

14. Клушина И. Искусство обольщения / И. Клушина // Русская речь. – 2001. – №4. – С. 62-65.
15. Кузнецова Г.И. Структурные и семантические особенности языка рекламы: Прагматика рекламного текста: автореф. дисс. ... канд. филолог. наук: спец. 10.01.01 «русский язык» / Г. И. Кузнецова. – Москва, 1984. – 24 с.
16. Майорова Я.М. Особенности синтаксиса рекламных текстов: (на материале прессы Германии) / Я. М. Майорова // Концептуальная картина мира и интерпретативное поле текста с позиций лингвистики, журналистики и коммуникативистики : (сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф., 20-23 июня 1999 г.). – Барнаул, 2000. – С. 230-240.
17. Мозгунов В.В. О синтаксической организации рекламного текста в русском языке: механизмы каузации / В. В. Мозгунов. – Режим доступа: [www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/SIz/2006\\_10/.../Mozgunov.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/SIz/2006_10/.../Mozgunov.pdf)
18. Морозова И. Слагая слоганы / И. Морозова. – М.: РИП-Холдинг, 2002. – 211 с.
19. Назайкин А. Рекламный текст в современных СМИ: практическое пособие / А. Назайкин. – М.: Эксмо, 2007. – 352 с.
20. Назарова Е.Д. Фактор адресата как прагматический фактор коммуникации: автореф. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «русский язык» / Е. Д. Назарова. – М., 2009. – 25 с.
21. Несветайлова Э.П., Семиотика текста научно-технической рекламы на английском языке : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «русский язык» / Э. П. Несветайлова. – Минск, 1983. – 21 с.
22. Норманн Б. Ю. Лингвистика каждого дня / Б. Ю. Норманн. – М.: Высш. школа, 1991. – 303 с.
23. Павловская М.Ю. Фоносемантический анализ речи / М. Ю. Павловская. – СПб: Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 2001. – 292 с.
24. Пирогова Ю.К. ИмPLICITная информация как средство коммуникативного воздействия и манипулирования (на материале рекламы и PR-сообщений) / Ю. К. Пирогова // Проблемы прикладной лингвистики 2001. – М., 2001. – С. 209-227.
25. Попович Н. В. Словообразовательные особенности рекламно-описательного текста / Н. В. Попович // Сб. науч. тр., Моск. пед. ин-т иностр. яз. – М., 1987. – Вып. 292. – С. 104-111.
26. Прокофьева Л.П. Цвето-графемная ассоциативность носителей русского и английского языков / Л. П. Прокофьева // Предложение и слово: Межвузовский сборник научных трудов. – Саратов: СГУ, 2002. – С. 755-763.
27. Розенталь Д.Э. Кохтев Н.Н. Язык рекламных текстов / Д. Э. Розенталь Д.Э., Кохтев Н.Н. – М.: Высшая школа, 1981. – 127 с.
28. Руднев В. Словарь культуры XX века / В. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
29. Цыгулева А.Г. Англоязычные заимствования в тексте рекламы: анализ актуализации и особенности функционирования / А. Г. Цыгулева. – Режим доступа: [ftp://lib.herzen.spb.ru/text/tsuguleva\\_99\\_203\\_206.pdf](http://ftp://lib.herzen.spb.ru/text/tsuguleva_99_203_206.pdf)
30. Шмид В. Нарратив. – М: Языки славянской культуры, 2003. – 30

УДК 811.161.1'37

А.Т. Гулак

## О СТИЛИСТИКЕ РАССКАЗА Ю. КАЗАКОВА «ОСЕНЬ В ДУБОВЫХ ЛЕСАХ»

А.Т. Гулак

*ПРО СТИЛІСТИКУ ОПОВІДАННЯ Ю. КАЗАКОВА «ОСІНЬ У ДУБОВИХ ЛІСАХ»*

*У статті розглядається стилістична організація оповідання Ю.Казаківа «Осінь у дубових лісах»; встановлюється і описується комплекс компонентів, які беруть участь у створенні художнього «Я» ліричного твору.*

*Ключові слова: художній текст, оповідь, непрямая символізація, лірична композиція, композиційне кільце*

А.Т. Гулак

*О СТИЛИСТИКЕ РАССКАЗА Ю. КАЗАКОВА «ОСЕНЬ В ДУБОВЫХ ЛЕСАХ»*

*В статье рассматривается стилістическая организация рассказа Ю.Казаківа «Осень в дубовых лесах»; устанавливается и описывается комплекс компонентов, участвующих в создании художественного «Я» лирического произведения.*

*Ключевые слова: художественный текст, повествование, косвенная символізація, лирическая композиция, композиционное кольцо*

*Gulak A.T*

*ON STYLISTICS OF Y.KAZAKOFF'S SHORT STORY. "THE AUTUMN IN THE OAK-WOODS"*

*This article deals with the stylistic organization of Y.Kazakoff's short story "The autumn in the oak-woods"; a set of components involved in creating artistic "I" of a lyric work is defined and described.*

*Key words: belles-lettres text, narration, indirect symbolism, lyric composition, composition loop*

Всесторонний анализ структурных форм произведений русской лирической прозы XX века, наметившей новые пути организации художественного повествования, – одна из актуальных задач, стоящих перед современной филологической наукой. Для лучших представителей этого литературного направления характерно стремление найти безыскусный прямой способ выражения своего чувствования и своего понимания жизни, без выдуманных героев и героинь. От Бунина идет в русской литературе XX века стремление найти этот прямой, не связанный условностями литературной формы способ выражения своего внутреннего опыта. Меняется языковая структура образа автора в русской прозе. Авторское слово, выверенное и правдивое, прямое и безыскусное, вытесняет «чужое» слово, литература утрачивает игровой характер и устремляется к открытой и серьезной исповедальности. По этому пути пошел и Юрий Казаков.

Юрий Павлович Казаков – замечательный мастер русского художественного слова. Он выступил на литературном поприще после удушливой атмосферы сталинских лет, в период так называемой «хрущевской оттепели». По справедливым словам священника Андрея Спиридонова, «для своего времени творчество Юрия Казакова явилось неким глотком свежего воздуха, настоящей литературой, примером мастерства и вкуса в малом лирическом жанре (да таковым, собственно, и осталось)...» [1, ЭР].

Цель данной статьи – установить и описать некоторые стилистические приемы организации рассказа Юрия Казакова «Осень в дубовых лесах». Конечно, воспроизвести все особенности «лабиринта сцеплений» в художественном тексте невозможно. Исчерпывающее описание организации художественной действительности чаще всего грозит перспективой бесконечности. Поэтому стилистическое исследование всегда связано с проблемой выбора лишь некоторых наиболее активных элементов литературно-художественного построения, наиболее важных аспектов художественного текста. Подвергаемые анализу элементы и особенности литературного произведения являются, как правило, элементами и особенностями художественно значимыми, такими, которые, может быть, в наибольшей мере отражают характерные черты именно этого произведения. Мы сосредоточим свое внимание на некоторых моментах композиционно-словесного оформления рассказа Ю. Казакова.

Рассказ «Осень в дубовых лесах» – одно из самых лиричных, самых поэтичных и самых совершенных созданий писателя. Это повествование о счастливой, светлой, щемяще-беззащитной любви, которую герои боятся потерять и потому дорожат каждым мгновением. Повествующее «Я» здесь очень близко авторскому «Я» – это освобождает рассказ от литературной условности и придает ему интимный, почти исповедальный характер.

В одном из немногочисленных интервью Юрий Казаков сказал, что, по его мнению, «задача литературы – изображать именно душевные движения человека, причем главные, а не мелочные» [5, с.108]. Изображение напряженных мгновений жизни человеческой души и лежит в основе рассказа «Осень в дубовых лесах». Этот рассказ лирический. А в лирическом рассказе «то или иное событие служит лишь поводом, побуждающим толчком к поэтическому размышлению, которое и составляет структурную и содержательную основу произведения» [2, с.30]. В «Осени в дубовых лесах» таким поводом к лирическому размышлению становится свидание героя с любимой женщиной.

Весь текст рассказа не то чтобы пронизан личным, эмоционально-субъективным взглядом на изображаемое, он является художественным претворением этого взгляда, отражением взволнованного душевного состояния повествующего субъекта – с характерными для такого состояния скачками ассоциаций, мозаикой настроений и чувств, прихотливой игрой памяти.

Через параллелизм и контрастное противопоставление двух ночей, а также через воспроизведение некоторых эпизодов из другого времени, в которых наиболее полно представлено самораскрытие лирического героя, его мысли и переживания, и осуществляется движение лирического сюжета «Осени в дубовых лесах». Финал рассказа, в котором дается описание наступившего светлого дня, меняя общий колорит изображаемого, перекликается с началом (и интонационно, и тематически), ритмически уравнивает, «закругляет» повествование.

Проза Юрия Казакова удивительно музыкальна по своему построению. Уже в экспозиции (как в музыкальном произведении) намечаются две контрастирующие темы, два эмоционально-образных потока: предощущение счастья от близящегося приезда любимой и тревога, что она не придет, что счастье переменчиво, непрочно, эфемерно.

Тема счастья заявлена прямо: «*Я был счастлив в ту ночь, потому что ночным катером приезжала она*». Тема тревоги вводится намеками, аллюзийно: «*Но я знал, что такое счастье, знал его переменчивость и поэтому нарочно взял ведро, будто я вовсе не надеюсь на ее приезд, а иду просто за водой. Что-то слишком уж хорошо складывалось всё у меня в ту осень*». В дальнейшем происходит интенсивная разработка материала: обозначившиеся в экспозиции темы получают свое динамическое развитие, видоизменяясь, преображаясь, разбиваясь на отдельные мотивы, сопоставляясь и противопоставляясь, и объединяясь в ударных эмоциональных местах рассказа в одном эмоциональном ключе. Ср. движение этих мотивов: «*... и я понял, как это непрочно всё – какие-то мои планы счастливой жизни здесь вдвоем*». Ср. также: «*Мне казалось: если я усну, она куда-то уйдет от меня, я не буду ее ощущать, а мне хотелось, чтобы она была всё время со мной и я бы это знал. «Возьми меня в свои сны, чтобы я был всегда с тобой! – хотелось мне сказать. – Потому что нельзя расставаться надолго*». И ближе к концу рассказа: «*И мне стало грустно, что прошло уже три часа, мне захотелось, чтобы всё это началось сначала, чтобы я опять вышел с фонарем и ждал, чтобы мы снова вспоминали, а потом опять боялись бы расстаться друг с другом во тьме*». Эти сменяющиеся друг друга противоречивые оттенки настроения героя-повествователя, их гармонически упорядоченное волнообразное движение, их подъемы и спады – всё это близко музыкальной композиции.

Герой-повествователь воспроизводит яркие мгновения своей жизни, всплывающие в его памяти. На то что события, изображенные в рассказе, происходили раньше, в прошлом, указывает местоимение *ту*: «*Я был счастлив в ту ночь... Что-то слишком уж хорошо складывалось всё у меня в ту осень...*»<sup>1</sup>. И тут же вводится местоимение *эта*, связанное с впечатлениями данного момента. Повествователь погружается в прошлое, как в настоящее, и словно бы заново проживает возвращенные мгновения («*Астидно-черной была эта ночь поздней осени...*»).

Чуть ниже вводится восклицание и осуществляется переход к настоящему времени. Происходит то, что Е.В. Падучева называет сменой режимов употребления – переход от нарративного режима употребления к речевому – и что свидетельствует о лирической форме изложения [11, с.214]: «*Жутко идти ночью одному с фонарем! Один ты шуришишь сапогами, один ты освещен и на виду, всё остальное, притаившись, молча созерцает тебя*». Текст здесь возникает как бы спон-

танно, сиюминутно; появляется синхронный адресат во 2-м лице (*ты*), в роли которого выступает сам герой-повествователь.

Своеобразный «лирический произвол» в «Осени в дубовых лесах» нарушает последовательность и упорядоченность повествования, перетасовывает время, – порождает «игру времен», по В. Виноградову. Смена времен способствует изменению тональности повествования. Включение настоящего времени делает явным присутствие героя и его сопричастность тому, о чем он повествует. Воспоминание освещается его эмоциональными комментариями, указывая на то, что прошлое воспроизводится не только как осуществившееся когда-то, но и как переживаемое в данный момент, приближая, укрупняя изображаемое. Формы настоящего и будущего времени используются для передачи внутренней речи героя: «*Как славно, что снег и что приехала она, и мы одни, и с нами музыка, наше прошлое и будущее, которое, может быть, будет лучше прошлого, и что завтра я поведу ее на свои любимые места, покажу Оку, поля, холмы, лес и овраги...*».

Для лирического сюжета «Осени в дубовых лесах» характерны временные возвраты, осуществляемые посредством ментальных глаголов «представил», «вспомнил». Герой-повествователь восстанавливает в памяти незабываемые счастливые мгновения жизни с любимой женщиной на Севере. Прошедшее воспроизводится в точных и выразительных чертах. Подробным описанием процесса охоты на зубаток с нею создается впечатление необычности, неповторимости жизни, усиливаемое яркой экспрессией отобранных деталей: «*Я тихо подводил острогу и вонзал белое острие зубатке в затылок, напрягаясь, вынимал ее из воды, и она, брызгая нам в лицо, хищно билась на остроге, разевала ужасную пасть, свертывалась в кольцо и пружинисто распрямлялась, похажывая на тритона. И потом, уже на дне карбаса, долго шуришала еще, вздрагивала и вцеплялась во что попало мертвой хваткой*». Выразительная сила этого описания создается прежде всего «нагромождением» глаголов прошедшего времени несовершенного вида в их воспроизводящей и живописующей функции. По словам Б.Успенского, «по своему композиционному значению форма несовершенного вида прошедшего времени знаменует как бы «настоящее в прошлом» ... данная форма позволяет производить описание как бы изнутри самого действия – т.е. с синхронной, а не ретроспективной позиции – помещая читателя непосредственно в центр описываемой сцены» [13, с.127]. Сплошной одновидовой план глаголов подчеркивает одновременность происходящего, тесноту связи, последовательности совершающихся действий. Яркой изобразительности и внутренней динамике способствует не только удачный отбор

<sup>1</sup> Значение временной дистанции в местоимении *тот* отмечают все важнейшие толковые словари советской эпохи; на это значение указывает и И.И.Ковтунова [7, с.43].

глаголов, точно и экспрессивно называющих действия, но и искусное привлечение конкретизирующих средств, во всей драматичности, конкретности и неповторимости воссоздающих образную картину.

Щемящей нотой вторгается в эти воспроизводимые в памяти мгновения жизни на Севере воспоминание о нелепом разрыве с ней, отъезде и слабой надежде «как-то всё поправить в будущем». Да и в настоящем героя беспокоит тревожная мысль о непрочности, недолговечности счастья. Эта мысль лейтмотивом проходит через весь рассказ.

Важную роль играет в рассказе пейзаж. Пейзажные описания, считает А. Лежнев, «являются характерными показателями стиля. Это как бы окна, позволяющие заглянуть в его сущность» [8, с.50]. Вначале беглый пейзажный рисунок вносит тревожный эмоциональный тон в повествование («*Аспидно-черной была эта ночь поздней осени, и не хотелось выходить из дома...*»), и в дальнейшем пейзаж чутко сопряжен с меняющимся настроением героя-повествователя. Детали пейзажа воссоздаются с поражающей остротой и пластикой и неотделимы от изображаемой ситуации. По сути, пейзаж выступает здесь частью внутреннего мира лирического героя, он вовлекается во внутреннее, психологическое действие и носит в основном динамический характер: он схвачен как бы движущейся кинокамерой – дан быстрым и сжатым названием предметов, попадающих в поле зрения спускающегося к реке повествователя и словно бы обвеянных дыханием жизни: «*Тропа становилась круче и извилистей, пошли частые березы, их белые стволы поминутно выступали из мрака. Потом кончились и березы, на тропе стали попадаться камни, дохнуло свежестью, и, хоть за пятном света от фонаря ничего не было видно, впереди почудилось мне широкое пространство – я вышел к реке*». Важную роль здесь играют глаголы прошедшего времени несовершенного и совершенного вида, последовательно сменяющие друг друга и создающие определенную пространственно-временную объемность, стереоскопичность текста. Эмоциональной паузой, разрывающей последовательную повествовательную линию, символизируется переход от действий к результату, обозначенному глаголом движения «*вышел*». Бессоюзным присоединением предложения «*я вышел к реке*» подчеркивается не только неожиданное достижение цели, но и внутреннее облегчение идущего к ней путника.

Взволнованное состояние героя передается метонимически, приемом косвенной символизации – фиксацией полных психологической выразительности действий и неброского обнаружения эмоций, за которыми угадываются мучительное напряжение и тревога: «*Я сел и закурил. Руки у меня*

*дрожали, были холодны. Я вдруг подумал, что, если ее нет на катере, а с катера заметят мой фонарь, подумают, что я хочу ехать, и пристанут к берегу. Тогда я погасил фонарь*».

Динамика душевных состояний героя-повествователя порождает экспрессивное напряжение повествовательной ткани рассказа Казакова. Писатель пытается отразить прихотливый, изменчивый поток жизни, стремится запечатлеть навсегда, увековечить ее неповторимую красоту и тайну, остановить прекрасное мгновение. Отсюда – отбор ярких, импрессионистических экспрессивных красок. Вот изысканное сравнение: «*Сразу стало темно, только, будто проколотые иголкой, горели бакены по всей реке*». В эмоционально-семантическое поле темы *счастье* в рассказе входит чрезвычайно редко употребляющийся в прозе словесный образ – симфора – как высшая форма метафорического выражения, дающая чисто художественное представление явления: «*Мы стали подниматься по ней [дороге], во тьме едва светя себе фонарем, а над нами текла узкая звездная река, по ней плыли сосновые черные ветви и по очереди закрывали и открывали звезды*». Эти образы подчеркнута субъективны, окрашены личным восприятием таинственного и прекрасного мира.

Тема счастья у Казакова неразрывно связана с красотой жизни, красотой окружающей природы. Поэтому повествовательный рисунок его и насыщен яркими, выразительными деталями, словно бы фиксирующими завораживающее богатство жизни<sup>2</sup>. Казаков развивает бунинский эстетический принцип, заключающийся в барочной избыточности живых, экспрессивных деталей, кажущихся лишними и ненужными (с точки зрения традиционной эстетики), но подчеркивающих полную достоверность описываемого [см. об этом: 9, с.89]. Самые обыкновенные, обыденные вещи предстают в рассказе в ореоле необычности, осязаемости, поэтичности. Ср.: «*Долго я устанавливал свечку в фонаре, а когда установил и зажег, стекла на минуту затуманились и слабое пятнышко света мигало, мигало, пока, наконец, свеча не разгорелась, стекла обсохли и стали прозрачными*».

Эта деталь повторится еще раз в вариативной форме – сразу же после встречи героя с любимой, как бы замыкая композиционным кольцом тему одиночества, напряженного ожидания, радостных и печальных воспоминаний героя и обозначая новую тему – тему вхождения влюбленных в свое счастье: «*Я зажег фонарь, и он опять сначала затуманился, и пришлось подождать, пока разгорится свеча и обсохнут, станут прозрачными стекла*».

<sup>2</sup> Ср. замечание В.С.Баевского: «Искусство художника – это во многом искусство детали, умение писать так, что «вещи рвут с себя личину» слов» [1, с.452]

В лирическую композицию «Осени в дубовых лесах» акцентированно входит также повторяющийся образ джазовой мелодии, которую герой часто вспоминал, когда его что-нибудь радовало или, наоборот, угнетало. В этот раз он нашел ее в приемнике в два часа ночи, когда не мог спать от радости и тревоги. Джазовая мелодия напомнила ему их тяжелое прощание в бесприютную московскую ночь, когда она уезжала в Архангельск. Следует уход в прошлое – детальное воспроизведение этого эпизода, как бы подчеркивающего контрастную противоречивость и безжалостное разнообразие жизни. Развернутым, профессионально-тонким описанием той же джазовой мелодии возвращается в рассказе настоящее – счастливо-неповторимое, стремительно ускользающее, неуправляемое: *«Элегически бормотал контрабас, отыскивая во тьме свои контрпунктические ходы, блуждая в неразрешимости, поднимаясь и опускаясь, и мне его медленный ход напоминал звездное небо. А прислушиваясь к нему, жаловался на что-то саксофон, снова и снова забиралась в неистовые верха труба, и рояль время от времени входил между ними со своими квинтовыми апокалипсическими аккордами. И как метроном, как время, раскладывая ритм на синкопы, мягкими пустыми ударами подчинял себе всё ударник»*. Субъективно окрашенные метафоры-олицетворения способствуют интенсивному развитию музыкального образа, в то же время необыкновенно обостряя эмоциональный тон повествования.

Через восприятие героя-повествователя, освещаясь его эмоциями и оценками, входит в структуру повествования образ любимой женщины. Вот ее первое представление: *«У нее всегда был сильный, низкий голос, и вообще она была жесткая и сильная, и я долго не любил в ней этого. Потому что я любил в женщинах нежность. Но сейчас, здесь, на берегу реки, ночью, когда мы шли друг за другом к дому, после стольких дней злости, разлуки, писем и странных угрожающих снов, ее голос, и крепкое тело, и шершавые руки, ее северный выговор были как дыхание неведимой птицы – дикой, сероперой, отставшей от осенней стаи»*. Вначале дается несколько огрубленный, не вполне женственный образ (*сильный, низкий голос, жесткая и сильная*). Затем эти же черты подвергаются поэтизации. Главную роль играет в этом сравнение, экспрессия которого основана на нестандартном и неожиданном сопоставлении: *как дыхание неведимой птицы – дикой, сероперой, отставшей от осенней стаи*. Отнесенность субъекта и объекта сравнения к разным, казалось бы, несовместимым лексико-понятийным сферам (конкретное – абстрактное) расширяет образное поле ассоциаций, вносит новую информацию, связанную с характеристикой героини (загадочная, необычная, не похожая на других, своевольная,

независимая, неброская, одинокая). Замечательно здесь введение и построение этого поэтического сравнения – с подчеркнутым нагромождением в начале конструкции обособленных членов, конкретизирующих время и место действия, метонимически характеризующих обстоятельства, предшествующие встрече влюбленных, с уточняющим придаточным времени, с расчлененным субъектом сравнения и объектной частью сравнения, вынесенной в сильную позицию – позицию предиката, осложненной однородными, семантически многоплановыми определениями. Эмоциональная напряженность предшествующей части фразы выдвигает, акцентирует сравнение, придает ему повышенную смысловую значимость. Выделенное сравнение сообщает эмоционально-поэтическую тональность всему фрагменту.

Ему противопоставлено в другом месте рассказа по линии эмоционально-семантического контраста лаконичное, но также экспрессивно насыщенное сравнение, связанное с другой – тяжелой московской ночью, когда влюбленные, столкнувшись с людским безучастием, нигде не могут найти себе пристанища и в холодном подмосковном лесу пьют вино из бутылки: *«Две струйки, как кровь, пролились по ее подбородку, она закашлялась и отдала мне бутылку»*.

Внутренним состоянием героев обусловлен и акцентирован отбор тех или иных определений-эпитетов, озаряющих своими отблесками эмоциональную атмосферу изображаемого момента. Вот описание глаз любимой во время ее размолвки с героем: *«Глаза у нее были темные, с зелеными искорками, нельзя было понять – зеленые они у нее или черные. Но когда она на меня там смотрела, они были черные, это я хорошо помню»*. А вот их изображение в счастливый момент, когда влюбленные днем пьют воду из родника: *«Хорошо?» – спросил я, посмотрев на нее, и изумился: глаза у нее были зеленые»*.

Словесные образы, перекликаясь на состоянии, сопоставляясь и противопоставляясь в композиции целого, увеличивают свою эмоционально-семантическую силу, бросают яркий свет на весь эстетический объект. Ср. также рематически акцентированный сложный эпитет в начале рассказа (*Аспидно-черной была эта ночь поздней осени*), вносящий оттенок тревоги в повествовательный рисунок, и подчеркнутый контраст светотени в завершающей части рассказа (*«...мы, держась за руки, стали подниматься вверх среди редких деревьев в светлом лесу... Мы шли тихо, молча, как в белом сне, в котором мы, наконец были вместе»*).

Эти места выступают в рассказе как «образные узлы» (Л. Новиков) лирического сюжета.

А. Блок считал, что «всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких

слов. Эти слова светятся, как звезды» [3, с.84]. Такие словесные образы-звезды светятся и в лирическом рассказе.

Не следует также упускать из виду, что «в художественном тексте вычлениются единицы разного объема, разного масштаба, функционально и структурно неоднородные, в том числе и единицы, соответствующие единицам языковой системы, если последние обладают стилистической релевантностью» [6, 14]. Стилистически значимыми единицами могут быть целые предложения. Так, важную эстетико-конструктивную роль в строе казаковского рассказа играет предложение, содержащее мысленно обращенную к героине просьбу-заклинание («*Возьми меня в свои сны, чтобы я был всегда с тобой!*»), находящее свой отзвук (и свое усиление) в концовке рассказа, где оно выступает в качестве своеобразной коды: «*Мы шли тихо, молча, как в белом сне, в котором мы, наконец, были вместе*».

Финал рассказа частично совпадает с началом. Ср. признание героя-повествователя в предпоследнем абзаце, вариативно повторяющее начальную часть: «*Я был счастлив, но мне и странно как-то было и боязно: уж очень всё хорошо выходило у меня в ту осень*». Этот видоизмененный фрагмент выступает не только как музыкальная вариация той же темы – он выполняет еще и функцию рамки, заключающей в свои пределы и закрепляющей в них остановленное прекрасное мгновение неповторимой, быстротечной жизни. Но рассказ Казакова сюжетно незавершен, его герои в заключительном абзаце как бы выходят за рамки рассказа, он обрывается на светлой ноте, его композиция открыта в саму жизнь, создавая иллюзию ее неисчерпаемости.

Таким образом, с лирической прозой XX столетия связаны новые художественные открытия и находки, размывающие границы между эпосом и лирикой. Новые подходы нашли свое выражение в новом образе автора, отказывающегося от всякого притворства, от всякой условности. Повествующее «Я» лирического рассказа всё больше смыкается с реальной личностью автора, с «Я» авторским. Литература всё смелее идет к открытости и исповедальности. Исследование новых прин-

ципов построения образа автора в лирической прозе, установление и описание типов его организации, вырастающих из отрицания литературности и из борьбы с литературностью, – эти проблемы остро стоят перед современной филологической наукой.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Баевский В.С. Лингвистическое, семиотическое, математическое, компьютерное моделирование в истории литературы и поэтике/В.С. Баевский. // Текст. Интертекст. Культура. – М., 2001. – С. 447- 465.
2. Бальбуров Э.А. Поэтика лирической прозы. 1960 – 1970 годы/Э.А. Бальбуров. - Новосибирск, 1985. – 132 с.
3. Блок А. Записные книжки/А.Блок. – М., 1965. – 664 с.
4. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избранные труды/В.В. Виноградов. – М., 1976. – 512 с.
5. Казаков Ю. Для чего литература и для чего я сам?/Ю. Казаков // Монологи и диалоги. В творческой мастерской советских писателей. Т. 2. 1975 – 1986. – М., 1988. – С. 105 – 124.
6. Ковтунова И.И. Вопросы структуры текста в трудах акад. В.В.Виноградова/И.И. Ковтунова. // Русский язык. Текст как целое и компоненты текста. - Виноградовские чтения, XI. – М., 1982. – С. 3 – 18.
7. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис/ И.И. Ковтунова. – М., 1986. – 208 с.
8. Лежнев А. Проза Пушкина. Опыт стилового исследования/А. Лежнев. – М., 1966. – 264 с.
9. Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870-1953/Ю. Мальцев. – Франкфурт-на-Майне – Москва, 1994.
10. Новиков Л. А. Лингвистическое толкование художественного текста – М., 1979. – 256 с.
11. Падучева Е. В. Семантика нарратива // Падучева Е.В. Семантические исследования/Е.В. Падучева. – М., 1996. – С. 193 – 464.
12. Св. Андрей Спиридонов. «Во сне ты горько плакал» (О писателе Юрии Казакове). [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://pravkniga.ru/reviews.html?id=587>
13. Успенский Б. Поэтика композиции/ Б. Успенский. СПб, 2000. – 352 с.

УДК 181.161.1 + 81.42

Юрченко Е.М.

#### СМЕНА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ФРАГМЕНТОВ КАК ОРГАНИЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП СОЗДАНИЯ ОБРАЗА РЕБЕНКА-ЖЕРТВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО

Юрченко О.М.

ЗМІНА НАРАТИВНИХ ФРАГМЕНТІВ ЯК ОРГАНІЗУЮЧИЙ ПРИНЦИП СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ДИТИНИ-ЖЕРТВИ В ОПОВІДАННЯХ ДОСТОЄВСЬКОГО

У статті розглядається комбінація наративних фрагментів як принцип організації компо-

© Е.М. Юрченко, 2012