

Ирина П. Кудреватых (Минск)

Категория времени как отражение системных отношений блоков информации в художественном тексте

319

✦ Ключные речи:
художественный текст, блок информации, ядерная структура, тематическая линия, художественное время, грамматическое время, системные отношения блоков информации, темпоральность, семантический потенциал, стилистический потенциал.

На нивоу дистантних системских односа синтаксичких јединица – информационых блокова – истражује се книжевно-уметнички текст и његова семантика као однос садржаја према средствима изражавања. Успостављање синтагматских и интегративних односа између блокова на разини целовитог текста омогућава да се пропрати интеракција различитих текстуалних категорија, нарочито категорије времена.

«Сознание человека, – писал Д. С. Лихачев, – обладает замечательной способностью проникать в сознание других людей и понимать его, несмотря на все его отличия. Больше того, сознание познает и то, что не является сознанием, что является иным по своей природе. Неповторимое не есть поэтому непостижимое» (Лихачев 1967: 370). Изучение языка художественной литературы, призванной решать высокоэстетические задачи, имеет первостепенное значение. Любой текст, и художественный в том числе, организован по принципу системно-структурного, или

системно-категориального и функционального единства. Но именно в художественном тексте функциональный аспект (анализ стилистической системы языковых средств, участвующих в решении коммуникативных задач автора) оказывается первостепенным и охватывает все уровни языковой системы. Устанавливая художественные достоинства того или иного произведения, степень его эмоционального воздействия на читателя, мы в первую очередь анализируем те отношения в структурной организации целого, которые и определяют его значимость как системы. Поэтому задача



исследователя и заключается в умении найти «ключ» к дешифровке своеобразного кода – текста. «Произведение искусства, – отмечал Ю. М. Лотман, – соотносится не с одним, а с многими дешифрирующими его кодами. Индивидуальное в художественном тексте – это не внесистемное, а многосистемное» (Лотман 1972: 123), и потому могут наблюдаться несоответствия между системой форм и системой значений. Путем анализа логико-грамматических отношений дистантно организованных единиц – блоков информации, выражающих временные отношения в художественном тексте, попытаемся проследить, каким образом это внесистемное становится системным и наоборот.

В основе характеристики блока информации (БИ) лежит интегральный подход, направленный на познание данной структуры в ее целостности. БИ представляет сложную структурно-семантическую организацию, поэтому связи внутри данной единицы оказываются контаминированными. С точки зрения грамматического строения, мы имеем в каждом случае контекст (сочетание сверхфразовых единств), но с позиции логико-смысловых отношений выражается единый смысл, имеющий семантический центр и четко организованную внешнюю структуру. Основной критерий при установлении границ блока – смысловой, поэтому пределы его могут колебаться от предложения до группы сверхфразовых единств. Таким образом, БИ, с одной стороны – структурная единица текста, с другой – стилистическая характеристика, маркер идиостиля писателя, прием, имеющий прагматическую установку: настроить читателя на восприятие информации. Это приводит к необходимости двукрат-

ного или многократного повторения мысли как одинаковыми, так и вариативными способами; и в результате – увеличение либо уменьшение объема информации на единицу сообщения (БИ).

Выделение в тексте БИ осуществляется на основе семантических критериев – сочетаемости грамматической формы и семантического значения структур, образующих данный блок. Тема БИ в концентрированном виде выражена в ядре, маркируемого грамматическими и стилистическими характеристиками языка. Анализ связей и отношений структурных единиц в художественном произведении на уровне дистантно организованных БИ является одним из компонентов характеристики внутренней организации текста – иерархической единицы высшего порядка. И с этой точки зрения, выделяемые в его составе компоненты – блоки информации, имеющие коммуникативную значимость, представляют большой интерес для семантико-синтаксического и стилистического анализа как связующие средства, обеспечивающие внутреннюю и внешнюю связность произведения. В то же время сами средства связи, выполняющие текстообразующую функцию, могут стать эстетически значимыми в конкретных текстовых условиях.

При характеристике внутренних и внешних отношений БИ важным является установление природы ядра, его синтагматических и парадигматических связей, которые есть результат смысловых отношений между единицами текста. Чем меньше текст, тем связи между его единицами теснее и тем труднее выявить БИ. Ядерная структура БИ (словосочетание, предложение, группа предложений) аккумулирует основную информацию, т.е. является проецирующей частью

высказывания, находящей аргументацию в контекстном окружении.

«Понимание художественной литературы предполагает умение читателя не только воспринимать текст как сумму значений составляющих его единиц, но и распознавать «двойственную» природу языковой единицы в художественном тексте, ее способность наполняться новым «поэтическим» содержанием» (Задорнова 1984: 8). Одной из текстовых категорий, способствующих созданию художественных образов и отражающих эволюцию художественного мышления писателя, является категория времени, теснейшим образом связанная с художественным творчеством. В художественном произведении время рассматривается с нескольких точек зрения: 1) как отражение философских представлений писателя; 2) как длительность (сюжета, текста, восприятия); 3) как вид структурно-функциональных отношений в тексте (временная связь событий, повествователя, автора, героев и т. д.) (Егоров 1974: 160) – и в двух аспектах: время грамматическое и время художественное. Назначение художественного времени – сюжетное развитие (замедление или ускорение), а также эмоциональное воздействие на читателя. Поэтому авторское время, время повествователя, время персонажа, время читателя и т. д. как проявление «художественного времени» и грамматическое время как форма существования художественного времени – основные категории именно художественного текста.

По замечанию Д. С. Лихачева, «художественное время – это явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание

в литературном произведении» (Лихачев 1967: 214). И далее: «Художественное время – неотъемлемый элемент художественного отражения мира, форма существования сюжета, категория развития действия. Моделирование художественного действия невозможно вне временных отношений. Художественное время – это не взгляд на проблему времени, а само время, как оно воспроизводится и изображается в словесном произведении» (Лихачев 1967: 234).

Художественное время, качественно отличаясь от объективного времени, характеризуется набором субъективных факторов, связанных с личным восприятием, ощущением времени: оно может «ускоряться», «замедляться», поворачиваться «вспять», а в определенный период и совсем «остановиться». Художественное время – это сложное взаимодействие, переплетение времени художественных образов, это «некое множество индивидуальных времен и установление временных зависимостей между отдельными (частными, индивидуальными) временами» (Тураева 1979: 15). Каждый образ в художественном произведении переживает одно и то же событие по-разному. Поэтому «движение» времени зависит от тех связей – причинно-следственных, условных, ассоциативных, которые мы устанавливаем между событиями – частями текста. «Время в художественном произведении – это... соотношенность событий» (Лихачев 1967: 217). Нет событий, нет и времени.

Художественное произведение развертывается во времени, и потому оно имеет экспликацию. Его одномерность (одна линия повествования) или многомерность (действия развиваются параллельно, не укладываясь в последовательность), связанные с временной

ориентацией повествования (рассчитанной на опыт рассказчика или персонажа), определяют особенности перцептуального, или эмотивного времени как результата эмоционального восприятия действительности. Повествование от 1-го лица, или субъективированное повествование, в котором образ автора и образ рассказчика в большинстве случаев противопоставить довольно сложно, ориентирует на временной опыт повествователя, а следовательно, автора, т. к. «повествователь – это роль, которую играет сам автор» (Долинин 1985: 182). При повествовании от 3-го лица, или объективированном повествовании, временная ориентация отсутствует. В результате складываются привативные бинарные оппозиции одномерности/многомерности, с одной стороны, и объективное время/художественное и перцептуальное время – с другой (Тураева 1979). Художественное и перцептуальное время – стилистически маркированные члены оппозиции. Однако художественное время не тождественно перцептуальному или индивидуальному времени. Художественное время – это в свою очередь оппозиция конечности/бесконечности, индивидуальное время имеет начало и конец. Таким образом, художественное произведение, моделируя объективную действительность, обращено к читателю, оно должно воздействовать на его чувства, приглашая к соучастию в развертывании действия. Поэтому категория времени в художественном произведении приобретает трехчастную структуру, совмещая в себе свойства реального (физического), концептуального и перцептуального времени (Зубов, Мостепаненко 1974).

Вопросы отражения категории времени в художественных произведениях

и в различных типах речи активно рассматриваются в современных филологических исследованиях (Андреева 1976; Бондарко 1968; Веденькова 1976; Горностаев 1978; Гречнев 1976 и др.). Цель настоящей статьи – проанализировать временные отношения как текстообразующие и текстосвязующие на уровне интегративных, или системных отношений БИ, которые в наибольшей степени определяют своеобразие и динамику как сюжетного развития, так и динамику характеристик художественных образов. «Именно интегративные связи существенны для понимания качественного своеобразия функционирования видо-временных форм в художественном тексте, т. к. на каждом из вышележащих уровней... языковые средства выступают в новом качестве» (Тураева 1979: 40–41). Более того, уровень интегративных отношений БИ в целом способствует адекватной интерпретации структурных значимостей в художественном тексте, сложных взаимозависимостей частей текста, являющихся условием его успешного понимания.

Художественное время – это единство прерывности и непрерывности, динамики и статичности, ретроспекции и проспекции, логической последовательности и нарушения хронологии событий. И поскольку основная функция художественного времени – сюжетная, а также эмотивная, предполагающая намеренное воздействие на читательское восприятие, попытаемся установить, каким образом языковые средства участвуют в организации временной перспективы художественного текста, апеллирующей к эмоциональной сфере читателя, и какие стилистические функции выполняют те или иные временные грамматические категории, участву-

ющие в процессе смыслообразования на уровне дистантно организованных единиц – блоков информации.

В качестве понятийной категории, опирающейся на различные средства языкового выражения времени, мы будем рассматривать темпоральность (Бондарко 1985), т. е. именно глагольное время соотносит объективное и художественное время во внеязыковой ситуации, т. е. категория времени выступает морфологическим ядром темпоральности. Однако объективное время отражается в языке не только в системе временных форм глагола, но и за пределами этой системы (Есперсен 1958: 297). Семантический и стилистический потенциал категории времени на уровне дистантных связей БИ и способы выражения временных отношений у разных авторов различны.

В повести Ю. Нагибина «Переулки моего детства», составленной из 13-ти небольших по объему рассказов (каждый рассказ – один БИ), время автора и время рассказчика находятся в отношениях взаимообусловленности. Повествование от 1-го лица, имеющее форму воспоминаний, четко ориентирует на временные рамки произведения – детство рассказчика. Эпический претерит, в наиболее общем смысле охватывающий все разновидности действия, не выражает в повести реального прошлого, т. е. никак не связан с конкретным моментом речи как точкой отсчета; точнее, видо-временные формы полностью выключены из реальной временной системы (Hamburger 1953). Употребление имперфектных значений глагольных форм в сочетании с перфектными значениями способствует созданию аспектуально-темпоральных значений повторяющегося, постоянного или длительного действий как резуль-

тат обусловленности времени одного действия временем другого, хотя установить хронологическую последовательность событий при этом сложно: повесть характеризуется разномерностью художественного времени.

В рассказах «Песни», «Друг дома», «Страшное», «Милые шутки жизни», «Не в ту сторону» основным средством выражения аспектуально-темпорального значения является значение глагольных форм ядерных структур БИ: имперфект как показатель действия длительного, нелокализованного во времени. Например: *Я думал о жизни, ожидающей меня* («Песни»); *Надо дело делать; бог внял моим молитвам* («Друг дома»); *И не беда, что оливковую ветвь принес не крылатый, изящный, сияющий ангел с золотым нимбом, а старый печатник.., его благая весть – благая ложь – спасла нас* («Страшное»); *зачем явились мне двое черных юношей? Быть может, они должны были напомнить мне о том далеком дне* («Милые шутки жизни»); *Надо оставлять какой-то след в душах тех, с кем тебя сводит жизнь* («Не в ту сторону»); *Наша ответственность друг перед другом куда больше, чем мы позволяем себе думать* («Мой первый друг, мой друг бесценный») и др.

С одной стороны – статичность, отсутствие плотности действия в результате использования в основном имперфектных значений глаголов, а с другой стороны, глаголы в перфектном значении, указывающие на динамичность повествования, создают своеобразную многозначность интерпретации временных отношений БИ: каждую ядерную структуру можно рассматривать как ретро- или проспективную по отношению к предыдущей или последующей. Причем все рассказы характеризуются

транзитивностью, что позволяет установить их временную соотношенность с 1-м БИ («Дом № 7»): *Работа памяти – бессознательное, или, вернее, подсознательное творчество. Это надо твердо знать, когда берешься рассказывать о прошлом, если хочешь остаться честным в собственных глазах.* Ядерные структуры объединяются в единый временной период: действия недифференцированного типа, совмещающиеся в одном и том же периоде времени при неактуальности различия одновременности/разновременности, но осложненные семантикой обусловленности, зависимости одного действия от другого, где ядро 1-го БИ («Дом № 7») – условие, ядра остальных БИ – следствие. Ядерные структуры БИ образуют своего рода временную микросистему – художественное настоящее автора и рассказчика неакциональной семантики, имеющее семы постоянности, вневременности. Временные системы автора и повествователя совпадают, поскольку действия носят обобщенный характер.

Художественное время подчиняет себе время грамматическое, в результате настоящее время не имеет соотношенности с моментом речи и на уровне системных отношений в художественном тексте мыслится как абсолютное время, соотносительное с моментом речи 1-го БИ. Временная система повести ориентирует на какой-то условный момент в прошлом, вокруг которого разворачиваются события. Поэтому имперфектные значения глагольных действий в ядрах некоторых БИ не указывают на отнесенность к прошлому, а устанавливают аспектуально-темпоральные значения либо постоянного, либо повторяющегося действия. Инфинитив как выражение желания у Ю. Нагибина

активно включается в систему косвенного наклонения, указывая на субъективное отношение автора к сообщению, и, следовательно, в систему временных отношений, максимально приближенных к настоящему длительному: *ни деревья, ни тайна, ни мечта – не может сравниться в очаровании с человеком; Надо оставлять какой-то след в душах* и др.

«Значение настоящего есть значение на парадигматической и синтагматической осях. Как только эти формы включаются в текст, на их значение наслаивается значение прошедшего. Эти значения не отменяют друг друга, а взаимосотносятся. Пересечение различных значений в одной форме играет важную роль в семантической организации временной структуры произведения» (Тураева 1979: 50). Субституция временных отношений в повести Нагибина, ориентирующих на опыт рассказчика, отражает многомерность художественного времени, не укладывающегося в единую последовательность. И эта многомерность проявляется прежде всего в употреблении имперфектных значений, отражающих время повествователя, и настоящего повествовательного персонажей рассказов. В результате все рассказы воспринимаются в единой временной плоскости как выражение множественности событий, связанных сквозным образом – образом рассказчика. Прошедшее несовершенное как элемент подсистемы образа повествователя ориентирует на определенный момент речи, точнее, на момент речи «прежде чем», являющийся своего рода точкой отсчета событий, которая устанавливается в рассказе «Ливень» (13-й БИ). Автор впервые в повести соотносит образ рассказчика с реальным историческим событием: *Мы знали – говорю от лица своих сверстни-*

ков, – что решающая схватка с фашизмом неизбежна, что мы зреем жатвой будущей кровавой и беспощадной войны.

При установлении интегративных связей ядер БИ обращает на себя внимание совокупность грамматических средств, участвующих в выражении соотносительных временных отношений. В рассказе «Меломаны» (12-й БИ) в один синтаксический комплекс объединены предикативы, будущее совершенное глаголов и инфинитивные структуры с модальными значениями согласия, категоричности, убежденности: «Ну, ладно,» – вздохнул Слава и сделал тот шаг, что не даст нам больше увидеться с ним. «Надо, – сказал он когда-то под окнами Золотишника, – иначе нам не петь»... Та же категоричность действия заключена и в ядерной структуре 1-го БИ: *Это надо твердо знать*. Общим временным планом, не ограниченным рамками настоящего, эти структуры вовлекают во временные отношения ядра всех остальных рассказов. Более того, происходит столкновение функционально-семантической категории персональности и категории темпоральности. Прошедшее, настоящее и будущее воспринимаются в едином контексте: память прошлого – основа памяти будущего.

Или в рассказе «Ливень»: *Счастье? ... но счастье все-таки было, и не с молодого дуру и не сослепу. Мы знали – говорю от лица своих сверстников, – что решающая схватка с фашизмом неизбежна, что мы зреем жатвой будущей кровавой и беспощадной войны, но мы держались, как жители гор, сызмальства ведающие свою предназначенность долговому веку. И это правда. Правда целого поколения. Автор апеллирует к личному опыту читателя, переводя конкретный субъект действия в план обобщенного: «народ моего дет-*

ства» – так обозначает рассказчик обобщенный субъект повести.

Таким образом, семантический потенциал временных отношений в повести «Переулки моего детства» можно определить следующим образом: прошедшее несовершенное с аспектуально-темпоральными семами длительности, повторяемости действия, локализованного во времени; настоящее вневременное, постоянное неакциональной семантики; граммема вида при употреблении изъявительного наклонения имперфектных глаголов; предикативы, полипредикативные комплексы (на чисто синтаксической основе – *Я думал о жизни, ожидающей меня*), где имперфект употребляется в несобственной функции, т. е. в функции настоящего длительного, максимально приближенного к моменту речи и не ограниченного планом настоящего; присоединительные конструкции с темпоральным значением вневременности – все это в единой временной системе повести определяет переносное употребление глагольного времени. В результате грамматический момент речи не совпадает с моментом внеязыковым в ядерных структурах БИ, которые являются своего рода сентенциями в обобщенном значении.

Каждый рассказ в повести – это маленький эпизод из жизни автора. Условно соотнесенный с определенным моментом речи, или внеязыковой ситуацией – «прежде чем», и объединенный сквозным персонажем «я», временной план отражает авторские ценности – субъективно-художественное осмысление им определенных жизненных событий. Переводя план прошедшего длительного в план настоящего постоянного, вневременного, осложненного семантикой причинной обусловленности,

автор обращается к личному опыту читателя. В связи с временной экспозицией ядерных структур БИ форма местоимения обнаруживает многозначность, в результате действие мыслится как всеобщее. Этим определяется экспрессивность настоящего постоянного как выражение перцептуального времени.

Стилистический потенциал видо-временных отношений в повести Ю. Нагибина – это создание двойной временной перспективы в результате использования таких функционально-смысловых типов речи, как повествование и рассуждение: прошедшее повторяющееся участвует в повествовательной форме изложения как выражение последовательности развития действия, динамики временного процесса, настоящее постоянное – как утверждение общих истин. Такие коннотации грамматических значений видо-временных форм складываются в результате привативной оппозиции конкретность/абстрактность, где прошедшее несовершенное – конкретное действие, а настоящее – обобщенное действие, причем время автора и время повествователя совпадают.

Особенностью художественных произведений И. Бунина является одномерность художественного времени и упорядоченность событий. Рассматривая систему временных отношений в прозе писателя, отмечаем, прежде всего, особенности повествования: субъективированное (от 1-го лица) повествование («Антоновские яблоки», «Поздней ночью», «Туман», «Тишина», «Костер», «Море богов» и др.) и объективированное (от 3-го лица) повествование («Танька», «На хutore», «Господин из Сан-Франциско», «Древний человек», «Грамматика любви» и др.). В повествовании от 3-го лица (повествователь ауку-

ториальный) ориентации на временной опыт рассказчика нет. Основная глагольная форма – прошедшее время, которое моделирует последовательность действий с аспектуально-темпоральными значениями длительности, повторяемости, например: («Господин из Сан-Франциско») *Господин из Сан-Франциско... ехал в Старый Свет; он надеялся наслаждаться солнцем; Вставали рано; медленно и неприветливо светало; с удовольствием читали газету и спокойно ждали второго завтрака* и т. д. Временной план образа персонажа, представленный имперфектными значениями глагольных форм, симметричен временным планам образа рассказчика и образа парохода. Такой грамматический параллелизм, устанавливая отношения тождества между тематическими линиями, создает впечатление «остановившегося» и даже «застывшего» времени. Прошедшее описательное становится у Бунина своего рода фоном.

По мере развития сюжетного времени, связанного с неожиданной смертью героя, совершенные значения предикатов вносят сему некоторого движения как выражение возможности обновления жизни, как маленькую надежду на будущее: *когда побелело за окном; влажный ветер зашуршал рваной листвой банана; Когда поднялось и раскинулось над островом Капри голубое утреннее небо...; когда пошли на работу каменщики...* и т. д. Но затем повествователь опять возвращается к имперфектным значениям прошедшего описательного: *утро было свежее; хмель скоро улетучивается, и скоро возвращается беззаботность к человеку. На острове снова воцарились мир и покой.*

Динамизм, связанный с изменением функционального содержания грамма-

тических структур, определяется и особенностями формы синтаксических единиц. Использование периода меняет не только ритм повествования, но и настроение; появляется дополнительный смысл: возвращение к имперфектным значениям, использование прошедшего описательного приводит к появлению неожиданных ассоциаций: лексемы *хмель, мир, покой* становятся символом морали общества, символом никчемной жизни одних и жизни «низов» парохода, напоминающей мрачную и горячую преисподнюю. Контраст грамматических форм имперфекта и перфекта оказывает иррадирующее влияние на дистантные отношения БИ: как результат эмоционального восприятия грамматического времени складываются определенные коннотации: неизбежность полного исчезновения бессмысленного существования.

По этому поводу Р. Якобсон писал, что морфологические и синтаксические категории могут с успехом соперничать с художественной ролью словесных тропов (Якобсон 1983). Противопоставленность грамматических категорий становится важнейшим средством композиции художественного произведения. Образ плывущего среди бушующих океанских волн парохода с непохожими своею судьбой людьми на нем становится символом мира бездушия, лжи и пошлости. Этот образ содержит скрытый смысл, вызывает дополнительные ассоциации, что придает ему суггестивность. Построенный на антитезе, образ парохода определяет и контрастное выражение субъектов: в одном случае субъект олицетворяется с пароходом как выражением бессмысленно-уродливой жизни, в другом – в качестве субъекта выступает команда корабля, обслужива-

ющая богатую публику: *Пароход... был похож на громадный отель со всеми удобствами: ...вставали рано..., пили кофе, шоколад, какао; затем садились в ванны, делали гимнастику; ...посвящались отдыху и т. д. – мерзли от стужи и шалели от непосильного внимания вахтенные – глухо гоготали исполненные топки, пожиравшие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени – а тут, в баре, беззаботно закидывали ноги на ручки кресел, цедили коньяк и ликеры, плавали в волнах пряного дыма и т.д.* «Выбор формы, – указывает З. Я. Тураева, – определяется не только грамматической семантикой, но и коннотациями, которые она приобретает в контексте» (Тураева 1979: 165). Временной план парохода, соотносительный с грамматическим временем повествователя и персонажей, обрамляет рассказ. В результате симметрии грамматических форм при выражении художественного времени прием обрамления способствует созданию «застывшего» времени.

В рассказе «Легкое дыхание» повествование от 3-го лица определяет временные планы «до того как» и «после того как» рассказчика и временной план героини «до того как». Открывает рассказ временной план повествователя в форме настоящего с аспектуально-темпоральными значениями постоянного действия акциональной семантики: *Апрель. Дни серые; памятники кладбища, просторного, уездного, еще далеко видны сквозь голые деревья, и холодный ветер звенит и звенит фарфоровым венком у подножия креста. В самый же крест вделан... фарфоровый медальон, а в медальоне – ...портрет гимназистки с радостными, поразительно*

живыми глазами и т. д. Затем временной план меняется. Время «до того как», передаваемое формами имперфекта глаголов со значением процесса, усиленное повторяющимся отрицательным местоимением, устанавливает аспектуально-темпоральное значение повторяющегося действия времени повествователя, которое характеризуется эмоциональностью.

Структура предложений в тематической линии (ТЛ) рассказчика отражает и время автора: употребление эмоциональной частицы *как*, содержащей легкую иронию, контрарные отношения, усиленные повторяющимися частицами *ни* как выражением восторга и сочинительным союзом *и* как выражением неодобрения, – все это «замедляет» время повествователя, расширяя его образ до образа автора. Время как бы останавливается, создавая иллюзию безмятежности, но локализованность его во времени – «до того как» – осложняет время повествователя семантикой обреченности. Синтаксический параллелизм, сравнительные обороты, «останавливающие» ход повествования, приводят к нагнетанию экспрессии, рождаются противоречивые коннотации: с одной стороны, восторженное отношение автора к героине, а с другой – ощущение близкой трагедии, которое подготавливается приемом конвергенции – изменением плана повествователя в результате введения перфекта: *Последнюю свою зиму Оля Мещерская совсем сошла с ума от веселья. А далее изобразительный синтаксис при описании природы, которая становится объектом авторской оценки, создает контраст временных планов: автора – повествователя, автора – персонажа: Зима была снежная, солнечная, морозная, рано опускалось солнце..., неизменно погожее, лучи-*

стое, обещающее, и на завтра мороз и солнце... Оля Мещерская казалась самой беззаботной, самой счастливой.

Варьируя грамматическую форму единиц, автор создает прием экспрессивно-смысловой акцентуализации. Такие «акцентные» взлеты (Языковые процессы 1977: 213) способствуют созданию дополнительных смыслов. Их экспрессивно-изобразительная функция зависит от логико-синтаксических отношений, которые складываются между БИ. Так, временной план повествователя, дистантно меняясь по мере развития сюжетного времени, выстраивает то отношения пересечения (эквиполентные оппозиции), то отношения контраста. Причем при установлении контрарных отношений меняется функциональное содержание грамматических структур, отражающее экспрессивную насыщенность временного плана: перфектное значение глаголов с аспектуально-темпоральными семами результативности, локализованной во времени, становится простой констатацией факта, не содержащей ни оценки повествователя, ни авторской оценки.

Следующий временной план «после того как», контрастируя с предыдущим, создает иллюзию «остановившегося» времени. На смену прошедшему результативному приходит настоящее постоянное, опять рождая ассоциации безмятежности, покоя, лирической грусти и устанавливая отношения тождества с временным планом начала рассказа: *Каждое воскресенье, после обедни, по Соборной улице... направляется маленькая женщина в трауре... Она переходит по шоссе грязную площадь... и привычно идет по главной аллее [...] она садится на ветру..., она думает иногда, что отдала бы полжизни, лишь бы не*

было перед ее глазами этого мертвого венка и т. д. Дистантное варьирование временных планов, прием обрамления, а также экспрессивный синтаксис отражают авторский взгляд, внешний по отношению к изображаемому, на воспроизводимую им художественную действительность.

В субъективированном повествовании (от 1-го лица) художественное время характеризуется бóльшим разнообразием, так как временной континуум изображаемых явлений действительности позволяет отразить варьирование временных отношений на уровне всех существующих в языковой системе форм грамматического времени. Например, в рассказах «Золотое дно», «Антоновские яблоки», «Древний человек» и др. основной временной план повествователя – настоящее длительное, повторяющееся, в рассказах «Поздней ночью», «Туман», «Тишина», «Заря всю ночь» и др. – прошедшее результативное и прошедшее повторяющееся. При дистантной соотнесенности временных планов событий устанавливаются ассоциативные отношения либо одновременности, либо последовательности действия. При ориентации повествования на 1-е лицо грамматические формы настоящего и прошедшего времени имеют неакциональную семантику – вневременность.

В рассказах, где повествование ведется от 1-го лица, события представлены в четкой хронологической последовательности. Но по употреблению грамматического времени их можно условно разделить на две группы: 1) обрамление предикатами в перфектном значении с аспектуально-темпоральной семой результативности, где основной временной план – прошедшее повествовательное («Море богов», «Худая трава»,

«Маленький роман» и др.), и 2) обрамление текста предикатами в имперфектном значении с аспектуально-темпоральными семами длительного действия («Костер», «Заря всю ночь», «Поздней ночью», «Крик» и др.). В связи с этим перфект становится формой выражения повествования, а имперфект – формой выражения описания. «Структурную основу повествовательных контекстов составляет сцепление видо-временных форм глагольных сказуемых, при котором соотношением этих форм выражается последовательность действия или событий» (Языковые процессы 1977: 207). «...качественно-описательный оттенок значения в форме прошедшего времени несовершенного вида выступает настолько рельефно, что она становится основным средством описательной характеристики свойств какого-нибудь лица или предмета» (Виноградов 1947: 561).

В рассказе «Маленький роман» временной план повествования совпадает с внеязыковым моментом речи: «после того как». Поэтому актуальность глагольного действия определяет семантический потенциал категории времени, точнее, определяет функции выражения временной локализованности, различные модальные оттенки и пр. Контаминируя видо-временные формы глагольных предикатов, автор способствует созданию модальной экспрессии, выражению состояния безмятежности и даже счастья: *солнце скрылось; дачи были озарены и весело горели стеклами; заливался граммофон; мы очутились на солнце; с неба посыпался легкий, быстрый, сухой шорох, а на взгорье налево пала легкая, чуть дымящаяся радуга* и т. п.

По мере развития сюжетного времени тональность повествования меняется. Смена «настроения» определяется,

в первую очередь, экспрессивным синтаксисом: однородные синтаксические структуры, распространенные приложения усиливают актуализацию глагольных предикатов: *Бесконечная, изрытая равнина спустившихся облаков – целая страна белых рыхлых холмов – развернулась перед моими глазами. Вместо бездонных стремнин и скал, вместо прибрежий и заливов... простиралась подо мною эта равнина... И вся сила моей души, вся печаль и радость о той, другой, которую я любил тогда, и безотчетная радость весны, молодости – все ушло туда и т. д.* Такая актуализация неакциональной семантики глагольных форм при характеристике природы несет определенную оценочно-квалифицирующую информацию о состоянии персонажа. Более того, природа у Бунина – это тоже художественный образ, отражающий вневременное или вечное. Поэтому употребление настоящего или прошедшего повторяющегося, длительного, нелокализованного во времени становится грамматической формой исторических воспоминаний писателя.

Проанализировав временные отношения в произведениях И. А. Бунина, можно отметить еще одну их особенность: дистантные отношения БИ определяются и таксисом, выступающим своего рода дополнительным текстосвязующим средством. «Таксис – это временное отношение между действиями (в широком смысле, включая любые значения предикатов) в рамках целостного периода времени, охватывающего значения всех компонентов выражаемого в высказывании полипредикативного комплекса» (Теория 1987: 234). Таксисная функция в своей основе – синтаксическая; ядром семантики таксиса являются значения одновременности/

разновременности действий (предшествования/следования). Более того, у Бунина таксис независимый, осложненный семантикой обусловленности.

Таким образом, семантический потенциал категории времени у И. А. Бунина составляют в повествовании от 1-го лица дистантные грамматические формы прошедшего локализованного во времени и настоящего времени акциональной/неакциональной семантики с аспектуально-темпоральными семемами постоянного или вневременного действия. Кроме того, семантическое содержание категории времени у Бунина составляют различные модальные значения, экспрессивный синтаксис, актуализирующий стилистические функции глагольных предикатов. Ядерные структуры характеризуются таксисными отношениями дифференциального типа, которые моделируются однородными предикативными рядами, а также структурой сложных предложений.

При объективированном повествовании имперфектные значения глагольных форм дистантных ядерных структур, формирующие описания, имеют аспектуально-темпоральные семы длительного, повторяющегося действия, перфектные значения глаголов, которые используются в повествовании, – семы результативности или последовательности действий, локализованных во времени.

Стилистический потенциал видо-временных дистантных отношений составляют прошедшее описательное, передающее действие длительное, прошедшее повествовательное повторяющееся и настоящее повествовательное как выражение постоянного или вневременного действия неакциональной семантики.

Система временных отношений ядерных структур БИ в произведениях М.

Ю. Лермонтова делится на 2 группы: 1) глагольное выражение аспектуально-темпоральных значений категории времени и 2) и неглагольные типы аспектуальности, которые представлены лексическим уровнем, предложениями с именными сказуемыми и порядком слов. Временные отношения первой группы связаны с косвенными наклонениями глаголов, которые устанавливаются из их функционального содержания и имеют семы предполагаемого, желаемого, требуемого действия, осложненного субъективной модальностью. Например, в повести «Княгиня Лиговская» (ТЛ чиновника Красинского): *Нет! Никогда! Никогда, никогда я вам этого не прощу* (1-й БИ) – *Разве, когда он сидел здесь против вас, ...разве вы не чувствовали, не догадались с первого взгляда, что я должен непременно его ненавидеть* (2-й БИ) – *он с завистью смотрел на разных господ со звездами и крестами... и множество мыслей теснилось в голове его* (5-й БИ) и т. д.

Предикаты отношений ядер БИ при их семантическом варьировании могут выступать в несобственных морфологических функциях: например, инфинитив в значении настоящего вневременного и в значении будущего, сохраняя при этом аспектуально-темпоральные семы основных временных отношений. Более того, время персонажей и время повествователя у Лермонтова не совпадает, что проявляется в особенностях перцептуального времени, времени читателя. В результате столкновения различных временных планов (повествователя, персонажа, читателя) появляются коннотации напряженности, драматизма ситуаций. Элементы контекста, способствующие развитию внеязыковой ситуации, маркируют тот или иной признак темпораль-

ности: относительное/абсолютное время, последовательность/одновременность действий и т. д. Например («Герой нашего времени»): *Да я всегда знал, что он ветреный человек, на которого нельзя надеяться, ...он дурно кончит... нет проку в том, кто старых друзей забывает* (оппозиция относительное/абсолютное время) – *Я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки* (оппозиция однократного/ многократного действия).

Полисемия формы, в частности инфинитива, у Лермонтова выполняет различные функции, приобретая широкую гамму коннотативных значений. Например, в повести «Вадим» различные варианты формы инфинитива не только участвуют в создании временной перспективы, но и способствуют динамизму повествования – создают эффект напряженности: *лучше издохнуть с голода и жажды в какой-нибудь пустыне, чем... лизать руку, кидающую мне остатки пира* (3-й БИ) – *Его душа... хотела бы вырваться, обнять всю природу и потом сокрушить ее* (6-й БИ) – *ты способен обнять свою мыслью все сотворенное; ты мог бы силою души разрушить естественный порядок и восстановить новый* (7-й БИ) – *надобно иметь слишком великую или слишком ничтожную мелкую душу, чтоб так играть жизнью и смертью!* (9-й БИ) и т. д. Или в повести «Герой нашего времени»: *Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, разрушать заговоры, притворяться обманутым... – вот что я называю жизнью* (18-й БИ) – *Что ж! Умереть так умереть!* (21-й БИ) – *Мне, однако, приятно, что я могу плакать* (23-й БИ) и др.

При субъективированном повествовании с опорой на личный субъективный

план повествователя, или на «эпическое я» (Гончарова 1984: 34; например, в «Герое нашего времени») морфологическим ядром категории времени становится взаимодействие глагольных форм, мотивированных местоимением 1-го лица, т. е. в повествовании, представленном образом рассказчика, глагольные формы прошедшего, настоящего и будущего времени контаминируются. При объективированном повествовании (от 3-го лица), где рассказчик как бы дистанцируется от художественного действия («Вадим», «Княгиня Лиговская» и др.), преобладающей глагольной формой является эпический претерит, означающий «дистанцию между временем событий и временем их описания» (Гончарова 1984: 37) с аспектуально-темпоральными семами длительного, повторяющегося, последовательного действия. Такое повествование носит название «внесюжетного» или «эпически дистанцированного» (Гончарова 1984: 46). Особенности их дистантного проявления заключаются в том, что, входя одновременно в несколько пластов повествования (например, временные отношения автор – персонаж, персонаж – персонаж, повествователь – персонаж, автор – повествователь), ядерная структура блоков расширяет свои функциональные возможности, отражая интерпретационный уровень системных отношений БИ и тематических линий (ТЛ). Такое «выявление структурных закономерностей, сложных параллельных зависимостей, в значительной мере обусловленных интегративными отношениями, способствует пониманию текста» (Тураева 1979: 43).

Так, в повести «Герой нашего времени» ТЛ Печорина, взаимодействуя с другими ТЛ, устанавливает различные логико-синтаксические отношения,

при этом либо изменяя, либо дополняя соответствующие временные планы (ТЛ Печорина): *Я за нее [Бэлу] жизнь отдам, – только мне с нею скучно* (2-й БИ) – (ТЛ Бэлы) *Она была хороша: высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу* (1-й БИ); *Я не раба его – я княжеская дочь!* (2-й БИ); [Бэла] *начала печалиться о том, что она не христианка, и что на том свете душа ее никогда не встретится с душою Григория Александровича* (3-й БИ); *Она хорошо сделала, что умерла* (4-й БИ). Временные отношения ТЛ находятся в оппозиции противоречия: настоящее постоянное в сочетании с будущим результативным в БИ Печорина и прошедшее несовершенное в сочетании в будущем результативным в БИ Бэлы создают значение нереального действия с семой невозможности его в будущем. И как результат таких коннотаций в 4-м БИ, связанном с образом Бэлы, перфектное значение глагола осложняется субъективной авторской модальностью. Кроме того, временной объективный план (повествователя) и субъективный план (эпического «я») не совпадают, различны и функционально-смысловые типы речи: БИ Печорина – рассуждение, БИ Бэлы – описание и рассуждение как оценка изображаемого в плане сопоставления. Таким образом, между БИ устанавливаются сопоставительно-контрарные отношения при сходстве и различии аспектуально-темпоральных значений: в первом случае настоящее время моделирует значение постоянного действия неакциональной семантики, во втором – именная часть ядра БИ так же имеет сему настоящего постоянного; однако при ориентации на временной план повествователя настоящее время осложняется акциональной семантикой.

Еще пример: (ТЛ повествователя) *Я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки – (ТЛ Печорина) Что ж? Умереть так умереть! потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно.* Инфинитив в БИ героя моделирует ирреальное действие, безотносительное ко времени, осложняя его семантикой субъективной модальности. Временной план рассказчика имеет аспектуально-темпоральные семы результата действия в будущем, которое воспринимается как свершившееся, несмотря на ирреальность и интерпретацию контекстного окружения ядра блока Печорина: *И, может быть, я завтра умру! ...и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно... одни скажут: он был добрый малый, другие – мерзавец и т. д.* Такое значение складывается в результате нарушения автором фабульной хронологии: о смерти Печорина читатель узнает еще до чтения его журнала. Объясняя авторский замысел романа, В. Г. Белинский писал: «...несмотря на его («Героя нашего времени») эпизодическую отрывочность, его нельзя читать не в том порядке, в каком расположил его сам автор: иначе вы прочтете две превосходные повести и несколько превосходных рассказов, но романа не будете знать» (Белинский 1954: 146).

Б. М. Эйхенбаум объясняет мотивировку сюжетного времени в романе следующим образом: «Следуя хронологии знакомства повествователя с героем, а не хронологией действия, автор постепенно вводит читателя в душевный мир героя» (Эйхенбаум 1969: 264). И подтверждая мысль о том, что основным приемом художественного подтекста является противопоставление элементов текста,

два БИ образуют привативную оппозицию, указывая на отношения совместимых понятий, точнее, 2-й БИ, находясь в препозиции к 1-му, является его импликацией – уточнением, подтверждением.

Таким образом, дистантные временные планы блоков информации находятся в отношениях взаимообусловленности, несмотря на хронологическую нарушенность сюжетного времени. Различие способов выражения временных отношений способствует общей эмоциональности текста, а нарушение последовательности событий преследует цель «проникнуть во внутренний мир персонажей на основании реконструкции их временного опыта...» (Гончарова 1984: 13).

Большое значение для выявления категории времени в структуре художественного текста имеют авторские отступления, т. е. части текста, представляющие непосредственное выражение авторских мыслей, чувств или авторской оценки. Как правило, это монолог-рассуждение, представляющий собой скрытый диалог (ср. Гончарова 1984), который предполагает экспликацию образа автора-повествователя, а также образа читателя и является стилистическим приемом «интимизации» (Винокур 1980: 59–60). Лирические отступления носят вневременный характер и в системе временных ориентаций выполняют стилистическую функцию «замедления» повествования. Наблюдается переориентация на временной опыт персонафицированного рассказчика (на 1-е лицо).

Некоторые исследователи относят авторские отступления к композиционным единицам текста с абсолютной экспрессивностью – либо логической, либо эмоциональной (Цветаева 1971).

Стилистическая цель авторских отступлений у Лермонтова – «затормозить» читательское время, ослабить некоторую напряженность повествования. И в то же время авторские отступления, ориентирующие на временной опыт читателя, помогают четко разграничить образ автора и образ повествователя. Лексико-синтаксическая структура лирических отступлений как отражение образа автора, с одной стороны, а с другой – переориентация на временной опыт эпического «я» усложняют композиционную структуру произведения, нарушая темп и последовательность развития временных отношений. Например, авторские отступления в структуре повести «Вадим» можно рассматривать как элементы стилистического уточнения, разъяснения, или как средство синтаксико-стилистической вводности, носящей парентетический характер (Дружинина 1963; Ризель 1962) и имеющей субъективно-модальную окрашенность.

Смена временного плана в авторских отступлениях – эпического претериального на презентный – способствует установлению глубоких, смысловых связей между ТЛ. В повестях «Вадим», «Княгиня Лиговская» лирические отступления сопровождают все ТЛ персонажей, плавно включаясь в повествовательную структуру и становясь обобщением типических характеристик образов героев. Например: «Друг мой!» – *впервые существо земное так называло Вадима; он не мог разом обнять все это блаженство; как безумный схватил он себя за голову, чтобы увериться в том, что это не обман сновидения; улыбка остановилась на устах его – и душа его, обогащенная целым чувством, сделалась подобна времени, который, получив миллион и не умея употребить его, прячет в*

железный сундук и стережет свое сокровище до конца жизни («Вадим»); *он знал, что заставить говорить об себе легко, но знал также, что свет два раза сряду не занимается одним и тем же лицом; ему нужны новые кумиры, новые моды, новые романы... Замечу мимоходом, что хороший тон царствует только там, где вы не услышите ничего лишнего, но уввы! друзья мои! Зато как мало вы там и услышите* («Княгиня Лиговская»). «Презентные глагольные формы можно считать константным лингвистическим признаком авторских отступлений» (Гончарова 1984: 78).

Таким образом, семантический потенциал категории времени у М. Ю. Лермонтова составляет взаимодействие временных планов художественных образов с временным планом авторских отступлений, окрашенных лингвистической модальностью, а потому временная система Лермонтова характеризуется многомерностью. Разнообразие способов временных отношений способствует созданию большого спектра аспектуально-темпоральных значений: инфинитив в несобственных морфологических функциях как выражение настоящего вневременного и будущего со значениями желаемого, предполагаемого действия; претериальные формы в значении длительного, повторяющегося, последовательного и результативного действия, локализованного во времени; презент как выражение обобщенного действия. Эти грамматические формы участвуют в выражении различных субъективно-модальных значений: от авторской симпатии до сарказма.

Стилистический потенциал категории времени у Лермонтова – прошедшее повествовательное как выражение последовательного, длительного дей-

ствия, прошедшее описательное с семемами однократного, результативного действия, локализованного во времени и настоящего рассуждения неакциональной семантики с обобщенным значением.

Временные отношения в произведениях А. И. Куприна построены как результат взаимодействия временных планов рассказчика и автора, независимо от того, объективировано или субъективировано повествование. И сразу же устанавливаются аспектуально-темпоральные семы видов-временных форм глаголов и именных предикатов. Настоящее время, совмещающая описательную и повествовательную функции, актуализирует значение последовательности действия акциональной семантики (например, в рассказах «Лесная глушь», «Allez!» и др.). Выступая препозицией по отношению к прошедшему повествовательному, презентный временной план формирует перцептуальное время, в котором четко проявляется и авторская позиция. Перцептуальное время передается системой таксисных отношений дифференцированного типа (одновременность действий) и полипредикативными комплексами, связанными временными отношениями одновременности, последовательности действий. Например, в рассказе «Allez!»: *руки замирают, судорожно вцепившись в жесткую волну гривы, а глаза плотно сжимаются, ослепленные бешеным мельканием мутного круга; Она балансирует, едва переводя дух, на самом вершине «живой пирамиды» из шестерых людей; И везде все тот же страх и тот же неизбежный, роковой крик; холод нетопленной арены цирка... и жгучая боль удара, внезапно заглушающая минутное колебание страха* и т. д. Или в рассказе «Лесная глушь»: *Вечер. Я иду по узкой... лесной дорожке, которая*

вьется среди хвойного молодняка; Время от времени Талимон сходит с тропинки, нагибается и шарит руками в буреломе. Он разыскивает лучину, которую еще утром нащипал для костра, и никак не может найти ее и т. д.

В основе настоящего с аспектуально-темпоральными семемами одновременности/разновременности действий у Куприна лежит функционально-семантическое поле таксиса – «единство, образуемое разнородными языковыми средствами... языка, объединенными семантикой временных отношений между действиями – компонентами полипредикативных комплексов в рамках целостного периода времени» (Теория 1987: 238]. Более того, у Куприна, в отличие от Бунина, таксис зависимый, поскольку имеет место основная и второстепенная предикации. По мере развития действия временной план меняется, уступая место эпическому претериту как художественному времени, которое не отражает эмпирического прошлого, но способствует динамизму действия. Основным средством выражения темпоральности у Куприна становится глагольное время – прошедшее повествовательное и прошедшее описательное со значениями однократного, последовательного действия, что подтверждается лексической и функциональной структурой предложений: однородными рядами, сложными предложениями с союзной связью, порядком слов.

В системе дистантных вариаций временных планов БИ у Куприна наблюдаются таксисные временные отношения дифференцированного типа (одновременность/разновременность действий). В повести «Молох», характеризуя главного героя Боброва, автор подает его образ сначала в прошедшем длительном,

но по мере развития событий временные отношения меняются, внося семы постоянного действия в настоящее, являющегося своеобразным результатом действия в прошлом: *С каждым днем в нем все больше нарастало отвращение. Его натура страдала* (1-й БИ) – *Он сам как будто бы испытывал часть их физических страданий* (2-й БИ) – *Мне гадко то, что я служу на заводе. Я считаю себя честным человеком* (3-й БИ) – *бывают минуты, когда я чувствую себя убийцей!* (4-й БИ) – *Как мне тяжело..., как мне больно... Невыносимо больно!.. Я невыразимо страдаю* (5-й БИ) и т. д. В корреляции с настоящим постоянным, длительным эпический претерит теряет свои сильные позиции, становясь мотивирующим условием для результата действия в настоящем.

Такая же картина складывается и в романе «Колесо времени», где настоящее время акциональной семантики становится сильным членом оппозиции настоящее/прошедшее и где настоящее воспринимается как результат действия в прошлом.

Временные планы повествователя и персонажей у Куприна не совпадают. Более того, грамматическое время персонажей нейтрально по отношению к плотности действия, так как поданное в грамматически настоящем акциональной семантики, оно не отражает скорости развития действия, а маркирует только результат такого движения. ТЛ героев представлены либо их рассуждениями либо описанием их состояния.

Поэтому отсутствие глаголов движения, именной строй предложений накладывают временные планы друг на друга (временной план повествователя на временной план героя), совмещая представление об отнесенности действия к прошлому и значение настоящего постоянного или вневременного в широком смысле слова. В результате двойной экспозиции временных отношений складываются экспрессивные коннотации настоящего времени, которое становится выражением перцептуального, или эмотивного времени. «Употребление этой формы объясняется стремлением создать «иллюзию времени», придать образность и живость рассказу о прошлом» (Тураева 1979: 80–81; «Колесо времени»).

Таким образом, категория времени в художественном тексте – это взаимодействие реального, концептуального и эмотивного времени, направленного к чувству читателя как соучастника развития действия. Являясь реальным отражением действительности, художественное время моделирует ее по законам языка, а потому находит выражение в сложных логико-синтаксических отношениях различных уровней языковой системы дистантных блоков информации и способствует различным интерпретациям смысловой структуры художественного целого. В результате анализа дистантных отношений ядерных структур блоков информации в произведениях различных авторов можно смоделировать индивидуально-авторскую картину способов выражения временных отношений.

*summary***Σ The Category of Tense as a Reflection of Systemic Relationships of Information Blocks in a Literary Text**

The object of research is the art text & its semantics as the attitude of the contents to the means of expression, its profound perspective. All the language elements in the art text are semantic ones, they are the means of creation of expressiveness – peculiar shades of meaning, added to the main meanings; & the work of art itself – is a particular type of aesthetic, stylistic verbal structure. The analysis of the art text is carried out from the complex unity to its components. The subject of the research are the logical grammatical & stylistic units – blocks of information – & their distant connections at the whole text level as a system. Block of information is considered to be an aesthetically organized unit of the art text, as the condition of creation of an artistic image; distant relations of blocks of information in their turn are considered to be the way of verbal artistic depiction. The connection between intralinguistic & extralinguistic features in art speech, the peculiarities of interaction between lexical semantic & syntactic levels in organization of speech structure determine functional stylistic meanings of different text categories, one of which is the category of time. Besides, they are also the main style forming factor as they promote the associative contaminations which produce the certain stylistic effects. The category of time is examined in close interaction with art creativity of the writer & consequently is investigated in 2 aspects: grammatical time & artistic time. The artistic time reflects the individual position of the author, storyteller, or character & therefore it is a subjective one. Temporal relations in the art text at a level of integrative connections of informational blocks to the greatest degree determine the originality & dynamics both of subject development & dynamics of characteristic of artistic images. The category of temporality appears in the role of notional category of expression of temporal relations; it is presented in various ways in the works of different writers. As a result of analysis of ways of expression of temporal relations in the art text the semantic & grammatical stylistic potential of the given category in the works of different authors (M. Lermontov, I. Bunin, A. Kuprin, Y. Nagibin) is defined.

337

Литература

- Андреева 1976: **Андреева, Т. А.** Структура сюжетного времени. – Автореф. дис. ... д-ра филолог. наук. – Ленинград. – 35 с.
- Белинский 1954: **В. Г. Белинский**, в. г. п.с.с. – Москва. – Т. IV. – С. 145–147.
- Бондарко 1968: **Бондарко, А. В.** Система времен русского глагола в связи с проблемой функционально-семантических и грамматических категорий. – Автореф. дис. ... д-ра филолог. наук. – Ленинград. – 34 с.
- Бондарко 1985: **Бондарко, А. В.** Об относительном и абсолютном употреблении времени в русском языке (в связи с вопросом о «темпоральности»). – In: Вопросы языкознания. – Москва. – № 6. – С. 44–54.
- Веденькова 1976: **Веденькова, М. С.** Система времен и два плана речевого высказывания в современном немецком языке. – Днепропетровск. – 107 с.
- Винокур 1980: **Винокур, Т. Г.** Закономерности стилистического использования языковых единиц. – Москва. – 237 с.

Система 2002

- Виноградов 1947: **Виноградов, В. В.** Русский язык (Грамматическое учение о слове). – Москва – Ленинград. – 766 с.
- Гончарова 1984: **Гончарова, Е. А.** Пути лингвостилистического выражения категорий автор – персонаж в художественном тексте. – Томск. – 149 с.
- Горностаев 1978: **Горностаев, М. В.** Перфект как способ отражения «времени автора» в структуре художественного произведения. – In: Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. – Ленинград. – В. 1. – С. 15–21.
- Гречнев 1976: **Гречнев, В. Я.** Категория времени в литературном произведении. – In: Анализ литературного произведения. – Ленинград. – С. 126–144.
- Долинин 1985: **Долинин, К. А.** Интерпретация текста. – Москва. – 288 с.
- Дружинина 1963: **Дружинина, В. В.** О некоторых особенностях категории синтаксической вводности в немецком языке. – In: Вопросы синтаксиса и стилистики немецкого языка. – Ленинград. – С. 35–52.
- Егоров 1974: **Егоров, Б. Ф.** Категория времени в русской поэзии XIX в. – In: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград. – С. 160–172.
- Есперсен 1958: **Есперсен О.** Философия грамматики. – Москва. – 404 с.
- Задорнова 1984: **Задорнова, В. Я.** Восприятие и интерпретация художественного текста. – Москва: Высшая школа, 1984. – 152 с.
- Зобов, Мостепаненко 1974: **Зобов, Р. А., Мостепаненко, А. М.** О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. – In: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград. – С. 11–25.
- Лихачев 1967: **Лихачев, Д. С.** Поэтика древнерусской литературы. – Ленинград. – 372 с.
- Лотман 1972: **Лотман, Ю. М.** Анализ поэтического текста. – Ленинград. – 271 с.
- Ризель 1962: **Ризель, Э. Г.** Смысловые и стилистические функции парентетической связи. – In: Филологические науки. – Москва. – № 4. – С. 80–88.
- Теория функц. грамматики 1987: **Теория** функциональной грамматики. – Ленинград. – 348 с.
- Тураева 1979: **Тураева, З. Я.** Категория времени. Время грамматическое и время художественное. – Москва. – 219 с.
- Чайковский 1971: **Чайковский, Р. Р.** Общая лингвостилистическая категория экспрессивности и экспрессивность синтаксиса. – In: Ученые записки МГПИИЯ им. М. Тореза. – Москва. – Т. 64. – С. 188–197.
- Эйхенбаум 1969: **Эйхенбаум, Б. М.** О прозе. – In: Сб. ст. – Москва: Художественная литература, 1969. – 503 с.
- Языковые процессы 1977: **Языковые процессы** современной русской художественной литературы. Проза. – Москва: Наука. – 336с.
- Якобсон 1983: **Якобсон, Роман.** Поэзия грамматики и грамматика поэзии. – In: Семиотика. – Общ. ред. Ю. С. Степанова. – Москва: Радуга. – С. 462–482.
- Hamburger 1953: **Hamburger, K.** Das epische Präteritum. – DVJS, Jg. 27. – 121 S.