продолжается тот мальчик?...».

Характерная особенность стиля Нагибина состоит в том, что монтажные формы чаще всего сочетаются с другими приемами субъективации, как речевыми (прямая речь, несобственно-прямая речь), так и конструктивными (формы представления, изобразительные формы). В «чистом виде» монтажные формы встречаются в автобиографической прозе Нагибина редко.

Писатель сочетает разные приемы субъективации, использует их во взаимодействии, что усложняет языковую структуру текста. Рассмотрим пример из повести «Тьма в конце туннеля», где сочетаются формы экспрессивной выразительности и монтажные формы: *«Здесь дом лезет на дом, не найдешь свободного пятка: между помойкой и гаражом встроены крольчатник, рядом чистильщик сапог развесил макароны инурков и насмердил сладкой гуталиновой вонью, вгнезвился в какую-то нишу кепочник, а на него напирал электросварщик, обладатель слепящей искры, сараи, подстанции, всевозможные мастерские теснят друг дружку, толкаясь локтями, и вдруг город расступается и с голландской щедростью дарит своим гражданам чистое пространство льда»* [Там же]. Монтажность достигается не только подробным номинативным перечислением, но также подчеркивается использованием наречий с пространственным значением («здесь», «между», «рядом»). Крупный план («помойка», «гараж», «крольчатник») постепенно отдалается («сараи», «подстанции», «всевозможные мастерские») и, наконец, сменяется широким общим планом («чистое пространство льда»). Смена планов подчеркивается сменой грамматического числа номинативов. Отдельные детали, на которых акцентируется внимание, в свою очередь представляют воплощение изобразительных приемов, например метафора – «макароны инурков», олицетворение – «дом лезет на дом», «мастерские теснят друг дружку, толкаясь локтями».

В «Дневнике» редко можно встретить линейное повествование, для этого текста характерны обрывочность, запись отдельных эпизодов и описание непосредственных событий, размышлений автора. Наиболее часто встречается несобственно-прямая речь, внутренние монологи и обращения к себе, другие приемы субъективации используются реже. Монтажные формы применяются редко, связаны с описаниями природы, переплетаются с несобственно-прямой речью, передающей чувства и переживания рассказчика.

В автобиографических произведениях Нагибина широко применяются монтажные формы. Наиболее часто встречается прием динамики субъекта, движение рассказчика к намеченной цели; это движение может быть как пешеходным, так и при помощи какого-либо транспорта. Динамика объекта, движение какого-то предмета/человека в направлении рассказчика, встречается реже. Также используется чередование общего и крупного планов. Можно найти примеры движения во времени, особенно это характерно для рассказов о детстве, где происходит совмещение точек зрения взрослого и ребенка. Помимо этого, Нагибин большое внимание уделяет последовательному перечислению и описанию попадающих в поле зрения рассказчика объектов, в этом описании часто используются разные средства художественно-образительной выразительности, в основном эпитеты и сравнения; чаще всего делается акцент на каких-то конкретных деталях. Монтажные формы часто сочетаются с другими приемами субъективации, особенно с несобственно-прямой речью, формами представления и изобразительными формами; это особенно характерно для более поздних произведений Нагибина (повести «Тьма в конце туннеля», «Моя золотая теща», «Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волонтаризма и застоя»).

Субъективация в автобиографических текстах Нагибина характерна и для раннего творчества, и для позднего. Рассказчик бывает двух видов: непосредственный участник происходящих событий и сторонний наблюдатель. В случае рассказчика-участника субъективация выражена более ярко; повествование рассказчика-наблюдателя максимально приближено к авторскому повествованию.

Монтажные формы способствуют эффекту присутствия, усиливают роль фокального персонажа, превращают его в объектив, в движущуюся камеру. Глазами рассказчика читатель видит описываемые предметы и события. Авторской художественной манерой Нагибина является кинематографичность повествования, связанная с его большим опытом написания сценариев: в тексте идет фактически раскадровка, все время сменяют друг друга общий и крупный планы.

При таком широком использовании в языке текстов Нагибина монтажных форм они постоянно соседствуют и взаимодействуют с другими приемами субъективации, прежде всего с изобразительными формами.

Особо важную роль играют средства грамматико-синтаксической выразительности. Глагольные формы передают перемещение в пространстве и времени. Безглагольное ускорение создается через номинативное перечисление предметов и деталей. Замедление текста возможно при распространении номинации пре- и постпозитивными определениями, а также при чередовании общего и крупного планов. Контраст общего и крупного планов может быть выражен грамматическим числом и деталями.

Монтажные формы связаны с динамикой субъекта/объекта во времени и пространстве, а также с ракурсом изображения, последовательным описанием того, что попадает в поле зрения рассказчика. Языковая композиция автобиографических текстов Нагибина основана на приемах субъективации, что находит отражение в словесных рядах и субъективной сфере рассказчика.

Список литературы

1. Ахметова Г. Д. Лингвистический анализ художественного текста. Чита: Изд-во ЗабГПУ, 1988. 56 с.
2. Ахметова Г. Д. Языковая композиция художественного текста. М. – Чита: Изд-во ЗабГПУ, 2002. 264 с.
3. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 2005. 240 с.
4. Жаворонская Л. А. Субъективация повествования в авторской речи (на материале немецких художественных текстов). Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1984. 36 с.
5. Ковтунова И. И. «Несобственно-прямая речь» в языке русской литературы конца XVIII – первой половины XIX в. М.: Азбуковник, 2011. 286 с.

6. **Кожевникова Н. А.** Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв.: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1973. 27 с.
7. **Лотман Ю. М.** Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
8. **Нагибин Ю. М.** Дневник. М.: Изд-во «Пик», 1996. 622 с.
9. **Нагибин Ю. М.** Итальянская тетрадь. М.: Изд. дом «Подкова», 1998. 512 с.
10. **Нагибин Ю. М.** Любовь вождей. М.: АСТ, 2004. 734 с.
11. **Одинцов В. В.** Стилистика текста. М.: Либроком, 2010. 264 с.
12. **Соколова Л. А.** Несобственно-авторская (несобственно-прямая) речь как стилистическая категория. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1968. 280 с.
13. **Успенский Б. А.** Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционных форм. М.: Искусство, 1970. 224 с.

MONTAGE TECHNIQUES OF LANGUAGE COMPOSITION IN YU. M. NAGIBIN'S AUTOBIOGRAPHICAL TEXTS

Klimenko Kseniya Valentinovna

Literary Institute named after A. M. Gor'kii

kvklim@gmail.com

The author discusses the language composition of Yu. M. Nagibin's autobiographical texts, analyzes the features and functions of subjectivation montage techniques, considers the grammatical-syntactic means of expressiveness used by the writer, emphasizes that the basis of montage is the desire to convey character-narrator's viewpoint, and this technique is used in text composition for conveying dynamics or, conversely, slowing down the narration, which is achieved through the use of close-up and details, and mentions that the text time, which is grammatically expressed by verb forms, is based on montage techniques, speeding up or slowing down.

Key words and phrases: theoretical stylistics; subjectivation; autobiographical prose; montage; grammatical-syntactical means of expressiveness.

УДК 811:378.147.88

Педагогические науки

Статья посвящена проблеме развития навыков самостоятельной работы студентов, изучающих иностранный язык. Утверждается, что эффект от самостоятельной работы возможен только в том случае, когда она осуществляется в учебно-воспитательном процессе в качестве целостной системы, пронизывающей все этапы обучения иностранному языку. Особое внимание уделяется заданиям, которые разрабатывают сами студенты.

Ключевые слова и фразы: обучение иностранному языку; самостоятельная работа; навыки самостоятельной работы; индивидуальная творческая работа.

Коваленко Наталья Александровна

Смирнова Анна Юрьевна

Национальный исследовательский Томский политехнический университет

natalie@tpu.ru; asmirnova2005@mail.ru

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ[©]

Иностранный язык занимает особое место в системе современного образования, так как обладает социальными, познавательными и развивающими функциями. При изучении иностранного языка развиваются интеллектуальная, эмоционально-волевая и другие сферы личности. Изучение языка в условиях образовательного учреждения требует создания в аудитории ситуаций, максимально приближенных к ситуациям реального общения. Это стимулирует использование изучаемого языка в устной и письменной форме. В процессе обучения иностранному языку формируется творческая самостоятельность. Применение на занятиях творческих заданий и упражнений мотивирует самостоятельную работу студентов, использование ими лексики изучаемого языка для выражения собственных мыслей. Когда обучаемые стремятся к самостоятельному и творческому овладению материалом, они выполняют задания, проявляя критичность ума, воображение и фантазию. А это является непременным условием появления глубокого интереса к предмету изучения.

Самостоятельная работа проявляется в разнообразных видах индивидуальной и коллективной деятельности студентов, осуществляемой ими на занятиях и вне учебной аудитории [1]. Она является обязательной частью учебного плана и одной из важнейших составляющих учебного процесса. Ее результатом является определенный уровень сформированности знаний, умений и навыков, рассматриваемый как интегральная характеристика готовности к решению тех или иных задач.