

**ПОЭТИКА ПРОЗАИЧЕСКОГО МИКРОЦИКЛА Л. ФИЛАТОВА
«ТРИ РАССКАЗА БЕЗ НАЗВАНИЯ»
POETICS OF L. FILATOV'S PROSE MICROCYLE «THREE STORIES
WITHOUT A TITLE»**

Аннотация: Данная статья посвящена анализу поэтики прозаического микроцикла Л. Филатова «Три рассказа без названия». Рассматриваются такие циклообразующие факторы, как заголовочно-финальный комплекс, композиция, мотивно-образная система. В результате исследования был сделан вывод о том, что эти факторы играют сюжетообразующую роль и сохраняют связь между компонентами микроцикла.

Ключевые слова: поэтика; микроцикл; циклизация; циклообразующие факторы; монтажная композиция; поэтические средства; мотивы; образы.

Abstract: This article analyzes the poetics of L. Filatov's prose microcycle «Three stories without a title». Such cyclical factors as the title-final complex, composition, motif-image system. As a result of the study, it was concluded that these factors play a plot-forming role and preserve the connection between the components of the microcycle.

Keywords: poetics; microcycle; cyclization; cycle-forming factors; installation composition; poetic means; motives; images.

В 2006 году впервые после смерти Л. Филатова были опубликованы найденные в его черновиках произведения. Среди них – «Три рассказа без названия». Это рассказы о семейной неверности. Рассказы являются неавторским циклом, поскольку мы не знаем о намерении автора объединить их в микроцикл. Но их объединение в микроцикл является оправданным с точки зрения темы и проблемы, композиции, общности изобразительных средств, а также мотивно-образной системы.

Заголовочно-финальный комплекс – это первый (внешний) уровень, на котором прослеживается общность компонентов микроцикла. Заглавие – это первое, с чем сталкивается читатель. Оно дает нам понятие о характере содержания, направляет наше восприятие на ту сферу, которая ставится во главу повествования. В данном случае заглавие является абсолютно нейтральным и не указывает на то, о чем будут эти рассказы. Такой прием создает некую недосказанность, интригу, читатель узнает тематику рассказов только в процессе чтения. Никак не обозначая рассказы, автор (или редактор) тем самым обезличивает как весь микроцикл, так и каждый его компонент. Также при подобного рода

номинации микроцикла в заглавие не выносятся ни одно из названий рассказов, входящих в единство, таким образом, они становятся абсолютно равноправными. Причем и обезличивание, и равноправие здесь оправдано, поскольку Филатов описывает типичную ситуацию, унифицированный сюжет. Это та ситуация, которая нередко встречается в реальной жизни, и решение этих проблем может быть любым.

Также в заглавии обозначается количественная множественность и жанровая принадлежность – три рассказа. Нумерация обозначает границы компонентов микроцикла, но в то же время соединяет их, устанавливает определенную последовательность. «Использование числового обозначения в заглавии также выполняет функцию одного из циклообразующих факторов, подсказывающих границы цикла и одновременно маркирующих принципиальную символическую смысловую заданность названия, одним из глубинных смыслов которого является обозначение гармонического единства, связанного с сакральной цифрой "три"» [1]. Можно отметить градацию от 3 к 0, которая прослеживается в заголовочном комплексе микроцикла: «Три рассказа без названия» – заголовок всего микроцикла; «Два рассказа без названия» – первый рассказ с одним вариантом финала; «Рассказ без названия» – второй рассказ с другим вариантом финала; «Дополнения к рассказам без названия» – еще один рассказ, но уже с открытым финалом. Числа 2 и 3 в названии несут в себе особую семантическую нагрузку. Число 2 позволяет «...выделить ряд отношений, возникающих между входящими в двойку единицами: отражение, столкновение, противопоставление и симметрия» [1]. Это мы и наблюдаем в произведении: если в финале первого рассказа мы видим, что главный герой покончил жизнь самоубийством, когда узнал об измене жены, второй рассказ заканчивается открытым финалом, то уже в «Дополнениях...» мы видим продолжение рассказа, в котором Гордынский Саша прощает свою жену. А свойство числа 3 заключается в том, «...что при наличии двух компонентов третий будет представлять собой объединение первых двух, олицетворяя собой разрешение конфликта, ознаменованного дуальностью первых двух» [1]. Здесь реализуется принцип «тезис – антитезис – синтез». Так в «Дополнениях к рассказам без названия» перед нами окончание второго рассказа, а также еще одна версия события с открытым финалом. Читатель сам вправе додумать свое решение конфликта, либо же все-таки придерживаться какого-либо из предложенных писателем вариантов.

Еще одна важная деталь, характеризующая принцип нераздельности в микроцикле, – это композиция и взаимодействие самих рассказов между собой. Леонид Филатов строит микроцикл на основе монтажных приемов, которые стали распространены в литературных произведениях с эпохи модернизма. А сам Леонид Филатов был тесно связан с киноискусством, поскольку из его биографии мы помним, что он был актером театра и кино, режиссером.

А. Битов в своих произведениях создавал двухкомпонентные единства, за основу которых брал идею о «версии и варианте» и развивал ее в рамках своих рассказов – дублей. Сама авторская жанровая номинация «дубль» не случайна: съемочный дубль представляет собой повторно снятый кадр, предостав-

ляющий возможность при монтаже фильма отобрать кадры [1]. Дубли мы видим в «Дополнениях к рассказам без названия», когда несколько раз описываются детали, связанные со звонком в квартире Гордынского, с халатом Зинулика и встречей Гордынского и Синюхаева («До этого утра Синюхаев даже не подозревал, что у его дверного звонка такой омерзительный голос»; «До этого утра Синюхаев даже не подозревал, что у его дверного звонка такой скверный голос») [6].

Также мы можем наблюдать смену крупного и общего планов. Например: «В комнате было шумно. Поздоровавшись с сотрудниками, он пошел к своему столу. Стол Гурского находился у окна, рядом с которым стоял аквариум. Дома он не занимался рыбками, а здесь ему приходилось их кормить» [6]. То есть здесь мы видим движение от общего (от комнаты) к детальному (рыбки в аквариуме).

Особенно интересен монтажный прием, который связывает между собой все рассказы микроцикла. Первый рассказ наиболее целостный, повествование ведется линейно, одно событие сменяет другое последовательно, так читатель узнает фабулу рассказа. Первый рассказ заканчивается тем, что Гурской едет на поезде после всех случившихся с ним событий обратно к своей жене. Именно здесь происходит «склейка кадров», поскольку второй рассказ начинается с того, что Полыхаев прибыл на поезде уже в город своего друга. То есть действие первого рассказа заканчивается в поезде, а действие второго – начинается с поезда.

Уже со второго рассказа композиция становится не линейной, а скорее больше фрагментарной, мозаичной. Отрывки сюжета смешаны между собой, но в то же время в восприятии читателя складывается целостная картина фабулы, поскольку он уже ознакомился с ней в первом рассказе. Так Полыхаев прибывает на вокзал к Сашке Гордыскому. Только затем снова происходит «смена кадра», и мы возвращаемся на неделю назад, когда Полыхаев только получает письмо фронтowego друга. Следующий «кадр» – Полыхаев уже в гостях у Сашки идет на балкон и находит там другого мужчину. Далее сюжет излагается уже линейно до «Дополнений к рассказам без названия».

В «Дополнениях...» представлена монтажная композиция. Здесь и отрывки второго рассказа, которые были упущены в его изложении, здесь и третий рассказ. Сами фрагменты отделены друг от друга графически, символами-звездочками. Интересно то, что сами отрывки рассказов будто представляют собой одну сюжетную композицию. Например, «Дополнения...» начинаются с продолжения второго рассказа, с момента, когда Гордынский и Полыхаев только зашли домой, и Полыхаев рассматривает фотографии Веры (после этого герой должен пойти на балкон, где застанет любовника). Далее – «склейка кадров», и вот мы видим уже третий рассказ, который начинается с того, как Синюхаев захотел покурить, пошел на балкон и нашел там другого мужчину. То есть, начиная со второго рассказа, композиция в рамках одного рассказа монтажная, в то время как сами рассказы между собой создают будто бы линейное повествование сюжета: один фрагмент последовательно сменяет фрагмент другого рассказа, который продолжает основную фабулу.

Наряду с монтажными приемами, которые характеризуют Филатова как режиссера, в тексте также можно наблюдать драматические элементы, ведь писатель был также и сценаристом, драматургом. Его проза занимает малую часть всего его литературного наследия, в сравнении с драматическими и поэтическими произведениями. Так, уже с самого начала мы видим элементы текста, которые напоминают ремарки: «Выключив бритву, он пошел открывать дверь»; «Каждый занимался своим делом, без лишней суетливости...»; «Они садятся за стол, начинают есть»; «На ходу читая телеграмму, он проходит в кухню» [6]. Также можно отметить наличие интриги в самом начале произведения, которая больше характерна для драмы: герою приходит телеграмма, которая не содержит в себе ничего, кроме призыва главному герою от фронтового товарища срочно приехать.

Во всех рассказах микроцикла можно выделить повторяющиеся мотивы, а также циклообразующие связи на лексическом уровне. Мотив всегда обладает повышенной семантической значимостью художественного произведения, это особый компонент, который позволяет читателю выйти на сверхуровень понимания текста. Мотив может проявляться как в форме одного слова, предложения, так и уходить в заглавие или эпиграф.

Один из центральных мотивов Филатовского микроцикла – мотив дороги, пути, который реализуется в поездке главного героя к своему другу на поезде. Дорога сопровождается глубокими рассуждениями, воспоминаниями. Чаще всего этот мотив обозначает жизненный путь героя, народа, но также это и движение, поиск, испытание, обновление, разлука, осмысление человеческой жизни – каждый писатель вкладывает новые оттенки значения.

В первых двух рассказах герой погружается в воспоминания о молодости, о войне, которая заставила их с товарищем стать суровыми и быстро повзрослеть: «Минуты ожидания, колесный перестук – все это смешалось с той атмосферой суетливости, с которой начался сегодняшний день. И вот теперь он думает о телеграмме, о Сашке, их предстоящей жизни» [6]. Он рассматривает сидящих рядом пассажиров, молодых, пожилых. В вагоне царит атмосфера дремоты, и герой проваливается в сон. На обратном пути он наблюдает за пейзажем из окна, а «...равномерный перестук колес и мягкое покачивание вагона» добавляют ему ощущение умиротворенности [6]. Герой снова погружается в раздумья о доме, о привычном быте, о скором приходе его сына из армии.

В третьем рассказе поезд оказывал на героя вовсе не ощущение умиротворения: «Он безропотно забрался на верхнюю полку, повернулся лицом к перегородке и принялся размышлять» [6]. Здесь герой более глубоко проникает в воспоминания о знакомстве со своим фронтовым другом, о девушке, которая нравилась им обоим, но ее расположение досталось все-таки не главному герою, а также об их возвращении с войны.

Мотив дороги у Л. Филатова – это скорее осмысление. Осмысление происходящих в жизни событий, порой совсем неожиданных, случайных; осмысление человеческой жизни, ее развития; это погружение в глубокие воспоминания с переосмыслением прошлых поступков. Эпизод поезда неразрывно связан

с процессом размышлений, это время, когда герой остается один на один с самим собой и становится предельно честным.

Другим лейтмотивом микроцикла является фотография. Фотография как мотив сначала основывалась на функциональности традиционного живописного образа, а затем, в период модернизма, фотография стала символом неоспоримого свидетельства существования человека в бытии. Уже не возникает эффект фотографического искажения («Печально глянуло на него ее лицо, искаженное и, как водится, состаренное фотографией» (И. С. Тургенев в «Дыме»)), и появляется мотив остановки мгновения, остановки времени, запечатления момента. Этот мотив поднимает вопрос о природе реальности и времени, соотношенности этих понятий.

Мотив фотографии у Филатова носит характер градации, и с каждым рассказом он увеличивает свою функцию и символичность. В первом рассказе при описании комнаты Разумова Гурским мы видим большую фотографию, которая висит на свободной стене. На этой фотографии изображена Катя – жена Разумова: «Молодая женщина с распущенными волосами задумчиво и игриво смотрела на Гурского» [6].

Во втором рассказе (уже в «Дополнениях...») фотографий было много, все они большого формата, на них изображена свадьба Сашки. Вера изображена так: «...красивая, смеющаяся, с заметными на глаза волосами, рот полуоткрыт и зубки один к одному, ровные, чистенькие». Фотография эта была сделана профессионально, обработана. Полыхаев «...и сам не мог объяснить, чего он глазееет на нее столько времени» [6].

В третьем рассказе также описано большое количество фотографий за стеклом шкафа. Синюхаев сравнивал снимки с их с Зинуликом фотографиями, которые были желтые, любительские, на которых они выглядели «...как чьи-то давно умершие предки». Герой рассматривал запечатленные моменты: Сашка, держащий в руках «...громданейшего краба», Нюта, «...смеющаяся с летящими по ветру волосами (волосы у нее были замечательные, молодец, что не остриглась, а то бы мучилась, как Зинулик, с этими чертовыми бигудями)». Синюхаев особо приглядывался к Нюте, которую глаз «...цепко выхватывал из обилия фотографий». На одной фотографии она в купальнике, который больше похож на «...две веревочки», а уже на другой в черном строгом свитере с котенком на плече. «Загляденье, а не девка, повезло же чертовому Сашке, такую красавицу отлохматил», – такой вывод делает герой [6].

Особенно важно здесь остановиться на том, что Синюхаев сравнивает свою жену с Нютой и завидует Сашке, что ему досталась такая красивая жена (это сравнение мы будем еще видеть при анализе образа дверного звонка). Сам Синюхаев только познакомился с Нютой, он еще не знает, что на балконе другой мужчина. Герой видит фотографии, будто с журнальных обложек, «...крупные и глянцевые», «...люди, изображенные на них, были живыми» [6]. Но на самом деле фотография здесь – некий образ идеальной пары, которыми на самом деле не являются Нюта и Сашка. За этими снимками скрывается обман Нюты, переживания Сашки. Таким образом, мотив фотографии у Филатова – это синтез разных символов. Это искажение реального положения дел в семье Гордынско-

го, изображение обманчивого счастья. Или же, наоборот, это запечатленное мгновение, когда Нюта и Сашка еще были счастливы друг с другом. Но в любом случае фотография здесь не соотносится с реальностью ни во времени, ни в пространстве, ни в эмоциях, чувствах героев, их поступках. И эта красота Нюты на фотографии, которая так детально описана, оказывается коварной: «Вот она где аукнулась, фотография-то!..» [6].

Важным для анализа микроцикла Филатова является образ двери, а именно дверного звонка. Дверь в постмодернистской литературе означает границу. Это может быть граница между пространством дома и улицы, внешним и внутренним пространством; граница между реальным и ирреальным; между пространством и его полным отсутствием, конечностью, пустотой; земным и подземным. Это образ с достаточно широким смысловым значением, он позволяет совместить разные пространства, проведя между ними четкую границу, структурировать их, привести в некую систему.

У Филатова образ двери смещается к образу дверного звонка. В «Дополнениях к рассказам без названия» дверной замок описан четыре раза, в том числе в качестве сравнения звонка Синюхаева и Гордынского. Он описывается так: «...странный булькающий», «...противный», «...черт те что, а не звонок»; «Вот у Гордынского настоящий звонок, музыкальный, на мотив "Подмосковных вечеров"». При втором описании это звонок со «...скверным голосом», «...блякает, как испорченный унитаз, перед людьми стыдно». В третий раз звонок описан как «...омерзительный голос», «...противный дверной звонок», «...срамотища, а не звонок», «...блямкает, как испорченный унитаз». В четвертом описании герой указывает только на то, что «...булькнул дверной звонок – именно булькнул, теперь в моде такие звонки» [6].

Дверной звонок – это символ неожиданности. Этот образ уже встречался у Филатова в рассказе «Часы с кукушкой» с таким же значением, то есть он является сквозным. В микроцикле именно телеграмма стала такой неожиданностью, дверной звонок прервал спокойствие Синюхаева. В этот момент Синюхаев получает письмо Гордынского с просьбой приехать, хотя они не общались уже большой промежуток времени. Причем, как и параллель с фотографиями, у Гордынского звонок хороший, «музыкальный», но за этой красотой снова скрывается обман. Так Филатов через образ дверного звонка сравнивает реальную жизнь с внешним образом человека и его семьи. Мелодичный звонок и счастливые фотографии – это лишь внешняя картинка, за которой не всегда скрывается семейное счастье.

Таким образом, лейтмотивы и лейтобразы в микроцикле Л. Филатова неразрывно связаны друг с другом, каждый мотив дополняет и раскрывает предыдущий. Все они составляют единую мотивно-образную систему, которая играет сюжетообразующую роль, а также объединяет компоненты микроцикла и сохраняет связь между ними.

Образ дверного звонка строится на основе звукописи. В современной лингвистике актуально обращение к изучению и описанию такого явления как звукообраз. В словаре Д. Н. Ушакова дается следующее толкование термину:

«Звукообраз – подбор звуков речи, создающий иллюзию смыслового соответствия звуковой формы слова его предметному значению» [2].

В тексте микроцикла достаточно много примеров аллитерации и ассонанса. Например, «Утро. Обычное утро, так привычное нам своим традиционным началом, повторяющимся изо дня в день, пришло и в эту семью» [6]. В данном фрагменте активна аллитерация звуков тр и пр. Как нам кажется, это подчеркивает близость слов «утро», «привычное», «традиционное», т. е. это обычное для героя утро, ничем не особенное, одинаковое изо дня в день [6].

В следующем фрагменте наблюдается повтор звука «л»: «Все шло по выработанному годами правилу. Каждый занимался своим делом, без лишней суетливости, и поэтому во всем чувствовалась жизненная слаженность». Здесь подчеркивается смысловая связь между словами «по правилу», «без суетливости», «слаженность» [6]. Это еще раз обращает наше внимание на привычное утро главного героя. Филатов выделяет данные слова, поскольку далее по сюжету это обыденное утро прервется неожиданной телеграммой. Еще повтор звука «л» писатель использует в фрагменте: «Балкон был открыт, и легкий ветер колыхал легкий тюль. Подойдя к двери, отодвинул в сторону тюль и вышел на балкон» [6]. В следующем за этим фрагментом наблюдается активная аллитерация звука «ж»: «Неожиданно его взгляд остановился на обнаженной мужской руке, находящейся за стеклом двери. Все это так неожиданно, что Гурский, не задерживаясь на балконе, вернулся в комнату» [6]. Как мы видим, мягкий благозвучный звук «л» резко контрастирует со звучным жестким звуком «ж», а подчеркнутая «легкость» в первом фрагменте сменяется «неожиданностью» во втором фрагменте. Подчеркивается контрастность чувств главного героя, его впечатлений от увиденного.

Также встречаются и ассонансы. Например, «Плохо помня дорогу, он решил ехать на такси. Водитель такси, которое он остановил, неплохо знал город, и по неточным ориентирам они нашли эту улицу» [6]. В этом отрывке повторяющееся «о» усиливает тревожность героя, который в это время переживает за своего друга, а также удивление от того, что друг до сих пор не дал знать о себе. Помимо этого, в предыдущих фрагментах можно заметить большое количество лексических повторов. Например, «Утро. Обычное утро...»; «Выключив бритву, он пошел открывать дверь. Открыв дверь, он...»; «Телефонный звонок прервал его размышления. Звонил начальник...»; «Их встреча. Как много лет прошло с той первой их встречи»; «Гурский вышел на вокзальную площадь. Площадь была небольшой, кое-где на ней стояли машины. Стоянка такси была рядом с вокзалом, свободных машин было много...» и т. д. [6]. Наблюдается анафора, которая служит композиционным приемом. Она углубляет сюжетную линию и подчеркивает эмоциональность повествования, а также представляет важные психологические акценты и ритмически организует прозу. Эпифора здесь выполняет схожие функции усиления эмоциональности, создания ритмики и расстановки акцентов.

Именно синтаксис дает почувствовать ритм. «За счет средств синтаксиса создается установка на размеренное, напевное прочтение, замедление или ускорение художественного действия, особый характер интонирования» [5]. Проис-

ходит проникновение лирических, стиховых элементов в структуру прозы. Е. В. Федорова в своей работе «Ритмико-синтаксические особенности прозы М. Цветаевой» отмечает, что в современном литературоведении такой феномен получил название «проза поэта», «литературный билингвизм». А как мы помним, Филатов писал стихотворения и поэмы. Можно также выделить и синтаксический параллелизм, например: «На улице было прохладно... На перроне было многолюдно» [6].

Также к звукописи относятся слова, передающие звуки внешнего мира. Например, «...шум работающей бритвы», «...листья приятно шуршат под ногами», «...их ворчание и рассуждения», «шум счетной машины, шелест бумаг», «...телефонный звонок», «...колесный перестук», «...слышались приветствия и поцелуи», «...голос проводника, шум выходящих пассажиров», «...щелкал выключателем», «отщелкнул тугой шпингалет», «...булькающий звук» и т. д. [6]. Таким образом, звукопись передает полноту изображаемой картины, а также, являясь фоном, она создает общее настроение произведения.

Также нельзя не заметить интерес Леонида Филатова к цветописю. Цветопись – это умение передавать цвета, краски окружающего мира языком художественного произведения с целью передать чувства, эмоции, настроение и психическое состояние. У каждого цвета в литературе есть закрепленная за ним символика. В микроцикле «Три рассказа без названия» часто упоминаются светлые тона, которые ярко контрастируют с темными. Например, «...белая футболка», «...светлая кнопочка звонка», «...в светлый прямоугольник», «...светлые свои, речного цвета глаза» [6]. «Белый цвет – символ чистоты, истины, невинности и жертвенности или божественности, хотя он имеет и негативные значения – страх, капитуляция, холодность» [3]. У Филатова белый цвет имеет не позитивную коннотацию, а скорее значение страха, поскольку и любовник Нюты был в белой футболке, и сама она была одета в «...светлый прямоугольник» [6].

В то же время в тексте намного больше цветов темных, черного, а также достаточно много желтого цвета и оранжевого. Например, «...тесный и темный угол», «...глаза в темных сухих ободках, изжелта-светлые», «...фотография нелицеприятная, теплая», «...в прохладной тени», «...лицо его было в тени», «...оранжевые пятна по желтому полю», «...ягуаровый халатик», «...свирепой расцветки», «...черный силуэт с оплавленными солнцем краями», «...антрацитовые глаза», «...черноглазый», «...черные Сашкины глаза», «...серой пылью», «...в черноту пустыря», «...черными провалами» и т. д. [6]. «Утверждается, что изо всех цветов желтый – наиболее противоречив по своей символике – от позитивного до негативного. Эта особенность семантики желтого также отразилась в идиостилиях авторов» [3]. Негативная символика желтого цвета – это грех, предательство, измена, ложь. Именно поэтому мы видим черный силуэт Гордынского с оплавленными солнцем краями. Общая палитра микроцикла Филатова нагнетающая, создающая ощущение тревожности, страха, напряжения.

Черный цвет имеет негативный оттенок. Часто в черных пещерах, в темных местах, ямах, колодцах кроется опасность и таинственность. Зрение человека

становится бессильным. Синюхаев, описывая Гордынского, часто упоминает его черные глаза. Это может быть символом его слепости, Гордынский не хочет замечать очевидных вещей. В то же время черный цвет сопровождает их с вокзала на пути в квартиру Гордынского. В этом эпизоде мы также можем сделать вывод об опасности, которая таится впереди. Создается ощущение нервозности, страха. Синюхаев описывает его так: «...нервный включенный, со странным, неживым отсветом в глазах – точно оборотень!» [6]. То есть мы видим страшное мифическое существо в черноте ночи. Такое описание и обилие черного цвета подводит читателя к кульминации рассказа.

Также в анализе поэтики микроцикла Филатова нельзя не обратить внимание на ольфакторий – совокупность всех элементов текста, содержащих отсылки к обонянию. Он может рассматриваться наряду с привычными нам цветами, звуками, которые относятся к предметно-чувственной стороне картины мира писателя. У Филатова мы встречаем такие описания запахов: «Он вдыхал запах города, терпкий, горьковатый, похожий на запах давленной вишни, – так, ему казалось, пахнут все южные города»; «На перроне пахло давленной вишней, гудроном и еще чем-то, – неуловимым, горьковатым, тревожащим ноздри, – чем пахнут все южные города» [6]. Запахи, описываемые писателем, яркие, но в то же время неприятные. Не зря он соотносит их со словом «тревога», поскольку именно это ощущение испытывает главный герой произведения, это впечатление героя. Они, в свою очередь, служат некой предпосылкой событий, которые будут описываться далее, а настроение тревоги будет сохраняться до кульминации. Таким образом, Леонид Филатов в своем микроцикле использует разные средства для передачи настроения и чувств героя. К ним относятся звукопись, цветопись, описание запахов. Это расширяет спектр символики текста, увеличивает восприимчивость читателей к картине мира главного героя.

Таким образом, между рассказами микроцикла Филатова «Три рассказа без названия» прослеживается тесная циклообразующая связь, основанная на общности заголовочно-финального комплекса, композиции, мотивно-образной системы и художественных средств. Все эти факторы играют сюжетообразующую роль, а также объединяют компоненты микроцикла и сохраняют связь между ними.

Библиографический список

1. Агеева, Ю. П. Поэтика прозаических микроциклов в русской малой прозе 20-х годов XX века : дис. ... канд. филол. наук / Ю. П. Агеева. – Екатеринбург, 2014. – 173 с.
2. Волохова, П. С. Звуковое пространство художественного мира И. А. Бунина (на материале рассказов сборника «Темные аллеи») : выпускная квалификационная работа / П. С. Волохова. – Тюмень, 2016. – 68 с.
3. Пепеляева, Е. В. Исследовательская циклизация лирики как теоретическая проблема / Е. В. Пепеляева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2012. – № 2(18). – С. 174–180.
4. Перелыгин, П. В. Цветопись как элемент идиостиля автора. На материале поэзии С. Есенина и Н. Рубцова / П. В. Перелыгин // Вестник Тамбовского

университета. Гуманитарные науки. – 2008. – № 1(57). – С. 161–166.

5. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. – М. : Академия, 2006. – 336 с.

6. Филатов, Л. Три рассказа без названия / Л. Филатов. – М. : АСТ, 2006. – 188 с.