

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»

На правах рукописи

Аксенко Ольга Викторовна

**ЭКСПРЕССИВНЫЕ ЛЕКСИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ
В. АСТАФЬЕВА**

Специальность 5.9.5 – Русский язык. Языки народов России

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук,
профессор кафедры русского языка
Е.В. Сергеева

Санкт-Петербург
2024

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Семантика экспрессивности как объект исследования	10
§ 1. Экспрессивность как семантическая категория	10
§ 2. Семантика экспрессивных лексических единиц: коннотативный аспект	13
§ 3. Художественный текст как лингвоэстетический феномен	16
§ 4. Экспрессивность как эстетический феномен	20
§ 5. Категория экспрессивности и образность текста	23
Выводы по первой главе	28
Глава 2. Традиционные экспрессивные лексические средства в художественной прозе В. Астафьева	30
§ 1. Стилистически маркированная лексика в текстах писателя	30
§ 2. Изобразительно-выразительные средства экспрессивной лексики в произведениях В. Астафьева	39
Выводы по второй главе	56
Глава 3. Текстовые трансформации общеупотребительных слов в художественных текстах В. Астафьева: индивидуально-авторская семантика	58
§ 1. Индивидуально-авторские значения лексем <i>культура, современный</i> в тексте В. Астафьева	58
§ 2. Экспрессивизация образов природы в идиостиле В. Астафьева	67
2.1. Текстовые преобразования значений лексемы <i>земля</i>	67
2.2. Контекстуальные значения лексемы <i>яма</i>	74
2.3. Реализация семантического потенциала лексемы <i>река</i>	89
§ 3. Экспрессивный образ человека в текстах В. Астафьева	95
3.1. Смысловые оттенки текстового значения лексемы <i>сердце</i>	96
3.2. Образ памяти в текстах В. Астафьева	105
3.3. Способы экспрессивной номинации человека	112
3.4. Экспрессивный потенциал лексемы <i>зверь</i>	125
Выводы по третьей главе	130
Заключение	134
Список сокращений и условных обозначений	139
Источники	140
Список литературы	140
Список словарей	158
Приложение	160

Введение

Виктор Астафьев – писатель, творчество которого во многом определило литературную и культурную ситуацию второй половины XX – начала XXI вв.

Литературоведы активно изучают творчество писателя [Большакова 1989; Букаты 2002; Гончаров 2004; Петушкова 2004; Соколова 2005; Мартазанов 2007; Субботкин 2007; Новожеева 2007; Холодкова 2009; Золотухина 2010; Малаховская 2010; Курбанова 2012; Британ 2012; Ширяева 2012, Щербакова 2022], которое нередко рассматривается в ряду произведений других авторов [Швех 1981; Лапченко 1984; Чекунова 1984; Алибаева 1986; Бару 1986; Большев 1986; Гончаров 1987; Зубкова 2009; Меженская 2010; Ширяева 2012; Курьянович 2013; Волкова 2014; Гордеева 2016; Башкова 2018; Никольский 2020; Розанов 2020; Именных 2021; Соловьёв 2022].

Однако лингвистических работ, посвященных анализу языка произведений В. Астафьева, гораздо меньше (см., напр., [Ревенко 2004; Демидова 2007; Бобкова 2007; Шароглазова 2007; Падерина 2008; Уваров 2010; Падерина 2016]). Авторы подобных работ сосредоточены на решении проблемы идиостиля в художественном тексте и, используя лингвистический инструментарий, стремятся охарактеризовать индивидуально-авторскую картину мира и коммуникативную специфику художественных текстов.

Настоящее исследование посвящено описанию способов вербализации картины мира автора в художественном тексте. Диссертация выполнена в рамках лингвоэстетического анализа текста и посвящена анализу представленных в художественных текстах В. Астафьева экспрессивных лексических средств, которые рассматриваются как маркер идиостиля писателя.

Сама категория экспрессивности очень важна для исследования различных дискурсивных практик. Обращение к творчеству Виктора Астафьева знаменательно: Виктор Астафьев очень остро в своем творчестве ставил темы «человек и природа», «человек и война», «расчеловечивание и культура», «детство как важнейшая пора в жизни человека». Писатель с удивительным мастерством отбирал языковые средства, чтобы максимально сильно

воздействовать на читателя. Именно лексические средства являются главным средством создания экспрессивности.

Актуальность темы исследования определяется значимостью теоретического осмысления языковой и текстовой категории экспрессивности для современной лингвистики, важностью этой категории для формирования художественной картины мира В. Астафьева, а также неизменным интересом исследователей к проблеме описания индивидуального стиля этого автора.

Актуальность исследования обусловлена не только важностью прозы В. Астафьева как идейно-эстетического феномена. В диссертации рассматривается актуальная проблема принципов и способов описания индивидуального стиля автора, которая уже почти столетие находится в фокусе исследовательских интересов ученых. Помимо этого, теоретический вопрос о сущности, значимости и особенностях воплощения в художественном тексте языковой категории экспрессивности относится к числу постоянно актуальных в лингвистике. Кроме того, для лингвистической науки в целом актуальна проблема экспрессивного потенциала общеупотребительных слов в тексте. И, наконец, актуально для лингвоэстетического анализа художественного текста положение о том, что идиостиль писателя воплощается прежде всего в характерной именно для него системе экспрессивных лексических единиц.

Степень разработанности проблемы. В настоящее время в лингвистических работах постулируется динамическая природа художественного текста, который рассматривается как особая форма коммуникации. Для этого используют следующие термины: *семантическое пространство художественного текста* [Акетина 2017, Климина 2018], *художественный дискурс* [Сергеева: 2019; Еремеева, Мартиросьян, Редько, Самарская 2020], *дискурс художественного текста* [Петренко 2022], *художественный нарратив* [Косиченко 2022]. Всё чаще лингвисты, развивая идеи В. В. Виноградова, Ю. М. Лотмана, Ю.Н. Караулова, предпринимают попытки теоретически осмыслить термин и предложить методику комплексного описания индивидуального стиля автора, который

рассматривается как ключевой элемент формирования художественной картины мира писателя [Демидова, Гриценко 2019; Карагодская, Карнаух 2023; Дьякова 2023; Кашенко 2023; Баканова, Станчина 2023; Исаева 2023].

Материал исследования – повествование в рассказах «Царь-рыба», романы «Печальный детектив» и «Прокляты и убиты», повесть «Последний поклон», рассказ «Людочка».

Объект исследования – особенности лексического воплощения экспрессивной семантики в художественной прозе В. Астафьева.

Предмет исследования – экспрессивные лексические средства (изобразительно-выразительные средства лексики, фразеологизмы, стилистически маркированные лексемы и лексические единицы с экспрессивной семантикой, не являющиеся стилистически маркированными в системе языка), которые воплощают эстетическую составляющую категории экспрессивности.

Цель работы – охарактеризовать своеобразие индивидуально-авторской картины мира и идиостиля В. Астафьева на основе анализа экспрессивных лексических средств.

Цель исследования воплощается в конкретных задачах:

1. Определить теоретические основы, на которых базируется понимание термина *экспрессивность* в языке и в художественном тексте.

2. Выделить лексические средства, которые воплощают эстетическую составляющую категории экспрессивности в художественных текстах позднего В. Астафьева.

3. Исследовать особенности употребления стилистически маркированных лексем: уменьшительно-ласкательных форм слов; книжной лексики; разговорной лексики; просторечной лексики; жаргонной лексики; диалектной лексики; окказионализмов, в том числе семантических, в художественном дискурсе писателя.

4. Проанализировать специфику употребления изобразительно-выразительных средств (эпитетов, метафор, олицетворений и сравнений) в произведениях В. Астафьева.

5. Выделить в текстах писателя лексические единицы с экспрессивной семантикой, не являющиеся экспрессемами в системе языка, и описать их употребление в контексте и текстовый потенциал.

6. Продемонстрировать специфику употребления этих единиц как экспрессем в указанных произведениях.

7. Охарактеризовать на основе описания лексических средств выражения экспрессивности своеобразие художественной индивидуально-авторской картины мира В. Астафьева, которая в перечисленных произведениях определяется прежде всего целостным образным взглядом писателя на мир, и прежде всего на единство природы и человека.

Рабочая гипотеза, ставшая основой диссертационного исследования, состоит в том, что индивидуальный стиль В. Астафьева – это уникальная система регулярно повторяющихся в различных текстах экспрессивных лексических средств, базовые элементы которой представлены в диссертации.

Научная новизна работы обусловлена тем, что в аспекте выделения эстетического текстового потенциала экспрессивные лексические средства в произведениях В. Астафьева ранее не рассматривались. Отсутствие обобщающих научных работ, интерпретирующих эстетический потенциал и функции художественных экспрессивных лексических средств в творчестве В. Астафьева, определяет научную значимость диссертации. Впервые в названном аспекте рассматривается также проблема соотнесения категории экспрессивности и образности текста.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Художественная картина мира В. Астафьева реализуется за счет использования семантического потенциала лексических средств – *экспрессем*.

2. С помощью экспрессивных лексических средств в рассмотренных произведениях В. Астафьева формируются специфические для его идиостиля

текстовые оппозиции (антонимическая пара смысловых вех или ключевых слов). К ним относятся следующие оппозиции: зверь vs. человек, природа vs. культура, память vs. беспамятство, взрослый vs. ребенок.

3. Идиостиль и картина мира В. Астафьева определяются стилистическим потенциалом языка. Наиболее характерными можно считать разговорные, просторечные, жаргонные, диалектные слова. Особая роль создания экспрессивности принадлежит авторской метафоре, сравнению человека с животным или растением, антропоморфизации природных феноменов.

4. В. Астафьев создает яркие художественные образы на основе неэкспрессивных в системе языка лексем *культура, современный, земля, поле, хлеб, яма, река, сердце, ржавый, память, помнить, человек, зверь* и их дериватов. Не маркированные в системе языка стилистически, эти лексемы обладают высоким экспрессивным потенциалом, реализующимся за счет индивидуально-авторской контекстуальной трансформации значения. Образы, возникающие на их основе, превращаются в экспрессымы и фактически окказиональные средства воплощения художественной картины мира В. Астафьева.

Основной **методом** исследования – системно-описательный, включающий общенаучные **приемы** наблюдения, систематизации. Используется также *индуктивный* метод, позволивший на основе анализа конкретных языковых фактов обобщить закономерности организации семантического пространства художественных текстов писателя и охарактеризовать воплощенную в прозе индивидуально-авторскую картину мира. В диссертации применены также специальные **методы** лингвистического исследования художественного текста: *метод контекстуального анализа, метод семного анализа, метод анализа эмотивности текста*. Результативна методика лингвистического анализа художественного текста через сопоставление с другими произведениями того же автора, особенно при условии принадлежности текстов к различным периодам его творчества и

разным жанровым формам, сопоставление художественных образов и изобразительно-выразительных средств.

Теоретическая значимость исследования состоит в развитии лингвистических представлений о лексической реализации категории экспрессивности в художественном тексте, уточнении представлений об экспрессивности как воплощении особой эстетико-экспрессивной функции лексической единицы в художественном тексте, а также в разработке методов анализа текстовых оппозиций.

Помимо этого, анализ произведений В. Астафьева позволил выявить способы вербализации эстетически-языковой картины мира автора в художественном тексте в целом, что расширяет теоретические представления о возможных средствах выражения экспрессивности в художественном тексте, позволяет определить идиостиль как индивидуальную систему регулярно повторяющихся в разных текстах экспрессивных средств и соотнести общеязыковую категорию экспрессивности с образностью конкретного художественного текста.

Практическая значимость. Практическая значимость исследования определяется тем, что его результаты могут быть востребованы при подготовке курсов «Лексикология», «Семантика», «Стилистика», «Современные проблемы анализа художественного текста», «Филологический анализ текста», при написании учебно-методической литературы, в подготовке материалов для последующих исследований по проблемам специфики художественного текста и особенностей идиостиля В. Астафьева. Полученные результаты могут быть применены не только в практике преподавания в высших учебных заведениях дисциплин, но и в средней образовательной школе на уроках русского языка и литературы. Практическая значимость исследования определяется возможностями применения выработанной методики анализа семантического потенциала слов с экспрессивной семантикой для анализа текстов и идиостиля других авторов.

Апробация работы. Основные положения и результаты исследования опубликованы в 8 работах, в том числе в 4 из списка ВАК. По материалам исследования были сделаны доклады на Всероссийской научной конференции «Слово. Словарь. Словесность: Коммуникация. Текст. Синтаксис (к 90-летию со дня рождения С. Г. Ильенко)» (Санкт-Петербург, 2013), «Слово. Словарь. Словесность: язык революции – язык советской эпохи» (Санкт-Петербург, 2018), «Слово. Словарь. Словесность: к 200-летию со дня рождения Н. А. Некрасова» (Санкт-Петербург, 2022), «Слово. Словарь. Словесность: к 100-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора, члена-корреспондента РАО С. Г. Ильенко» (Санкт-Петербург, 2023), на XII Международной конференции «Русская речевая культура и текст» (Томск, 2022).

Цели и задачи исследования определили **структуру диссертации**. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения, в котором представлены некоторые развернутые фрагменты анализируемых текстов.

Глава 1 («Семантика экспрессивности как объект исследования») посвящена рассмотрению исходных теоретических понятий, на которых базируется анализ понятия *экспрессивность*.

Глава 2 («Традиционные экспрессивные лексические средства в художественной прозе В. Астафьева») исследуются закономерности и особенности употребления стилистически маркированных лексем и образных средств (эпитетов, метафор, олицетворений, сравнений) в прозе В. Астафьева.

В 3 главе («Текстовые трансформации общеупотребительных слов в художественных текстах В. Астафьева: индивидуально-авторская семантика») выделяются лексические средства – экспресемы писателя; описывается их семантический потенциал и специфика функционирования.

В заключении подводятся итоги проведенного исследования.

Глава 1. Семантика экспрессивности как объект исследования

§1. Экспрессивность как семантическая категория

Экспрессивность, не являясь собственно текстовой категорией, в то же время становится важным параметром характеристики текста. Традиционно категория экспрессивности определяется как совокупность семантико-стилистических признаков единицы языка, которые обеспечивают ее способность выступать в коммуникативном акте в качестве средства субъективного выражения отношения говорящего к содержанию или адресату речи или как синоним выразительности [ЛЭС].

Интерес к понятию экспрессивности и собственно термину *экспрессивность* проявляется в дискуссионности при интерпретации экспрессивности как категории лексикологии и как языкового феномена [Лукьянова 2009].

Обобщая различные трактовки *экспрессивности*, можно утверждать, что, во-первых, большинство лингвистов придерживаются семантического подхода, определяя *экспрессивность* как компонент коннотации (см., например, фундаментальные работы Н. А. Лукьяновой, В.Н. Цоллер, В. Н. Телия) [Лукьянова 1986], [Лукьянова 2009], [Телия 1986], [Цоллер 1996], во-вторых, как в семантических, так и в стилистических исследованиях ведущей оказывается тенденция разграничения *экспрессивности*, *эмоциональности* и *оценочности* как компонентов коннотативного значения слова.

Различные ученые связывают понятие экспрессивности с осознанным выражением эмоций в языке (см., например, [Пиотровская 1994, 2021, 2023; Ионова 2022; Шаховский 1991, 2019; Трипольская 1999]). Следует отметить, что вопрос о содержании терминов *экспрессивность*, *эмоциональность*, *оценочность* также относится к числу дискуссионных в филологии. Наиболее распространена точка зрения, согласно которой экспрессивность и эмоциональность, экспрессивность и выразительность нельзя считать синонимами, однако, по мнению некоторых ученых, «в лингвистической

литературе нет однозначного ответа на вопросы о том, как эмоциональная жизнь человека преломляется в языке» [Марченко 2001].

В некоторых лингвистических концепциях категории экспрессивности и эмоциональности отождествляются, экспрессивность понимается как синоним *эмоциональной* выразительности [Виноградов 1963, 1980; Ахманова 1957; Лукьянова 1986, Винокур 1980]. Другие ученые, напротив, разграничивают эмоциональность и экспрессивность в языке [Шаховский 1987, Шаховский 1998; Мокиенко 1989].

Проблема определения сущности экспрессивности находится в центре внимания авторов коллективной монографии «Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности» (1991). Например, В. Н. Телия описывает *экспрессивность* как когнитивную речевую категорию, связанную с эмотивностью: «...вне эмоций экспрессия речи невозможна» [Телия 1991: 64].

Н. А. Лукьянова считает, что «экспрессивность слова (или другой единицы языка), или выразительность, порождается его коннотацией» [Лукьянова 1991: 11]. Добавим, что в статье Н. А. Лукьяновой 2009 г. уточняется концепция экспрессивной семантики: экспрессивность и выразительность не интерпретируются как синонимы, выразительность определяется как коммуникативная (прагматическая) экспрессивность [Лукьянова 2009: 214], а термин *экспрессивность* трактуется как «свойство лексической единицы, а также единиц других уровней <...>связанное с их способностью в образной или (редко) необразной «форме» репрезентировать субъектные аспекты восприятия человеком действительности, а именно представления говорящих о качественно-количественных проявлениях реалий (предметов и их признаков, признаков других признаков, а также действий состояний, процессов), непосредственно переживаемые эмоции, чувства говорящих, субъективные мнения, оценки о предметах речи» [Там же].

Экспрессивность – понятие, которое в современной лингвистике также оказывается в фокусе исследовательских интересов ученых.

Анализируя подходы В. Н. Телия, А. В. Кунина, В. И. Шаховского, Л. А. Киселёва, В. К. Харченко, М.Г. Бондаренко, С. В. Ионовой, Н. А. Лукьяновой, В. Н. Цоллера, Т. В. Матвеевой, М. Я. Блох, Ю. М. Осипова, И. Г. Жировой и других А. Б. Зотова, справедливо указывает, что «экспрессивность в языке не всегда эмоциональна, т.к. экспрессивные языковые средства усиливают выразительность не только при эмоциональном воздействии, но и при выражении мысли. Таким образом, «эмоциональность» и «экспрессивность» – две тесно взаимосвязанные, но не тождественные категории. Понятие «экспрессивность» по содержанию шире понятия «эмоциональность» [Зотова 2010: 17].

По справедливому замечанию Г. Ф. Коваленко, *экспрессивность* – не совсем “удобный” термин [Коваленко 2016: 10]: он «имеет синоним – *выразительность, эмоциональность, <...>* от него образованы прилагательное *экспрессивный*, существительные *экспрессив, экспрессия* и глагол *экспрессировать*» [Коваленко 2016: 10]. Г. Ф. Коваленко, ссылаясь на определения других авторов (И. В. Арнольд, О. А. Крыловой, В. Н. Гридина, В. Н. Телия, В. А. Масловой, А. П. Сковородникова, Н. Н. Михайлова, Н. С. Болотновой) предпринимает попытку исследования номинативного поля концепта ЭКСПРЕССИВНОСТЬ. Исследователь на материале текстовых фрагментов научного дискурса (определений термина *экспрессивность*) моделирует «образ экспрессивности», выделяя 6 основных признаков концепта.

В затронутом выше аспекте представляется заслуживающей внимания точка зрения Н. А. Самыличевой, которая, рассматривая свойства окказионального слова и анализируя определения О. С. Ахмановой, Н. Б. Ипполитовой, Б. Н. Головина, В. Н. Гридина, А. П. Сковородникова, Г. А. Копнина, В. Н. Телия, трактует экспрессивность как «систему языковых средств, позволяющих выразить отношения говорящего к содержанию или адресату речи и тем самым может оказать воздействие на личность реципиента (читателя)» [Самыличева 2011: 356], и «результат реализации оценочности, эмотивности, стилистической маркированности, образности» [Там же: 357].

В отличие от названных выше авторов, И. А. Солодилова и И. В. Шепеля не характеризуют *экспрессивность* как семантическую категорию, понимая под экспрессивностью форму выражения некоего содержания (в большей степени – «атрибут эмоциональной речи» [Солодилова 2015:176]), и считают экспрессивность характеристикой языкового знака, которая касается «не его содержательной стороны, а его формы», существует «в дихотомии `нейтральность – экспрессивность`», «имеет место быть там, где говорится о высокой интенсивности признака (в широком смысле слова)» [Солодилова 2015:176].

Вслед за большинством исследователей считаем, что *экспрессивность* относится непосредственно к языку, и полагаем, что экспрессивность важно понимать не как совокупность определенных компонентов коннотации [Марченко 2001], а как семантическую категорию, которая способна «выражать в содержании языковых единиц многообразие эмоциональных и оценочных отношений субъекта речи к тому, что происходит во внутреннем мире человека» [Телия 1979: 403].

Следовательно, можно утверждать, что *экспрессивность* – языковая категория, комплексно выражающая непредметное и ненейтральное содержание языковой единицы (интенсивность, оценочность, эмоциональность, функционально-стилистическую обусловленность, образность) и функционально ориентированная на воплощение в тексте интенции адресанта – создателя текста или высказывания, что делает ее основой воплощения языковой картины мира автора в художественных текстах.

§2. Семантика экспрессивных лексических единиц: коннотативный аспект

В традиционном лингвистическом употреблении оценочность, эмотивность и экспрессивность составляют коннотацию в семантике лексической единицы, и экспрессивность лексической единицы обычно связывается с ее функциональным, т. е. не являющимся частью собственно лексического значения, свойством – быть стилистически окрашенным (при

таких словах в словарях имеется указание на окраску слова) [Лукьянова 2009: 214]. Н. А. Лукьянова считает дискуссионным «широко распространенное утверждение о том, что, что коннотация, а следовательно и экспрессивность, является дополнительным содержанием слова» [Лукьянова 2009: 212]. Термины *экспрессивная окраска, окрашенность, оттенок, маркированность* используются Н. А. Лукьяновой для указания на речевые наслоения, «приращения смысла», которые приобретают единицы языка/речи, не будучи экспрессивными в языке-системе [Лукьянова 2009: 213]. *Экспрессивный эффект* (термин В. Н. Телия) в концепции Н. А. Лукьяновой используется в значении: «прагматическая функция экспрессивной лексической единицы и других экспрессивных единиц языка» [Лукьянова 2009: 213].

Несмотря на то что до сих пор лингвистами не выработана общепринятая терминология в области исследования категории экспрессивности, а вопрос о семантическом статусе коннотации является дискуссионным в лингвистике, концепция, предложенная В. Н. Телия, – одна из наиболее авторитетных.

Вслед за В. Н. Телия принято использовать следующее определение термина *коннотация*: «семантическая сущность, узуально или окказионально входящая в семантику языковых единиц и выражающая эмотивно-оценочное и стилистически маркированное отношение субъекта речи к действительности при ее обозначении в высказывании, которое получает на основе этой информации экспрессивный эффект» [Телия 1986: 5].

При этом некоторые исследователи, вопреки сложившейся традиции, убеждены, что «оценка тяготеет к денотативному блоку, эмотивность – к коннотативному» [Солодилова 2015:172], и поэтому склонны противопоставлять эти категории экспрессивности, аргументируя свою позицию прежде всего тем, что категория экспрессивности, в отличие от категорий оценки и эмотивности, относится к плану выражения, а не к плану содержания.

И. А. Солодилова и И. В. Шепеля указывают на то, что «большинство исследователей признает за информацией, относимой к коннотативной, статус

второстепенной, факультативной, дополнительной к предметно-логическому регистру значения» [Солодилова 2015:175], однако вслед за В. А. Булдаговым придерживаются другой точки зрения, согласно которой «коннотативный компонент семантики языковой единицы является равноправным компонентом ее семантической структуры» [Булдагов 1982: 2], поэтому считают коннотацию семантической категорией.

Разделяя точку В. Н. Телия, считаем, что «способность сигнализировать о ценностном отношении говорящего субъекта к миру <...> и составляет специфику экспрессивно окрашенного значения» [Телия 1986: 18].

Очевидно, что «любое слово в сознании конкретного носителя языка обладает коннотативным ресурсом» [Ваулина 2012: 163]. И. А. Ваулина утверждает, что одно и то же слово в языковом сознании разных носителей языка может быть и нейтральным, и экспрессивным, «при актуализации его в контексте» [Там же]. Приведенное положение оказывается особенно актуальным при исследовании статуса нейтральных лексических единиц, в текстах В. Астафьева превращающихся в экспрессивные.

Коннотативные компоненты семантики слова не являются свойствами только стилистически маркированных лексических единиц. Коннотацию образуют «эмоционально-оценочный компонент вместе с основанием оценки, а также стилистической маркировкой» [Телия 1986: 20].

Таким образом, экспрессивность лексической единицы – сложный феномен, содержание которого исследователи понимают по-разному.

Кроме того, термин *экспрессема*, употребляемый, например, С. В. Марченко, имеет значение «лексическая единица, обладающая экспрессивностью» [Марченко 2001: 7]. Однако использовать данный термин только в таком понимании – значит немотивированно сужать его значение и лишать названия те текстовые единицы, которые намеренно превращаются в экспрессивные автором соответствующего, прежде всего художественного, текста.

Коннотативные компоненты значения слова – главное языковое средство выражения экспрессивности в тексте (особенно – художественном). Образ мира и образ человека, которые создаются автором, воплощаются в художественном тексте с помощью экспрессивных языковых средств. Слово с экспрессивной семантикой, или *экспрессема*, – ключ к эстетической информации, наиболее значимой в художественном произведении. Под *экспрессемой* вслед за Е. В. Сергеевой понимаем такую составляющую художественного текста, которая обеспечивает «восприятие выразительно-изобразительных качеств эстетического языкового материала» и «употребляется для эмоционального и/или эстетического воздействия на читателя» [Сергеева 2019: 104].

§3. Художественный текст как лингвоэстетический феномен

Изучение языка художественной литературы – одна из наиболее важных задач лингвистики, поскольку в художественном тексте воплощаются не только все функции языка, и прежде всего эстетическая, но и все его жизнеспособные потенции, а также демонстрируются языковые особенности творческой личности, в идеале обладающей абсолютным языковым чутьем.

В текстовой деятельности писателя отражается его личность и художественная картина мира, которая воплощается в особом типе виртуальной языковой личности вымышленного автором героя.

Только образ автора, или эстетизированная языковая личность автора, является гарантом цельности художественной картины мира, представленной в произведении. Именно это имела в виду Е. В. Падучева, когда приводила замечание Г. А. Гуковского об образе настоящего автора, который он увидел в «Записках сумасшедшего» [Падучева 1995: 47]. Такой образ автора рассматривался Г. А. Гуковским как «признак положительной ценности, некое отнесение рассказа к высокой норме» [Гуковский 1959: 374]. Образ автора в такой интерпретации, безусловно, не то же самое, что повествователь.

Термин *субъективация* позволяет охарактеризовать как эмоционально-эстетическую установку автора, так и виртуальный мир, конструируемый этим

автором в повествовании. Проблема субъективации, в том числе в художественной прозе, справедливо признается одной из наиболее обсуждаемых в современной лингвистике [Степанов 2002; Поляков 2005; Иванова 2008]. Впервые понятие субъективированного повествования как ведущего принципа организации художественного текста определил именно В. В. Виноградов в работе «О теории художественной речи» [Виноградов 1971], в которой художественный текст определялся как эстетически организованная структура словесных форм.

Современное понимание специфики художественной речи ориентировано на представление об активной роли читателя и о важной смыслообразующей роли образа читателя в художественном тексте (Б. В. Кондаков, Л. В. Маврина, Э. П. Леонтьев, М. А. Черняк, А. Ю. Большакова, Е. Ю. Геймбух, А. Н. Загороднюк, Н. С. Олизько и другие). Исследования затрагивают, в первую очередь, проблемы психолингвистического исследования понимания текстов или нарративов и проблемы лингвокультурологического аспекта интерпретации. Образ читателя привлек внимание филологов еще в начале XX в. (А. И. Белецкий в 1922 г. в статье «Об одной из очередных задач историко-литературной науки» обозначил необходимость изучения «образа читателя»), однако систематических исследований по этому вопросу не было вплоть до 1980-х гг.

Тем не менее важно не переоценивать роль читателя при анализе художественного текста, особенно когда рассматривается вопрос о коммуникативном потенциале экспрессивных лексических единиц. Г. Я. Солганик утверждает, что следует «говорить не о смысловых приращениях слова, а об особом восприятии его читателем» [Солганик 2011: 38]. Эмоционально-эстетическая реакция читателя возникает в соответствии с авторской интенцией, хотя и связана с представлениями о мире и о человеке самого читателя (см. [Piotrovskaya, Trushchelev 2022; Trushchelev 2023]). Однако воспринимающий субъект не может навязать слову в художественном тексте того значения, которое не подразумевал автор, поскольку

художественная картина мира (ХКМ), по мнению И. С. Куликовой и Д. В. Салминой [Куликова, Салмина 2023], является результатом особого, функционирования языка, который можно назвать эстетическим, поскольку он используется не чтобы передать информацию, а чтобы создать художественные образы, формирующие у читателя ответные и *созвучные образы*.

Интерпретируя ХКМ писателя, важно учитывать, что в ХКМ действительность моделируется не аналитико-дискурсивным путем, а интуитивно [Лотман 2008]. ХКМ невозможно охарактеризовать без обращения к читательскому восприятию, но именно лингвистический анализ художественного текста дает «область истолкований, в пределах которых лежат индивидуальные трактовки» [Лотман 1972: 270].

В диссертационном исследовании за основу принимается точка зрения, согласно которой исследователь художественного произведения имеет дело с языком художественной литературы как с эстетически организованной системой языковых средств, а не с художественным стилем (Е. Г. Ковалевская, Е. В. Сергеева).

Эстетическая эмоция, с точки зрения автора диссертации, – это высший уровень эмоциональности, а в художественном тексте – высший уровень художественной экспрессивности. Именно на основе экспрессивности лексической единицы, в семантическом пространстве художественного текста формируются художественные образы в соответствии с авторским мировидением и воплощается ненейтральное (эмоциональное, образное, интенсифицирующее и пр.) отношение автора к предмету речи.

Поэтому вполне закономерно то, что особое внимание лингвисты уделяют понятию *идиостиль*. Ю. Г. Гладких справедливо констатирует, что в современных исследованиях, посвященных анализу образных единиц в художественном тексте, *идиостиль* определяется как «совокупность ментальных структур, в которых отражаются особенности поэтического сознания автора» [Гладких 2014: 4]. Однако *идиостиль*, по крайней мере в лингвистических штудиях, не может рассматриваться только как ментальный

феномен. Л. Н. Падерина в статье «Особенности идиостиля В. П. Астафьева (обзор имеющихся исследований)» указывает на обобщающий характер позиции Н. С. Болотновой [Падерина 2016: 172], которая предлагает рассматривать *идиостиль* как «индивидуально-авторские особенности мировидения и текстовой деятельности, отраженные в тексте как форме коммуникации, включая организацию диалога с читателем» [Болотнова 2009: 35]. Исследователь считает, что использование термина *идиостиль* позволяет охарактеризовать особенности различных произведений писателя «с выявлением характерных для него способов лингвистического воплощения “личностных смыслов”» [Там же].

Попытку создать методику комплексного анализа идиостиля в свое время предприняли Т. А. Демидова и Л. М. Гриценко, обосновывая необходимость «посмотреть на автора как носителя языка, языковую личность, творчески репрезентирующую свои знания о мире выразительными средствами языка» [Демидова, Гриценко 2019: 14]. Описание методики анализа идиостиля проводится исследователями на материале прозы В. П. Астафьева (повествования в рассказах «Последний поклон» и «Царь-рыба»). Авторы утверждают, что анализ тех образных способов отражения картины мира, которые использует автор, поможет выявить доминантные образные смысловые модели, которые, в свою очередь, позволят выделить «типовое» (то, что соотносится с языковой картиной мира) и «уникальное» (то, что закреплено за стилем писателя) [Демидова, Гриценко 2019: 18].

А. Э. Кащенко, обобщая большое количество авторитетных трактовок (от В. В. Виноградова и Б. А. Ларина до М. Т. Золян и О. Г. Ревзиной), предлагает следующую дефиницию термина *идиостиль*: «индивидуальная система коммуникации языковой личности» [Кащенко 2023: 108], которую определяют и эстетические, и мировоззренческие, и когнитивные доминанты авторской концептосферы.

Индивидуальные «приращения смысла» характерны для идиостиля любого автора, поэтому чрезвычайно значимо, что *экспрессивность* в

художественном тексте определяется индивидуальной авторской картиной мира и воплощается в уникальной и повторяющейся системе экспрессивных лексических средств.

§4. Экспрессивность как эстетический феномен

Рассуждая об актуальных проблемах современной теоретической лингвистики, И. С. Куликова и Д. В. Салмина [Куликова, Салмина 2023] приходят к выводу о том, что исследователь поэтической и собственно языковой структуры художественного текста (и читатель) могут задавать лишь вопрос «*почему так понято?*», но ни в коем случае не «*почему так написано?*»

Лексемы, как стилистически маркированные, так и стилистически не маркированные в системе языка, в контекстах, которые конструирует писатель, являются экспрессивными лексическими единицами. «У каждого из писателей свое видение мира, поэтому в контексте художественного произведения слово получает дополнительные смысловые оттенки, обусловленные индивидуальными ассоциациями автора с предметом, явлением действительности, обозначенного словом» [Ковалевская 2012: 464]. Это положение определяет не только языковую картину мира творческой языковой личности, но и собственно авторскую художественную картину мира.

Когда субъективные смыслы становятся средством воздействия, следует говорить о категории экспрессивности. Безусловно, однозначно определить, что такое экспрессивность текста – сложная задача. В контексте художественного произведения слово может получать дополнительные смысловые оттенки, которые обусловлены тем, как видит мир писатель, как обозначает явления действительности, и это безоговорочно признается современными филологами. Лингвистические исследования последних десятилетий доказали, что актуальный смысл слов в художественных текстах дополняется и изменяется в соответствии с представлениями писателя о мире и человеке «за счет трансформации предметно-понятийного (вещественного, логического) содержания слова» [Там же: 488] и «изменения его эмоционально-оценочных,

экспрессивных, стилистических и эстетических компонентов» [Ковалевская 2012: 488], что позволяет воспринимать экспрессивность в художественном тексте как уникальный коммуникативно-эстетический феномен.

В художественном тексте экспрессивность «служит для выделения особенно значимых именно для этого автора фрагментов повествования, что обуславливает аналогичное восприятие их читателем» [Сергеева 2014: 76] и «зависит от наличия в тексте «информации второго рода», дополнительно к предметно-логической» [Рубцов 2017: 96]. Следует упомянуть, что информация первого рода, т. е. общеязыковая, фактически является формой, воплощающей эту информацию второго рода – экспрессивное содержание.

Экспрессивность в художественном тексте связывается прежде всего с ассоциативным потенциалом слова. Ассоциативность рассматривается как «потенциальная и универсальная способность единиц лексического уровня вызывать в сознании человека ассоциации с системой языка, миром понятий и явлениями окружающей действительности [Бабенко 2001: 8].

Несомненно, экспрессивность в художественном тексте обусловлена прежде всего индивидуальной художественной картиной мира автора и проявляется в системе лексических средств, которая репрезентирует идиостиль писателя.

Как уже упоминалось выше, в диссертации принимается точка зрения, согласно которой экспрессивность в художественном тексте понимается как особая семантическая категория, которая обуславливает выразительную и изобразительную силу языковых средств и приемов в семантическом пространстве текста, которое можно определить как «ментальное образование, в формировании которого участвуют, во-первых, само словесное литературное произведение, содержащее обусловленный интенцией автора набора языковых знаков – слов, предложений, сложных синтаксических целых (виртуальное пространство), – во-вторых, интерпретация текста читателем в процессе его восприятия (актуальное семантическое пространство)» [Бабенко 2000: 69].

«Фокусом притяжения языковой экспрессии» [Виноградов 1980: 76] является именно образ автора. Экспрессивные лексические средства в такой трактовке следует понимать как лексические средства субъективации авторского повествования, а экспрессивность – как языковую (семантическую) категорию, которая в художественном тексте может превращаться в эстетически смыслообразующую и коммуникативную.

Художественный текст – уникальный коммуникативно-эстетический феномен, а изучение лексико-семантической структуры текста – эффективный способ интерпретировать индивидуальную картину мира писателя.

За каждым текстом стоит языковая личность. Этот тезис выдвинул и обосновал Ю. Н. Караулов. За каждым художественным текстом стоит образ автора – это не устаревший и по сию пору тезис В. В. Виноградова. При анализе художественного текста целесообразно исходить из того, что «в образе “автора”, в его речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения» [Виноградов 1959: 155]. Значимо, что в двух различных научных концепциях (трактовка образа автора В. В. Виноградовым и теория языковой личности в разработке Ю. Н. Караулова) отношения «язык – человек – текст» понимаются сходным образом в системе координат тех задач, которые диктует современная парадигма научного знания.

В художественном тексте с помощью лексических средств, прежде всего именно экспрессивных, воплощается тот образ мира и тот образ человека, который создается автором и для восприятия которого значим отбор прежде всего лексических единиц. В полной мере сказанное относится к тому, как создаются художественные образы в различных текстах В. Астафьева.

Слово В. Астафьева, без всякого сомнения, слово экспрессивное и часто слово индивидуально-авторское. «Откройте его книгу, и вы потрясенно замрете от живого неубитого русского слова и живого неубитого мира русской души» [Затесь на сердце... 2009: 4]. Составители фотоальбома называют книги

писателя *воскрешающим душу животворящим источником* для тех, «чьи души протестуют против того, чтобы их калечили, чья совесть не истлела» [Там же].

«“Возможный мир”, созданный Виктором Астафьевым, глубоко личный, но возвышенное, одическое начало связано с расширением пространства реального бытия лирического героя до безграничного пространства, вмещающего такие универсальные ценности, как труд человека на земле, родина, природа, любовь, красота, жизнь» [Куликова 2014]. Можно применить наблюдение лингвиста об эмоциональном пространстве «Оды русскому огороду» к анализируемым художественным произведениям: «Всё, о чем пишет писатель, увидено его детскими глазами и осмыслено его разумом умудренного жизнью зрелого человека. Отсюда и особая зоркость зрения, и особая яркость красок: так можно видеть лишь в детстве, когда всё в первый раз» [Там же]. Как отмечает исследователь, В. Астафьев «сочными мазками, выразительным антропоморфизмов метафор создает модель жизни дикой природы, в которой отраженно видится и человеческая жизнь [Там же].

Таким образом, экспрессивность в ориентированном на эстетический эффект тексте писателя превращается в семантико-эстетическую категорию и в значительной мере обуславливается его индивидуальной языковой и художественной картиной мира, проявляясь в уникальной и воспроизводящейся в различных произведениях системе экспрессивных лексических средств, которая и воплощает индивидуальный стиль писателя.

§5. Категория экспрессивности и образность текста

Художественный текст – это лингвоэстетический языковой феномен, для восприятия и понимания которого чрезвычайно важен выбор автором языковых средств, становящихся образными средствами. Рассматривая общее и частное в содержании понятий «художественный образ» в литературоведении и лингвистике Е. В. Кобзева [Кобзева 2016] приходит к выводу о том, что, во-первых, понятие *образ* – смежное для многих гуманитарных наук, во-вторых,

лингвисты «неотрывно от понятия *образ* рассматривают понятие *образность*» [Кобзева 2016:119].

Традиционно «на уровне языковых средств образность соотносится, прежде всего, с тропами» [Болотнова 2021: 7]. В стилистике выделяют и «нетропеические» выразительные средства, которые связывают с «эстетически значимым использованием языковых средств в их прямых значениях» [Сковородников, Копнина 2014: 359].

Образность художественного текста – категория экспрессивная, и связана она прежде всего с картиной мира автора. Именно выделение языковых средств создания художественных образов (прежде всего лексических) позволяет более точно описать картину мира автора, образ которого стоит за текстом.

Образ автора – феномен достаточно сложный.

В лингвистике существует точка зрения, что теория *образа автора*, предложенная В. В. Виноградовым, устарела. Так, Е. В. Падучева в статье «В. В. Виноградов и наука о языке художественной прозы» рассуждает о том, почему термин *образ автора* выходит из научного употребления. Это связано с тем, что автор, с которым имеет дело читатель, может быть маской реального автора. Кроме того, по мнению Е. В. Падучевой, субъектом речи в тексте должно быть лицо, а не образ. Термин *образ автора*, предложенный В. В. Виноградовым для анализа целостности художественного произведения, в интерпретации Е.В.Падучевой предстает как неточный и не отвечающий задачам современной (год издания статьи – 1995) лингвистики.

Вместо термина *образ автора* Е. В. Падучева предложила использовать термин *повествователь*. Именно повествователь является «представителем» (по определению Е.В. Падучевой) автора в границах данного текста. Этот «представитель» имеет такой образ, который «реальный автор пожелал ему придать» [Падучева 1995: 40]. Е. В. Падучева использует термин «повествователь» в значении «субъект сознания, который непосредственно воплощается в тексте», «субъект речи, с которым непосредственно имеет дело читатель» [Падучева 1996: 202]. В коммуникативной ситуации традиционного

нарратива «аналогом говорящего является не сам автор, а <...> образ автора, а точнее сказать – повествователь» [Там же].

Е. В. Падучева разработала типология повествовательных форм: 1) «старозаветный нарратив» (повествование от первого лица, повествователь является аналогом говорящего); 2) традиционный нарратив (повествование без первого лица, с экзегетическим повествователем); 3) несобственно-прямой дискурс (вводит невозможную для разговорного языка фигуру говорящего в третьем лице). Кроме того, исследовательница предложила классификацию эгоцентрических элементов языка, при помощи которой были охарактеризованы особенности каждой из трех повествовательных форм.

Несмотря на то что до сих пор лингвистами не выработана общепринятая терминология в области исследования категории повествователя, а вопрос о типах повествования и категории повествователя является дискуссионным в филологии, концепция, предложенная Е. В. Падучевой, – одна из авторитетных.

Полностью разделяя мнение Е. В. Падучевой о том, что рассказчик-герой «обязательно присутствует в том мире, который порожден текстом» [Падучева 1996: 209], не согласимся с тем, что термины *повествователь* и *образ автора* могут быть взаимозаменяемыми, поскольку диалог между повествователем и автором возникает только тогда, «когда внутри произведения создается образ творца данного произведения» [Есин 2005:17].

Другими словами, образ автора – это эстетическая категория. Такой образ автора рассматривался Г.А. Гуковским как «признак положительной ценности, некое отнесение рассказа к высокой норме» [Гуковский 1959: 374]. *Образ автора* в такой интерпретации не то же самое, что повествователь.

Фигура автора при лингвоэстетическом анализе художественного текста не может рассматриваться факультативно и быть элиминирована. Ср.: «...удобная (хотя, быть может, и упрощенная) модель коммуникативной ситуации нарратива состоит в том, что <...> в лингвистическом описании можно автора элиминировать вовсе и представить коммуникативную ситуацию нарратива как взаимодействие “повествователь-читатель”» [Падучева 1996:

202], т. е. проблема диалога между автором и повествователем не входит в компетенцию лингвистики нарратива. Об этом Е.В. Падучева рассуждает в статье «Чего не может лингвистика нарратива» [Падучева 1995: 47]. Ключевой вывод, который делает исследователь, заключается в том, что к проблеме композиции нарративного текста достаточно сложно «подойти с лингвистическими мерками» [Там же].

Следует отметить, что в современных стилистических исследованиях, утверждается, что подойти к проблеме композиционно-эстетической организации ХТ с «лингвистическими мерками» возможно, однако анализ художественного текста должен быть при этом не просто лингвистическим, но лингвоэстетическим анализом.

Н. С. Болотнова считает, что «новая когнитивно-дискурсивная парадигма в лингвистике стимулировала изменения в современных стилистических исследованиях. При изучении художественных концептов и поэтической картины мира автора, а также его идиостиля особый акцент делается на образных средствах их репрезентации» [Болотнова 2021:10].

В. Я. Задорнова разграничивает лингвостилистический и лингвопоэтический подход к художественному тексту, в некотором смысле противопоставляя лингвопоэтику как область филологического знания, которая изучает только художественную речь, – лингвистике. Исследователь убеждена, что «обнаружение и исследование лингвопоэтического контекста ... начинается как бы «сверху», с «образно-тематических» выделенных частей текста» [Задорнова 1992: 15]. С. А. Шахбаз, развивая идеи В. Я. Задорновой, рассматривает образ как одно из центральных понятий поэтики, утверждает, что образы могут создаваться не только на основе тропов и фигур речи, и определяет «словесный поэтический образ как не прямое выражение некоего художественного содержания [Шахбаз 2010: 9].

Представляется, что «одна из проблем стилистики художественной речи как раздела науки о языке – недостаточная обеспеченность терминологией. <...> В стилистике художественной речи до сих пор нет общепринятого

наименования языкового средства, которое изначально имеет или приобретает в контексте за счет контекстуальной трансформации смысла эстетическое значение. <...> Для ХТ как принципиально ненейтрального феномена было бы логично искать термины из области экспрессивного. <...> Именно такую реально существующую единицу предлагается именовать *экспрессемой*» [Сергеева 2024].

Образность языка писателя – это проявление его языковой личности. Образность художественного текста – важное воплощение экспрессивности в языке и в тексте, поскольку образность текста основывается прежде всего на экспрессивности выбранных автором слов. Вслед за Е. В. Сергеевой незувальная образность выделяется в диссертации как наиболее значимое качество художественного текста. Языковая единица может приобретать эстетическое значение в системе художественного текста/текстов. Именно на основе экспрессивности лексической единицы в семантическом пространстве художественного текста формируются художественные образы в соответствии с авторским мировидением и воплощается ненейтральное (эмоциональное, образное, интенсифицирующее и пр.) отношение автора к предмету речи.

Есть основания полагать, что языковая и текстовая экспрессивная семантика слов, которые воплощают эстетическую составляющую категории экспрессивности, формируют текстовые оппозиции, которые обладают особыми эстетическими качествами. В текстах В. Астафьева эстетически значимы образы современной культуры, современного человека и связанные с ними образы природы, зверя, памяти. Эстетическую значимость приобретают не только стилистически маркированные слова и экспрессемы-тропы. Общеупотребительные слова в эстетически ориентированном тексте обладают большими экспрессивными возможностями. Образы, возникающие на основе лексем *культура, человек, зверь* и другие, не просто приобретают переносное и символическое значение, а семантически трансформируются и превращаются в экспрессемы, в окказиональные средства воплощения индивидуальной художественной картины мира.

Выводы по первой главе

В главе характеризуются значимые для исследования термины и понятия.

На основе рассмотрения классических теорий экспрессивности в диссертации предлагается понимать этот термин как языковую категорию, комплексно выражающую непредметное и ненейтральное содержание языковой единицы (интенсивность, оценочность, эмоциональность, функционально-стилистическую обусловленность, образность) и функционально ориентированную на воплощение в тексте интенции адресанта – создателя текста или высказывания.

Анализ семантического потенциала слов с экспрессивной семантикой, или *экспрессем*, следует считать эффективным интерпретационным инструментом, который помогает выделить в художественном тексте наиболее значимую эстетическую информацию. Под *экспрессемой* вслед за Е. В. Сергеевой понимается экспрессивная языковая или авторская лексическая составляющая художественного текста (любой образ, приём, троп, фигура, контекстуальная трансформация значения, «приращение смысла»), воплощающая в языковых единицах разного уровня эстетическую интенцию адресата и позволяющая соотнести категорию экспрессивности и образность текста.

Художественный текст – лингвоэстетический феномен. Эстетическая эмоция может быть определена как высший уровень эмоциональности, а в художественном тексте – высший уровень художественной экспрессивности.

Анализ экспрессивности художественного текста как эстетической сущности позволяет утверждать, что значимость индивидуальных способов эстетического переосмысления языковых единиц, которые характерны для идиостиля любого автора и которые воплощаются в уникальной системе экспрессивных лексических средств, дает возможность определить идиостиль как индивидуальную систему повторяющихся экспрессивных лексических средств.

Обобщение взглядов лингвистов на то, как соотносятся в художественном тексте понятия экспрессивности и образности, позволяет рассматривать образность как значимое воплощение экспрессивности в языке и в тексте. Хотя вопрос о том, что такое художественная речь, в современной лингвистике нельзя считать окончательно решенным, однако можно утверждать, что прежде всего именно *экспрессивность* определяет эстетический эффект художественного текста.

Таким образом, экспрессивность в художественном тексте обусловлена прежде всего индивидуальной авторской картиной мира, поэтому это понятие целесообразно рассматривать как особую категорию, которая определяет выразительную и изобразительную силу языковых средств и приемов и семантически-эстетическую целостность текста. Эмоционально-эстетическое «приращение смысла» слова можно считать воплощением экспрессивности в художественном тексте. Именно на основе экспрессивности в семантическом пространстве подобного текста формируются художественные образы в соответствии с авторским мировидением и демонстрируется ненейтральное отношение автора к предмету речи.

Глава 2.

Традиционные экспрессивные лексические средства в художественной прозе В. Астафьева

§1. Стилистически маркированная лексика в текстах писателя

Вопрос о традиционных лексических средствах выразительности в произведениях В. Астафьева исследователи затрагивали неоднократно, однако фрагментарно, анализируя отдельные речевые приемы.

Тот факт, что средства интенсификации и актуализации семантики занимают значимое место в системе изобразительно-выразительных средств произведений В. Астафьева, не вызывает споров у исследователей его творчества (Ю. Г. Бобкова, Е. М. Букаты, П. А. Гончаров, П. П. Гончаров, Л. М. Гриценко, Т. А. Демидова, А. А. Осипова, Л. Н. Падерина, И. В. Ревенко, Л. Г. Самотик). Наиболее обсуждаемыми до сих пор являются вопросы, связанные с определением художественного метода писателя. Принято считать, что отбор языковых средств (прежде всего лексических) определяется в первую очередь сказовой манерой повествования, которая традиционно рассматривается как главная особенность художественной прозы В. Астафьева.

Автор конструирует сложную форму повествования, и для него чрезвычайно важно, кто является адресантом речи (говорит, думает, вспоминает): рассказ (может вестись от лица героя-рассказчика, рассказчика, героя повествования или третьего лица. В одном случае герой-рассказчик вспоминает происшествие из своего прошлого (например, происшествие с черемшой в книге «Последний поклон», а также лирические размышления рассказчика о судьбе современной Сибири в повествовании в рассказах «Царь-рыба» представлены в форме воспоминания). В повествовании от первого лица может быть представлен также рассказ-воспоминание о том, что случилось с кем-то (например, в рассказе «Бойе»).

Еще одна типичная модель – это рассказ в рассказе. Например, в рассказе «Не хватает сердца» («Царь-рыба»), в повествование, которое ведется от лица

рассказчика, включен рассказ беглого каторжника, также представленный от первого лица. С другой стороны, в романе «Печальный детектив» повествование ведется от третьего лица, различение типа повествования оказывается непринципиальным, поскольку явно звучит эмоциональный голос автора.

Следует учитывать то, что повествование в художественных текстах В. Астафьева может идти от первого лица, однако рассказчик и герой повествования не всегда совпадают (например, в повествовании в рассказах «Царь-рыба» в рассказах «Рыбак Грохотало», «Дамка», «Не хватает сердца», «Царь-рыба»). Для повествования В. Астафьева типичным является конструирование такой композиционной структуры, когда в центре повествования, наряду с рассказчиком, находятся герои, о судьбе которых рассказывается или которые рассказывают о себе сами.

Речь рассказчика (в настоящем исследовании принимается точка зрения, согласно которой *рассказчик* и *повествователь* – это синонимичные термины, которые обозначают лицо, от имени которого ведется повествование) обычно насыщена эмоционально-оценочными словами.

Яркий пример употребления писателем стилистически маркированной лексики – лексема *ребятишки*. Анализ более 80 контекстов позволяет выделить текстовые семантические признаки уменьшительно-ласкательного слова *ребятишки* в повести «Последний поклон»

‘взрослый, хоть и ребенок’. Например: *Мы задумались. Ребятишки-ребятишки, но понимали, что с Енисеем шутить нельзя* («Гуси в полынье»); *Лишь самые отчаянные ребятишки украдкой заглядывали в окно караулки...* («Далекая и близкая сказка»);

‘желающий поскорее вырасти’. Например: *...сердчишки ребятишек обмирают от приближения к той тайне, которая должна открыться сейчас вот, на глазах, и, благодарные от приобщения к делам и секретам взрослых <...>* («Пеструха»); *Всегда слышала меня бабушка. Всегда приходила ко мне в нужную и трудную минуту. Всегда спасала меня, облегчала мои боли и беды, но сейчас не придет. Я вырос, и жизнь развела нас. Всех людей разводит жизнь. Зачем я хотел скорее вырасти? Зачем все ребятишки этого хотят? Ведь так хорошо быть парнишкой. Всегда возле тебя бабушка* («Где-то гремит

война»). Значимость сформулированной семантики лексемы *ребятишки* усиливается благодаря приему повтора наречия *всегда*, дополненному антитезой (*всегда – сейчас*): *ребятишки – те, возле которых всегда любящий старший*.

Лексема *ребятишки* во многом обеспечивает семантическую целостность текста повести «Последний поклон». В повествовании моделируется детское языковое сознание, детское *я* подмечает мелкие детали взрослого мира. Точка зрения рассказчика совмещает в себе субъективную (наивную) точку зрения ребенка и объективную точку зрения взрослого человека. В повествовании, безусловно, есть выход за рамки конкретной ситуации наблюдения, т. е. выход на уровень обобщения: *всех ребятшек – каждого парнишки, каждой девчонки*.

Обобщение выводится на новый уровень при сопоставлении «русского» и «детского»: *Все мы, русские люди, до старости остаемся в чем-то ребятами*. Русские люди, по мнению рассказчика, всегда ждут сказочного и необыкновенного, *согревающего, даже прожигающего душу, покрытую окалиной грубости, но в середине незащищенную, которая и в изношенном, истерзанном, старом теле часто ухитряется сохраняться в птенцовом пухе («Царь-рыба»)*. Употребление однородных определений, расположенных по принципу градации (*в тайге, еще не тронутый, не поувеченный; необыкновенного, согревающего, даже прожигающего душу; в изношенном, истерзанном, старом теле*) – яркая особенность языка художественных произведений В. Астафьева. Экспрессивные разговорные лексемы *продрыхать, разэтакое, закиснуть* оказываются в одном контексте с общеупотребительной лексикой. Всё это позволяет усилить экспрессивность текста-размышления, создать эффект живого общения с повествователем.

Приведенный фрагмент показателен также тем, что в нем на основе сопоставления «русского» и «детского» раскрываются представления В. Астафьева о русском национальном характере. Экспрессивная за счет суффикса лексема *сказочка* оказывается текстовым синонимом слова *чудо*: общие семы – *‘радость’, ‘праздник’*. Не менее значимы для создания образа,

основанного на экспрессии интенсивности, традиционные метафорические эпитеты и метафора (*окалина грубости*), связанные с образом огня (*согревающего, даже прожигającego душу, покрытую окалиной грубости*), а также эпитеты *изношенном, истерзанном*.

Метафора в *птенцовом пухе* становится экспрессивной номинацией русской души, которая, как ребенок, нежна и слаба и, как птенец, неуклюжа и беззащитна.

В прозе В. Астафьева образ детства эстетизируется: актуализируются потенциальные имплицитные семы *'сказка', 'ярко', 'празднично'* (подробнее об особенностях языкового воплощения образа детства в повествовании в рассказах «Царь-рыба», в романе «Печальный детектив», в повести «Последний поклон» см. [Аксенко, Сергеева 2017]).

В дефиниции лексемы *детство*, которую можно сформулировать на основе представлений писателя, несомненно, важной составляющей будет *'прекрасное и самое счастливое время в жизни каждого человека'*.

Часто взрослые герои и сам рассказчик употребляют названную лексему, когда вспоминают детство, причем с чувством сожаления и тоски: *Много в детстве было такого, что потом не встречалось больше и не повторялось, к сожалению.* («Монах в новых штанах»); ... *но праздничное настроение и светлость в сердце – где всё это?; Он передернул плечами, стряхивая с себя наваждение вкрадчивой сказочки, настраиваясь внутренне сопротивляться ахинея, на которую покупался он в детстве... Но ныне-то... Он человек современный <...>* («Печальный детектив»). Показательно, что употребленное в примере выше слово *сказочка*, в контексте сочетающееся с неузואльным эпитетом *вкрадчивой*, осложняется семами отрицательной оценочной экспрессии и становится контекстуальным синонимом разговорного слова *ахинея* в значении *'вздор, бессмыслица'* [МАС] (общий семантический признак – *'отсутствие смысла', 'пустые слова'*).

Особо значимую образность повествованию придают экспрессивно маркированные глаголы. Среди них для писателя особо значимы разговорные, просторечные и диалектные слова. Приведем лишь некоторые примеры.

Чтобы описать тайгу, автор выбирает окказиональное словообразование *не поувеченной человеком* (увечить – *поувечить*). Просторечный глагол *продрыхать* в словосочетании *продрыхать праздник* вводит ключевой образ костра на берегу реки, который становится символом радостных воспоминаний. Рассказчик благодаря своему лексикону сразу же воспринимается как человек простой, одновременно чувствующий эстетику окружающего природного мира.

В другом контексте грубо просторечные глаголы *блевать*, *свинячить* чрезвычайно показательно характеризуют отрицательных персонажей, которые главным героем, Леонидом Сошным, называются тоже только с помощью сниженной лексики: *Свинячили под лестницей, блевали, дрались, иные и спали здесь, прижавшись к ржавой батарее<...>* («Печальный детектив»). Обозначение действий персонажей маркирует их экспрессивное, явно осуждающее восприятие рассказчиком, передающееся адресату-читателю, а далее сниженная лексика в тексте ярко характеризует персонажей – *шваль*, *пьянчуг*, *шпану*, *погань*, как их называет автор устами главного героя – Леонида Сошнина. Отрицательная оценка в подобных контекстах чрезвычайно интенсивна и связана как с лексическим значением существительных, так и с их стилистической окраской (ср. *шваль* – прост. пренебр., употребляется как бранное слово; *пьянчуга* – прост. презрит.; *шпана* – прост. презрит.; *погань* – прост.). Общий компонент в значении существительных *пьянчуга*, *шваль*, *шпана*, *погань* – ‘*мерзкий человек*’. Тот, кого рассказчик относит к подобного рода людям, готов совершить как любую подлость, так и любое преступление, и противопоставлен *хорошему* человеку.

В другом контексте нелитературный глагол *жмануть* (обл.) в значении ‘крепко сжать’ [Даль], называющий действие персонажа, выполняет сразу две функции: становится средством речевой характеристики рассказчика, человека из народа, употребляющего диалектные лексемы, и помогает создать яркий образ дяди Филиппа, на которого в детстве хотелось быть похожим рассказчику. *Только черемшу соленую бабушка не ставила на стол. С черемшой этой происшествие было. <...> А черемшу у нас солят с речной галькой, чтоб она не плесневела.*

Ну, жманул дядя Филипп черемшу зубами <...> теперь у дяди Филиппа блестят два серебряных зуба. Зубы эти сводят меня с ума. Если б хоть кто-нибудь знал, как мне хотелось вставить такие же зубы («Последний поклон»). Во фрагменте описывается ситуация наблюдения над происшествием. Глаголы *солят, жманул, блестят, сводят (с ума), знал, хотелось вставить* указывают на то, что совмещаются разные временные планы прошлого (по отношению к моменту речи рассказчика): представлены точки зрения ребенка и взрослого, которые позволяют реализоваться антонимической паре *тогда vs сейчас*. Совмещение временных планов прошлого создает коммуникативный эффект соприсутствия, то есть настоящего: действие снова происходит *сейчас*, в момент рассказывания, так же, как происходило *тогда*, в прошлом, со всеми деталями и подробностями. Таким образом, художественный образ *соленой черемши*, которую *жманул зубами* дядя мальчика, репрезентирует ценность прошедшего события: для ребенка *происшествие* – повод завидовать дяде Филиппу, взрослый рассказчик, возможно, завидует самому себе маленькому, потому что в детстве всё ярко, всё празднично, рядом близкие люди – бабушка, дядя.

Рассмотрим еще один сходный пример, демонстрирующий экспрессивную функцию сниженной лексики в произведениях В. Астафьева.

И щипнула сердце Командора тихая зависть: «Вот бы всегда парнишкой быть! Ни тебе горя, ни печали, рыбачил бы, из рогатки пташку выцеливал, картошку печеную жрал...» («Царь-рыба»).

Неодобрительное просторечие *жрать*, которое используется в значении ‘есть, насыщаться с жадностью’ [БАС] – экспрессивный центр контекста, потому что передает эмоциональное состояние героя: взрослый человек завидует сам себе, злится сам на себя, что не может забыть счастливые воспоминания детства. Использование метафоры (*сердце щипнула зависть*) раскрывает внутренний мир персонажа: автор позволяет азартному браконьеру вспомнить детство – самую счастливую пору в жизни человека (*ни горя, ни печали*). Подобные примеры прямо указывают на активную роль детских воспоминаний в формировании характера и мировоззрения персонажей.

Не менее показательным является употребление глаголов с экспрессивным коннотативным элементом в приведенном ниже примере: *Ну а пока на реках торжествует ночной, темный лов <...>уж пофартило так пофартило! <...> Утомился рыбак, но такая радость на душе – кричать хотелось. Заткнет он бабе своей пасть, заткнет!* («Царь-рыба»). Лексемы *торжествует, пофартило (жарг.)* наводят сему 'азарт', связанную с образом браконьера. В представленном фрагменте сема 'азарт' становится смыслообразующей. Глаголы приобретают семантическую двуплановость: речь идет как о детской, искренней радости от большого улова, так и о жадности, эгоизме взрослого человека. Состояние персонажа описывается словами *такая радость на душе – кричать захотелось*.

С другой стороны, ассоциативные возможности лексем *пасть, изрыгать, продирать* актуализируют звериное в образе героев. Человек в повествовании в рассказах еще не показывается как зверь, однако номинации его отрицательных качеств достаточно ясно дают понять читателю, что человеческое в нем искажается, портится, уничтожается. См. далее в тексте: *чалдонская настырность, самолюбство, жадность, которую он почел азартом, ломали, корежили человека, раздирали на части* («Царь-рыба»). Просторечные единицы *пофартило, корежить* и *настырность* усиливают экспрессивность авторских смыслов и помогают создать образ неудачливого рыбака, которому вдруг повезло с уловом. Градация *ломать, корежить человека, раздирать на части* помогает охарактеризовать эмоциональное состояние героя и актуализировать семы 'гнуть', 'выдирать с корнем', которые связывают образ человека с образом дерева (см. в § 2).

Как видно из приведенного примера, существительные, которые используются для характеристики человека, также могут быть стилистически окрашены. Подобные примеры в прозе В. Астафьева встречаются неоднократно.

Среди собак, как и среди людей, встречаются дармоеды, кусучие злодеи, пустобрехи, рвачи («Царь-рыба»). Лексемы, составляющие контекстуальный синонимический ряд, – *дармоеды (разг.), злодеи (прост., бран.), пустобрехи (прост.), рвачи*

(разг., презр., неодобр.), – не просто стилистически окрашены, их яркая экспрессивность создается за счет выделяемой в каждом слове семы интенсивности. Рассказчик причисляет таких людей к привилегированной, т. е. «окультуренной» (об экспрессивных смыслах лексемы *культура* см. гл. 3) части общества. У лексемы *дворянство*, которая используется, чтобы обобщить названные виды и собак (*дворянство приняло комнатные виды*), и людей, появляются такие семантические признаки, которые традиционно не фиксируются словарями, поскольку употребление стилистически нейтральной лексемы *дворянство* в одном контексте со словами и словосочетаниями экспрессивно окрашенными сближает по значению единицы *дворянство* и *дармоедство*, *злодейство*, *рвачество* (общие семы – ‘злота’, ‘звериное’, ‘безделье’).

Немаловажную роль играет в текстах писателя лексема *пустобрех*. Маркел Тихонович, герой романа «Печальный детектив», говорит, что *пустобрехи проорали деревню <...> война и пустобрехи довели до того, что села ... и пашни опустели* («Печальный детектив»). Под влиянием контекста, и прежде всего словарного значения просторечного существительного *пустобрех*, осложняющегося в тексте произведения «возвращением» к прямому значению слова, явно соотносящего человека с животным (ср.: *брехать* – прост. ‘лаять’ [МАС]), формируется текстовый смысл еще одного экспрессивного окказионального глагола *проорать*, образованного от просторечного *орать* со значением ‘испортить бессмысленным криком’ – ‘разорить’, ‘уничтожить’. Смыслообразующей семой оказывается сема ‘разрушение’, поскольку лексема *пустобрехи* (пустые болтуны) также становится экспрессемой, уподобляясь в переносном значении прямому (‘попусту лающие собаки’), и обозначают существ, которые, как собаки, бессмысленно кричат, ничего полезного не делая, и тем самым разрушают окружающую жизнь.

Безудержный азарт, привычка разрушать всё вокруг себя – типичная особенность современника, особенно русского человека, измененного и

искореженного десятилетиями безразличного, бесхозяйственного, «советского» отношения к окружающему, в представлении В. Астафьева. Именно поэтому отраженное в тексте отношение автора к человеку настороженное, недоверчивое, подчас пренебрежительное. Не случайно писатель изображает браконьеров в повествовании «Царь-рыба», милиционеров и преступников в романе «Печальный детектив». Эти герои находятся на границе между злом и добром. Рассуждая о том, что происходит с человеком, который проливает кровь *играючи*, рассказчик приходит к выводу о том, что люди перестают бояться крови и «сами для себя незаметно переступают ту роковую черту, за которой кончается человек и из дальних, наполненных пещерной жутью времен ... глядит ... мурло первобытного дикаря» («Царь-рыба»). В приведенном контексте ярко экспрессивное слово *мурло* (прост. груб.) используется в сочетании с существительным *дикарь* (неод., перен.), но обозначает безобразное и опасное (*клыкастое*) лицо не первобытного, а современного дикаря, варвара. Эпитеты *горячая, живая* усиливают метафоры *проливать кровь, кончается человек*, актуализируя сему ‘до последней капли’.

С точки зрения автора, подобный порочный современный человек – дикарь, который пользуется всеми достижениями человеческого общества в материальной, но не духовной жизни. Такой «окультуренный» человек находится на низшей ступени современной культуры, но он далек и от природы – поэтому и зол, и эгоистичен, и жесток, и невежественен. В контексте очевидна антонимичность лексем *человек – дикарь*. Следует обратить внимание на то, что в значительной степени экспрессивность текстов В. Астафьева определяют контекстуальная синонимия и антонимия.

Узуальное значение слова *дикарь* осложняется, так как в результате перегруппировки сем ‘культурный’, ‘природный’ реализуются парадоксальные значения лексем: *дикарь*, т. е. ‘«окультуренный» человек, находящийся на ступени современной культуры, но далекий от природы и поэтому злой, эгоистичный, жестокий, невежественный’; *человек*, т. е. ‘тот, кто далек от культуры, но близок природе и поэтому добр, совестлив, честен’.

Не менее важными представляются для восприятия смысла рассмотренного фрагмента словосочетания *роковую черту* и *пещерной жутью* с экспрессивными составляющими *роковой* и *жуть*, демонстрирующими, что, с точки зрения автора, кровопролитие приводит только к трагическим последствиям, «расчеловечивает» человека и превращает его в нечто ужасное.

Эпитеты *горячая, живая*, метафора *переступить роковую черту* создают мотивационный фон для лексемы *кровь*. Семантический компонент ‘интенсивное движение’ (*кровь льется*) сочетается с семой ‘обжигать’ (*горячая кровь*).

Таким образом, лексические средства художественной выразительности выявляют экспрессивность в контекстах разного объема. Как представляется, анализ текстовых фрагментов демонстрирует, что художественно мотивированная экспрессивность в произведениях В. Астафьева связывается с семантическим потенциалом слова.

Стилистически маркированная лексика в художественных текстах В. Астафьева является значимым экспрессивным средством: она демонстрирует ненейтральное отношение автора к предмету речи и способствует восприятию особенностей художественной картины мира писателя.

§2. Изобразительно-выразительные средства экспрессивной лексики в произведениях В. Астафьева

В художественном тексте соотносятся друг с другом не собственно номинации предметов и явлений действительности, а образы, с помощью которых эти явления и предметы представляются в картине мира писателя. При анализе традиционных экспрессивных лексических средств (эпитетов, метафор, олицетворений и пр.) – возможно применить *метод “слово-образ”*, который М. Н. Кожина определяет как «выявление того комплекса языковых средств различных уровней со всеми стилистическо-смысловыми нюансами, который служит выражению и созданию данного микрообраза в системе образной

мысли писателя» [Кожина 18: 1991], а Н. С. Болотнова – как «рассмотрение слов в их образной перспективе с учетом контекстуальных средств, поддерживающих ассоциативно-смысловое содержание анализируемой языковой единицы» [Болотнова 2009: 478].

В связи с тем, что в рамках диссертационного исследования невозможно подробно охарактеризовать все средства выразительности, выделим наиболее характерные изобразительно-выразительные средства, которые воплощают категорию экспрессивности в художественных текстах В. Астафьева, поскольку тесно связаны с категорией *образа автора*.

Например, текстовое функционирование слова *ржавый* позволяет выявить эмоционально-эстетическое «приращение смысла», т. е. трансформацию лексического значения, состоящую в перегруппировке сем и/или введения в семантическую структуру слова сем, переводящих его в новое качество, – единицы одновременно языковой картины мира и художественной картины мира, номинации не только феномена реального мира, но и мира эстетического, виртуального.

В повествовании «Последний поклон» можно выделить показательный в этом отношении фрагмент: *<...> и деревья, как будто с детской небрежностью, нарисованные <...> весь этот край, убаюканный тысячеверстной тишиною, никак не давал поверить, что где-то сейчас гремит война и люди убивают людей* («Последний поклон»).

В тексте природа очеловечивается: *горбатые* выгибы перевалов; край, *убаюканный*, словно ребенок. Прилагательное *ржавый* в словосочетании *ржавые клубки лозины* (в разг. значении ‘красно-бурый, цвета ржавчины’ [МАС]), возможно, отражает точку зрения не просто находящегося в лесу наблюдателя, но и солдата – того, для кого лес на берегу реки – это место боевых действий. Помимо семы ‘цвета ржавчины’, актуализируется потенциальная сема *цвета крови, ‘кровопролитие’*. Значение прилагательного *ржавый* в контексте трансформируется, ассоциативно наводятся семы ‘забытый’, ‘безлюдный’, ‘ненастоящий’ (*убаюканный тысячеверстной тишиною, как будто ... нарисованные*): создается яркий образ безмолвного и

неподвижного, словно неживого, зимнего елового леса. Семантика тишины (*убаюканный*) поддерживается семами 'отсутствие движения' (*нарисованные, увязившие*) и 'отсутствие жизни' (*убивают*). Метафора *гремит война* (звуки орудий сравниваются со звуками грома) позволяет реализоваться оппозиции жизнь vs смерть. В приведенном фрагменте именно прилагательное *детский* позволяет выразить отношение к тому, что происходит в мире: с трудом верится, что где-то люди убивают других людей тогда, когда здесь, в лесу у реки, деревья убаюканы тишиной.

Анализ языкового материала позволяет выделить слова, которые формируют оппозиции (условно их можно называть текстовыми) в художественных текстах В. Астафьева. Под оппозицией в диссертации понимается создание в художественном тексте с помощью экспрессивных лексических средств существующей именно в данном контексте смысловой ситуации, организующим центром которой является антонимичная пара (или группа). Оппозиции используются «как специальный лексический интерпретационный инструмент, обеспечивающий гибкость речевого поведения и позволяющий фокусировать внимание на очень существенных для процессов порождения и восприятия речи отношениях тождества и различия» [Черняк 2023: 172], а также дающий возможность рассматривать идиостиль автора как индивидуальную повторяющуюся систему экспрессивных лексических средств.

Текстовое значение шире системного: в ХКМ В. Астафьева прилагательное *ржавый* наполняется личными, эмоциональными смыслами, поэтому возможным оказывается выделить значение 'красно-бурый, цвета крови': в приведенном ниже контексте дериват прилагательного *ржавый* – лексема *ржавчина* ассоциативно может быть соотнесена даже с засохшей кровью.

Ср.: *И вот над этим паршивым, когтями дьявола исцарапанным берегом, над землей, где и земли-то, как таковой, нет, рыжая ржавчина, перемешанная с серым песком, обнажающим под собой глину, цветом напоминающую дохлую, кое-как на морозе*

ободранную сталинградскую конину, именно над этим клочком земли расколошматили, расстреляли, поистребили неустрашимую дивизию («Прокляты и убиты»). Показательно, что эпитеты *паршивый, исцарапанный* (о берегу) употребляются в контексте в символическом значении ‘проклятый’. Погибшая на берегу дивизия сопоставляется с мертвой изодранной лошастью. Земля цвета *рыжей ржавчины* и глина, *цветом напоминающая дохлую, ободранную конину*, соотносится со значимыми для писателя художественными образами земли и ямы (см. подробнее в гл. 3). Экспрессивное сразу по нескольким параметрам (стилистически, оценочно, по степени интенсивности) просторечие *расколошматили* употребляется в микроконтексте с глаголами *расстрелять, поистребить*, что позволяет воспринимать *клочок земли* не просто как полностью уничтоженный противником, но и оторванный ото всей земли.

Словосочетание *рыжая ржавчина* в значении ‘кровь’ используется для обозначения места очередной бомбардировки, где *«немцы <...> всё и всех там смешают с сохлым коровьим говном, и на песке замесят тесто из человеческого мяса и где превратились в ржавчину, истлели человеческие тела»* («Прокляты и убиты»).

В. Астафьев за счет экспрессивизации лексики, безусловно, создает художественные образы, которые вызывают у читателя «ценностное отношение в диапазоне категории прекрасного или безобразного» [Телия 1988: 196].

Метафора *на песке замесят тесто из человеческого мяса* относится к экспрессивному обозначению безобразного, вызывает у читателя ярко выраженную антиэстетическую эмоцию ужаса и отвращения, что усиливается конструкцией в прямом значении, в которой употребляется грубо просторечная лексическая единица – *смешают с сохлым коровьим говном*. Лексема *говно* в тексте В.Астафьева вдвойне значима, поскольку соотносится не только со сниженным обозначением выделений коров, а называет то, с чем может смешаться, во что может превратиться всё окружающее, в том числе человеческое тело. Человек на войне превращается в мясо и в говно, т.е. писатель говорит о том, что самое важное, самое значительное в окружающем мире война превращает меньше, чем в ничто, – в отходы, испражнения, грязь.

Приведем другие фрагменты, в которых эстетический эффект прилагательного *ржавый* также создается в контексте благодаря актуализации потенциальных и ассоциативных сем.

Разломившись корпусом, вросла она брюхом в болото, заваленное хламом лесозаводских отходов, в кору, обрезь, опилки, обросла ржавой осокой («Последний поклон»). В приведенном фрагменте-описании изувеченного людьми судна, любимого героем-рассказчиком с детства, воспроизводится экспрессивное значение лексем *брюхом, хламом, обрезь, опилки*, экспрессивной становится нейтральная лексика (*вросла, отходов, обросла, осокой*), что усиливает отрицательную коннотацию лексических единиц при непосредственном описании остатков этого судна: *окна перебиты, всюду мелом начеркана матерщина*. В словосочетании *ржавая осока* эпитет употреблен одновременно в трех значениях: прямом (осока покрылась налетом сыплющейся отовсюду ржавчины), цветовом и переносном (*ржавый* – испортившийся, разваливающийся, уничтоженный, изувеченный), причем именно совокупность этих значений в контексте создает экспрессивно-эмоциональный эффект. Образы кораблей очеловечиваются (*к ребячьей радости <...> она появилась принаряженная <...> “Молоков” радостно заорал, дуром метнулся навстречу боевой подруге*), поэтому прилагательное *ржавый* указывает не только на цвет окружающей растительности и на то, что металлические поверхности действительно покрыты окислившимся налетом, но и на результат деятельности современного человека: антропоморфные судна, как живые существа, истекли кровью.

Ситуация рассказывания соотносится с моментом речи (герой приехал на малую родину), однако в центре внимания как героя-рассказчика, так и читателя – «ожившее» воспоминание, для которого характерны яркие, радостные картины, запомнившиеся с детства (*здесь пахло недром машины, горячим, потным, трудовым <...> застарелый густой запах отработанного масла и полумрак создавали впечатление могущества этого ни с чем не сравнимого машинного мира*), связанные с тяжелым, но приятным физическим трудом. Словосочетание *недро машины* – экспрессивный образный центр контекста. Эпитеты *горячий,*

потный, трудовой актуализируют семантический признак ‘живой’, связывая образ машинного отделения корабля с образом трудолюбивого человека, кочегара или механика, вспотевшего от жара и бросающего уголь в топку. Переносное значение лексемы *недро* – ‘место, пространство, расположенное внутри, в глубине чего-либо’ [БАС], – обогащается в контексте содержательным компонентом ‘средоточие чего-то главного, важнейшего’, по сути олицетворяя бьющееся в груди человека горячее, трудовое, живое сердце.

В романе «Прокляты и убиты» глагол *ржаветь* употреблен писателем для описания брошенных на поле боя орудий: *за неделю они поржавели, изувечились, опустились, как всякие пленные или беспризорные бродяги*. Глагол *поржаветь* включается в глагольный ряд *изувечиться, опуститься* (в переносном значении ‘перестать заботиться о своем внешнем или внутреннем облике, стать неопрятным, неряшливым и т. п. или пасть нравственно’) в качестве контекстуального синонима с помощью метонимии, метафоры и сравнения. Образ орудий очеловечивается, олицетворяется: передается эмоциональное и физическое состояние человека – пленного или бродяги. Общая для этой группы глаголов сема – ‘разрушение’. Показательно, что участок фронта, о котором рассказывается, – это картофельное поле, разоренное во время войны (*поле боя // картофельное поле*).

В другом контексте в метафорическом значении (‘наполниться злобой, ненавистью, готовностью проливать кровь живого человека’) употребляется окказиональный глагол *оржаветь*: *Как же надо <...> оржаветь живому сердцу, чтобы настроилось оно только на черные, мстительные дела...<...> В прежние, стародавние времена, после битв, пусть и победных, генералы и солдаты, став на колени, молились, просили Господа простить их за кровопролитие. Или забыт Бог на время, хотя и написано на каждой железной пряжке немца: «С нами Бог», – но пряжка та на брюхе, голова – выше. Там, где гремело, зажглось небо из края в край. Что-то в тот небесный огонь выплескивалось ярче самого огня, порская, рассыпалось горящими ошметьями – геенна огненная пожирала земные потроха* («Прокляты и убиты»).

Экспрессивная семантика лексемы *оржаветь*, соотнесенная с религиозным компонентом значения (*небесный огонь, геенна огненная*),

определяет эстетический эффект контекста. Семантика цвета объединяет слова *оржаветь, сердце, зажглось, ярче, огонь, горящий* и словосочетания *небесный огонь, геенна огненная* и сочетается с семой 'отсутствие цвета' (*черные, темные дела*). Глагол *оржаветь* наполняется тестовыми смыслами: 'проливать горячую кровь', 'жечь огнем'. Разворачивающаяся в контексте реализованная метафора *сердце обливается кровью*, с которой ассоциативно может быть связана метафора *живое сердце*, – языковое, но трансформирующееся, обогащающееся в контексте смыслами экспрессивное средство.

Прилагательное *ржавый* и его дериваты – существительное *ржавчина*, глаголы *оржаветь, поржаветь*, безусловно, становятся средством (с ярко выраженным отрицательным экспрессивным компонентом значения) концептуализации художественного мира, воплощенного в романе В. Астафьева. Лексемы с этим корнем номинируют как явления, связанные с человеком, так и феномены природы. И это не случайно, поскольку центральной в творчестве писателя оказывается идея единства человека и природы. По справедливому замечанию И. С. Куликовой, основу метафор и сравнений в текстах В. Астафьева составляют слова, которые входят в лексический образ человека [Куликова 2014]. Речь прежде всего о соотношении человека с животным или растением или об очеловечивании природы.

Для лексико-семантической организации текстов В. Астафьева показательно то, что антропоморфные метафоры, сравнения и эпитеты – один из наиболее частотных приемов, который выбирается писателем для создания экспрессивных образов.

Существенной особенностью сравнений и метафор, которые создает В. Астафьев, является их антиномичность. Другими словами, два компонента метафоры (свойство актуального субъекта метафоры и образ ее вспомогательного субъекта) семантически изначально сближаются писателем, поскольку в ХКМ В. Астафьева человек, – гармоничная часть природы, т. е. к нему можно отнести все ее признаки и свойства; именно из-за этого не

происходит усиления одного из признаков (как это обычно бывает при построении метафоры).

Следует пояснить это положение. *Много любви за жизнь получишь и отдашь, да хорошо, пока не подойдет пора близким тебе людям падать, как падают в старом бору перестоялые сосны, с тяжелым хрустом и долгим выдохом...* («Царь-рыба»). В данном контексте сопоставлены сосна и человек. Безусловно, важны признаки, которые ассоциируются с классом «хвойное дерево»: крепость, сила, долголетие и т. п. Тяжелый хруст сосны при падении может напоминать долгий выдох, точно так же, как и долгий выдох человека, который очень сильно устал или болен, может напомнить хруст перестоялой сосны в старом бору. Лексическая сочетаемость глагола *падать* в этом контексте дает возможность реализоваться двум значениям: 1) ‘испытывать крайнюю усталость’ и 2) ‘опускаться, валиться на землю, книзу’. Оба эти значения зафиксированы в толковом словаре [МАС]. Заметим, что во втором значении глагол *падать* может применяться как по отношению к человеку, так и по отношению к дереву, однако если бы писатель выбрал глагол *умирают*, в данном контексте антиномия смерть vs жизнь не смогла бы реализоваться. Значимо то, что сосны в бору падают не от действий человека, а оттого, что они *перестоялые* (разг.).

Сравним, как описываются деревья, которые выкорчевывали люди, отказавшиеся от связи с природой: *Пьяные трактористы своротили их в реку гусеницами, просто так, от нечего делать, и даже не оглянулись, не увидели, не услышали, как предсмертно хрустят, безгласно вздымают обломанные лапы добрые, нездешние деревья, дававшие приют птицам и детям, тень саду, прохладу дому, красоту реке* («Царь-рыба»). Здесь использована лексема *предсмертно*, которая, с одной стороны, организует олицетворение (сосна // человек), а с другой стороны, – напрямую связывает прогресс человеческой цивилизации и смерть природы и создает экспрессивность семантики. Глагол *обломать* может использоваться в значении ‘избить, поколотить’ [МАС], что также позволяет на основе олицетворения семантически сблизить образ человека и образ дерева: *добрые деревья безгласно вздымают обломанные лапы*. Текстовое значение

прилагательного *добрые* наполняется дополнительными смыслами: ‘человечные’, ‘живые’, усиливая антиномию жизнь vs смерть. Сема ‘смерть’ объединяет слова *своротили, обломанные, предсмертно*, и таким образом писатель демонстрирует, что в деревьях гораздо больше человеческого, чем в людях. Сема ‘отсутствие звука’ объединяет точки зрения *пьяных трактористов (не услышали)* и деревьев (*безгласно вздымают лапы*), одновременно противопоставляя их по признаку ‘мертвый’/‘живой’.

Значимо, что употребление антропоморфных эпитетов, сравнений и метафор помогает реализовать на текстовом уровне идею писателя о противопоставлении природы и культуры (см. ниже, в гл. 3) и о сопоставлении человека и природы. Природа в тексте В. Астафьева очеловечивается.

Необходимо упомянуть, что весьма показателен пример очеловечивания природы в позднем творчестве В. Астафьева: *Так мог звучать зимний, морозом скованный лес, дышащий в себе, боящийся лишнего, неосторожного движения, глубокого вдоха и выдоха, от которого может разорваться древесная плоть до самой сердцевины* («Прокляты и убиты»). Звуки в зимнем лесу сопоставляются с тяжелым дыханием, возможно, предсмертным, а сердцевина дерева – с сердцем человека. Использование прилагательного *древесный* для характеристики устаревшего существительного *плоть* дает возможность реализоваться значению ‘тело живых существ (преимущ. человека)’ [БАС]: сопоставляются сердце человека и сердцевина дерева. Эпитеты *боящийся, дышащий*, сочетание слова *вдох и выдох* эксплицируют признак ‘как человек’, позволяя реализоваться ассоциативно-семантическому потенциалу метафоры *древесная плоть* (плоть и кровь). Семантика слов *звучать, дышащий, вдох, выдох, движение, разорваться*, объединенных семой ‘резкое движение’, соотносится с образом человека, который не может дышать свободно. Кроме того, причастия *скованный* (в составе метафоры *морозом скованный лес*) и *боящийся* эксплицирует важную для художественной картины мира В. Астафьева идею о единстве человека и природы, поскольку обозначают состояние одушевленного существа и позволяют воспринять образ зимнего леса как нечто живое, обладающее

чувствами. Важным является то, что эмоционально-эстетическое «приращение смысла» слов во фрагменте начинается с сем 'страх', 'бояться', что делает образ природы живым и пронзительным.

Очеловечиваются леса, сады и даже листья на деревьях: *В редких полуистребленных лесках и садах, боязливо отодвинувшихся от оловянно засветившейся осенней воды, опалили листья, с дубов они сползали, жестяно звеня, скоробленные, лежали вокруг деревьев, шебуришали под ногами* («Прокляты и убиты»), – земля боязливо отодвинулась от реки.

Сочетаемость лексем *оловянно засветившаяся осенняя вода* в контексте свидетельствует о том, что для рассказчика значима каждая деталь, каждая подробность. Индивидуально-авторский эпитет *оловянный* сопоставляет заиндедевшую гладь воды с оловом по цвету (общая сема 'серебристо-белый') и по звуку, поскольку в семантике слова *оловянный* актуализируется компонент 'металлический звон'.

Образ падающих листьев, которые сползают с дубов, оловянный цвет воды и жестяной звон способствуют реализации комплекса сложных значений индивидуально-авторской метафоры: реализуется сема 'умирать'. Леса и сады названы *полуистребленными*, то есть наполовину уничтоженными человеком (см.: *истребить* в значении 'полностью уничтожить' [МАС]).

Ср. с другими контекстами романа: (о листьях) *сползали; скоробленные*// (о расстрелянном Еремее Снегиреве) *вяло стек вниз головою в глубь щели; убитый скомканно упал на старшего брата*. Общая сема в данных описаниях – 'движение вниз'. Семантический потенциал глагола *стекать* проявляется в контексте, позволяя реализоваться переносному значению (то, как оседает раненый боец, сравнивается с тем, как стекает вода, а падение листьев ассоциативно связано с падением человека). Причастие *скоробленные* и наречие *скомканно* также сближаются по общему признаку 'мятый'. Отметим, что в обоих контекстах реализуется метафорическое значение: просторечное *скоробить* в значении 'согнуть, скорчить, скрючить от болезни, увечья и т. п.' [МАС] описывает предмет, а *скомкать* в значении 'смять, превратить в комок'

[МАС] характеризует человека. Создание подобных образов раненого солдата типично для художественных текстов писателя, например: *Волоком затащил он раненого под <...> ствол плакучей ивы, уронившей полуоблетевшие ветви в воду* («Прокляты и убиты»). Ива, ветви которой опущены в воду, сопоставляется с раненым солдатом, который не может идти сам (ветви // руки, ноги).

Значима для писателя ассоциация хлеб – человек: *Мертвые хлеба в который раз унизило, придавило метельными снегами, но они, израненные, убитые, все равно клочковато выпрастывались, горбато вздымались из рыхлых сугробов, трясли пустыми колосьями, мотали измочаленными чубами* («Прокляты и убиты»). Образ брошенного, неубранного хлебного поля сравнивается с полем боя, каждый колосок очеловечивается (ассоциацию актуализируют эпитеты *мертвые, израненные, убитые (хлеба)* и метафора *хлеба мотали чубами*). Пустые колосья символизируют бесплодие кровью пропитанной земли. Во фрагменте реализуется также оппозиция *жизнь vs смерть*. Цвет снега и сугробов противопоставлен цвету крови, актуализатор которого – причастие *израненные*.

В художественных текстах В. Астафьева солдаты регулярно сопоставляются с животными и растениями: *И он опять пронзительно вскрикнул, будто дробью стегнутый заяц* («Последний поклон»); *Полушубки, воротники, загнутые рукава и шапки с белой оторочкой смотрелись ранними сибирскими подснежниками с чудным названием сон-трава, которыми скоро, совсем скоро засияют берега Оби, оживится просторный бердский сосняк, но эти парни уже не увидят внешнего цветения* («Прокляты и убиты»). Крик раненого солдата напоминает крик подстреленного зайца, который традиционно считают очень жалобным и похожим на детский (что отмечается и в произведениях русской классики), а солдаты в белых полушубках сопоставляются с поляной подснежников. Использование метонимии (*полушубки, воротники, загнутые рукава и шапки... смотрелись подснежниками*) усиливает выразительность фрагмента: подснежники белые, и саван обычно также белого цвета.

Рассказчик в тексте В. Астафьева, называя хлебное поле, употребляет эпитет *усопший*: *...и словно бы тлели день и ночь поминальные свечки над усопшим хлебным полем, уже отплакавшим слезами зерен* («Прокляты и убиты»). Ключевое слово

усопший, дефинированное в МАС как устарелое, в современном русском литературном языке воспринимается также как высокое. Таким образом, развернутая метафора приобретает экспрессивную окраску торжественности, соотносимой как с изображаемой ситуацией, так и с предметом сравнения (поминальные свечи – элемент религиозного, церковного отпевания усопшего и чтения поминальной молитвы), наполняется эксплицированными текстовыми смыслами: соломинки неубранного хлебного поля ассоциируются с восковыми свечами, которые верующие ставят в храме за упокой перед распятием, а зерна уподобляются слезам женщины.

Антропоморфизм метафор позволяет автору имплицитно реализовать в тексте экспрессию отрицательной оценки, указывая на те особенности поведения личности, которые в полной мере соответствуют образу «окультуренного» человека (злоба, азарт, отсутствие любви к Богу – см. ниже), ведь « по народному убеждению, если унести человеческое платье оборотня, то он уже не в силах будет восстановить свой человеческий образ и останется навсегда зверем» [Славянская мифология 1221: 2017]. Так, образ рыбы персонифицируется: рыба описывается как человек: *Оборотень, вынашивающий другого оборотня, греховное, человечье есть в сладостных муках царь-рыбы, кажется, вспоминает она что-то тайное перед кончиной. Но что она может вспоминать, эта холодная водяная тварь?* («Царь-рыба»). Глагольные метафоры придают контексту выразительность: *подремывать, похрустывать, закусывать*. Рыбе оказывается свойственно такие качества человека, как лень, бесстрашие, упрямство. Метафора *картечины глаз*, эпитет *бесстрашный* (взгляд), умение помнить – всё это усиливает сопоставление рыбы и человека. Помимо этого, лексема *оборотень*, употребленная по отношению к царь-рыбе, прилагательные *упрямый, греховный, человеческий* в большей степени ассоциативно связаны с образом человека. Антропоморфный смысл усиливается в том числе благодаря эстетическому потенциалу внутренней формы слова *оборотень*, которая определяет в немалой степени экспрессивность контекста, позволяя

реализоваться ассоциациям, связанным с образом царь-рыбы, – и прежде всего понятиям вины, совести, греха, памяти.

Антропоморфная метафора основана на признаке *‘превращаться, изменять вид, наружность’*. Так же и многие современные рассказчику люди утратили человеческий облик, превратившись в оборотня, в того, кто хуже зверя, страшнее Царь-рыбы: *<...>матерью не доношенный, жизнью, детсадом и школой недоразвитый, но уже порочный, в голубом шарфике, и сам весь голубенький, бескровный, внешне совсем не похожий на только что вспомнившегося “кенаря” и все же чем-то неуловимо напоминающий того убийцу, рыбьим ли прикусом губ, ощущением ли бездумной и оттого особенно страшной, мстительной власти(«Печальный детектив»); Порочный, с раннего детства задроченный, он же в раннем детстве занялся разбоем(«Людочка»).*

Эпитет *порочный* имеет яркую эмоциональную окраску и получает дополнительный оттенок значения: *порочный – ‘способный убить’*. Прилагательное *бескровный* фокусирует внимание на таком важном признаке убийцы, как *‘отсутствие страха крови’*. Сопоставление с рыбой строится на общей семе *‘оборотень’* (см. примеры выше).

Чрезвычайно показательным во втором примере экспрессивное причастие *задроченный*, образованное от жаргонного, помеченного в «Большом словаре русского жаргона» как уголовный (или армейский) и неодобрительный глагола *дрочить* (*‘дразнить’* или *‘заставлять много работать и ‘издеваться над молодыми солдатами’*), которое само по себе демонстрирует, почему те, кого автор называет *ребятишки*, могут вырастать в существа, для которых не подходит номинация *человек* и которые совершают настоящие преступления (в значение лексемы *разбой* входят ядерные семы *‘преступление, ‘насилие’*).

С точки зрения сопоставления человеческого и природного показательным также сравнение героя повествования «Царь-рыба» Акима с северным цветком. См.:*<...> и всё это забылось, смолодось в памяти, слилось с другими детскими воспоминаниями, стало кусочком жизни, однако цветок, тот стойкий цветок тундры, приручивший само солнце, жил и цвел в памяти отдельно от всех воспоминаний <...>* («Царь-рыба»). Центром описания во

фрагменте является цветок тундры, с которым сопоставляется образ Акима, одного из любимых героев рассказчика.

Ядерный компонент семантики лексемы *цветок* в контексте – ‘стойкий’. Эта сема становится общей для нарицательного существительного *цветок* и собственного существительного Аким. Описание северного цветка предваряет воспоминание о голодной жизни героя в тундре. Ключевые слова – глаголы *глодать, подбирать, отбирать*: <...> *глодал сырую кость, облепленную пером и мохом* <...> *случалось подбирать поедь песца, сов и лис, случалось и отбирать ее у них* («Царь-рыба»).

Семантическая глубина текстового пространства достигается и за счет текстовых связей (выражены имплицитно) глагола *смололось* с образом хлебного поля. Образ цветущего, как зарево, цветочного поля, в свою очередь, актуализирует семы ‘радость’, ‘праздник’, ‘счастье’. Семантика света и цвета поддерживается семой ‘яркий’ (*заревое, слепнуть, сиять, зажмурившись, краса*). Северный цветок символизирует радость от детских воспоминаний.

Конструкции сравнения, которые основываются на метафорическом переносе, типичны для В. Астафьева. Например, память о Дамке – это дым от сырого костра: *Дамка сразу из памяти исчез, забылся* <...> *такие люди* <...> *улетучиваются, как дым от сырого костра, хотя и густой, удушливый, но скоротечный* («Царь-рыба»).

Актуальный смысл глагола *забыться* ассоциативно расширяется: (*такие люди*) *улетучиваются как дым от сырого костра*. Во фрагменте последовательно усиливаются и поддерживаются ассоциации за счет использования прилагательных – *сырой, густой, удушливый, скоротечный*. Семантический компонент ‘мокрый’ (*о костре*) нейтрализует сему ‘огонь’, позволяет реализоваться оппозиции *память vs беспомыслие* (см. подробнее в гл. 3). Ср. в другом контексте: *Что испытывал я тогда на Опарихе, у одинокого костра, хвостатой кометой мечущегося в темени лесов* («Царь-рыба»). Костер сравнивается с кометой (общие семы ‘красный, хвостатый’). Рассказчик радуется своим воспоминаниям: в контексте актуализируются семы ‘праздник’, ‘счастье’.

Повествование в рассказах «Царь-рыба» посвящено проблеме освоения, т. е. разрушения (для В. Астафьева это фактически одно и то же) человеком пространства и забывания: *Я видел последний раз гидростанцию еще недостроенной, облепленную человеческим муравейником, и поразился теперь ее безлюдью.<...> Оторопь наваливается на человека, привыкшего к артельному, шумному труду, охватывает чувство малости, ничтожности своей. Первый раз такое козявочное чувство посетило меня в зале синхрофазотрона и вот возобновилось на гидростанции («Царь-рыба»).* Оказиональный эпитет *козявочное* (о жизни человека) – экспрессивный, субъективный, эмоционально-оценочный, он осмысляется метафорически как ‘мелкий, ничтожный, такой, который не позволяет человеку проникнуть в глубинную суть мира природы’. Ср.: *Игнатич <...> глянул на рыбину. <...> Пробил его крестный час, пришла пора отчитаться за грехи («Царь-рыба»).*

Глаголы *забывать*, *обороняться* (устар., прост), *сопротивляться* (общая сема – ‘защитаться от воспоминаний’) – контекстуальные синонимы, которые становятся антонимами глаголу *вспоминать*. Браконьер, который почти всю жизнь *оборонялся нарочитой забывчивостью*, попался на свой самолет вместе с рыбой и словно смотрит в зеркало: бесчувственный лоб рыбы как металлическая броня. В образе рыбины – *широкий бесчувственный лоб, броней защищающий хрящевину башки*, – отраженно видится человек, который обороняется забывчивостью затем, чтобы не вспоминать о своей вине перед другими людьми и миром природы.

Важные в ХКМ В. Астафьева ценности сопоставляются с явлениями природы. Так, в романе «Печальный детектив», раскрывается тема творчества: *И надо будет прежде всего себе доказать и выявить на белой бумаге, а на ней всё видно, как в прозрачной ключевой воде («Печальный детектив»).* Книжная лексема *обнажиться*, а также разговорные лексемы *доскребаясь*, *умишком* усиливают экспрессивность фрагмента: белый лист бумаги сопоставляется с фольклорным образом *живой воды*, символом весеннего дождя, который воскрешает землю от зимнего сна, возвращает жизнь мертвым и зрение слепым. Добавочная окраска существительного *умишко* (разг., пренебр.) в данном контексте нейтрализуется. Метафоры *обнажиться до кожи*, *доскребаясь умишком* рисует индивидуально-

авторский образ творчества, который предполагает наличие у писателя *козявочного чувства*, т. е. чувства своей ничтожности (см. выше).

В приведенном фрагменте значение прилагательного *ключевой* соотносится с существительным *ключ* в значении ‘естественно выходящая на поверхность земли подземная вода; источник, родник’ [БАС], реализуются значения лексем *белый* (о бумаге), *прозрачный*, *ключевой* (о воде). В тексте слово *белый* приобретает дополнительное значение ‘искренний’. Белый лист бумаги традиционно является символом творчества, а в творчестве В. Астафьева – также совести писателя, искренности творца и правдивости художественного произведения, что однозначно подтверждает сравнение *на ней всё видно, как в прозрачной ключевой воде*.

Проведенный анализ текстовых фрагментов демонстрирует, что для идиостиля писателя особенно значимо намеренное употребление сниженной, стилистически маркированной, лексики, а также употребление ярких эмоционально-образных окказионализмов, эпитетов, метафор, сравнений и олицетворений.

Целостность идиостиля В. Астафьева обусловлена в том числе самобытным взглядом писателя на мир, который воплощается в неразрывности всех тем и мотивов, связанных прежде всего с взаимосвязанными и взаимодополняющими образами природы, человека, памяти человека, сердца человека и сердцевины дерева, другими образами антропоморфизированной природы.

Анализ специфики экспрессивных образных лексических единиц в художественных текстах В. Астафьева полностью подтверждает положение о том, что «отобранные в соответствии с общими творческими установками автора и с конкретными текстовыми интенциями в структуре конкретного текста или фрагмента, не только реализуют свои системные отношения, но обрастают синтагматическими и парадигматическими связями<...>. Поскольку художник слова работает на глубинном уровне языковой семантики, “извлекая” на поверхность потенциальные семы импликационала, связи <...> внутри

такого текстового поля могут обладать высокой степенью субъективности» [Куликова 2014].

Все анализируемые произведения связаны друг с другом прежде всего общностью лексических средств воплощения категории экспрессивности. Следовательно, эпитеты, метафоры, олицетворения и сравнения в художественных текстах В. Астафьева – экспрессивные лексические средства субъективации авторского повествования, которые обеспечивают эмоционально-эстетическую насыщенность денотативного пространства, созданного автором и увиденного взглядом рассказчика.

Выводы по второй главе

Стилистически маркированные лексемы – значимое экспрессивное средство в прозе В. Астафьева: эти единицы концептуализируют представления о мире, художественный образ которого воплощается в текстах писателя.

В произведениях писателя речь рассказчика насыщена эмоционально-оценочными и стилистически окрашенными словами. В этом отношении показательными можно считать употребление уменьшительно-ласкательных форм слов (*ребятишки, сказочка, умишко*), употребление сниженной лексики (*широкий бесчувственный лоб, броню защищающий хрящевину башки*), употребление окказионализмов (*оржаветь, проорать (деревню)*).

Среди перечисленных средств наиболее показательными можно считать стилистически маркированные разговорные, просторечные, жаргонные, диалектные слова (*жрать, дармоеды, злодеи, пустобрехи, рвачи, мурло, пофартило, жмануть*).

Эпитеты, метафоры, олицетворения и сравнения в художественных текстах В. Астафьева – важные экспрессивные лексические средства субъективации авторского повествования, которые обеспечивают эмоционально-эстетическую насыщенность денотативного пространства. Среди перечисленных единиц следует особо выделить индивидуально-авторскую метафору (*забылось, смолось в памяти; оржаветь живому сердцу; мертвые хлеба, усопшее хлебное поле*), сравнение человека с животным, рыбой или растением (*пока не подойдет пора близким тебе людям падать, как падают в старом бору перестоялые сосны, с тяжелым хрустом и долгим выдохом; полушубки, воротники, загнутые рукава и шапки с белой оторочкой смотрелись ранними сибирскими подснежниками*), антропоморфизация природных феноменов (*может разорваться древесная плоть до самой сердцевины; усопшее хлебное поле, отплакавшее слезами зерен*).

Метафорическая лексика в прозе В. Астафьева обладает высоким экспрессивным потенциалом за счет индивидуально-авторской контекстуальной трансформации значений лексем. Особенно показательными

можно считать смысловые оттенки текстового значения лексем *ржавый, ржавчина, оржаветь, поржаветь*.

Экспрессивные возможности стилистически маркированных в языке слов, окказионализмов, эпитетов, антропоморфных метафор, сравнений и олицетворений и стилистически немаркированных лексем *человек, ржавый* и ее дериватов (*ржавчина, поржаветь, оржаветь*), *сердце, поле, река* в значительной степени определяют экспрессивность текстов В. Астафьева.

Проведенный анализ конкретных текстов позволяет продемонстрировать принципиальную целостность идиостиля В. Астафьева, неразрывность в его произведениях всех тем и мотивов, связанных прежде всего с взаимосвязанными и взаимодополняющими образами человека, памяти, сердца, природы.

Природа изображается В. Астафьевым как важный объект эмоционального переживания, без которого невозможно формирование личного пространства человека.

Текстовое функционирование слов позволяет выявить эмоционально-эстетическое «приращение смысла», т. е. трансформацию лексического значения, состоящую в перегруппировке сем и/или введении в семантическую структуру слова сем, переводящих его в новое качество – единицы одновременно языковой картины мира и художественной картины мира, номинации не только феномена реального мира, но и мира эстетически преобразованного, виртуального.

Глава 3.

Текстовые трансформации общеупотребительных слов в художественных текстах В. Астафьева: индивидуально-авторская семантика

Как следует из материала предыдущей главы, В. Астафьев не ограничивается использованием традиционных для художественного текста тропеических и стилистически окрашенных средств и их трансформацией: он превращает в экспрессемы общеупотребительную, нейтральную лексику, не имеющую в русском языке ни оценочного, ни эмоционального, ни интенсифицирующего, ни эстетического значения.

Проблему «взаимоотношений» человека и природы писатель интерпретирует как одну из важных в своем творчестве. Образы, возникающие на основе лексем *человек, зверь, ржавый, ржавчина, современный, культура, культурно, земля, яма, сердце, поле, река, память, помнить, вспомнить*, не просто приобретают переносное значение, а семантически трансформируются и превращаются фактически в окказиональные средства воплощения индивидуальной картины мира. Выбор лексем определен их экспрессивно-образной значимостью в художественных текстах В. Астафьева.

§ 1. Индивидуально-авторские значения лексем *культура, современный* в тексте В. Астафьева

В слове *культура* как экспрессивном знаке показательно отражается картина мира В. Астафьева и его индивидуально-авторские изменения смысла общелитературной лексической единицы – вплоть до противоположного языковому.

Если обратиться к дефиниции лексемы *культура* в толковых словарях, то, начиная с середины XIX в., номинативное значение включает семы 'образование', 'достижение', 'развитие', 'просвещение'.

Весьма показательно, что в «Толковом словаре русского языка конца XX века: языковые изменения» и в его втором издании – «Толковом словаре русского языка начала XXI века: актуальная лексика» в отдельную словарную статью вынесено значение устойчивого словосочетания *массовая культура*, которое как первое, основное для лексемы *культура* употребляет В. Астафьев в повествовании в рассказах «Царь-рыба», романах «Печальный детектив» и «Прокляты и убиты», повести «Последний поклон», в рассказе «Людочка»:

Культура. Массовая культура (разновидность современной культуры, имеющая коммерческий характер, ориентированная на досуг, развлечения, характеризующаяся примитивизмом, серийностью, часто низким вкусом и получающая широкое распространение через телевидение, иллюстрированные журналы, аудио- и видеоносители и т.п.) [Толковый словарь русского языка начала XXI века].

Мнимая, неподлинная, ложная культура, фактически псевдокультура, которая меняет персонажей В. Астафьева, природу и весь окружающий мир, с точки зрения писателя, – разрушительная сила (*Как ни рыпайся, не устоишь против культуры, хуже чумы навалилась, окаянная!, Что поделаешь, культура наступат*). Текст насыщен словами с отрицательными оценочными семами. Показательна здесь лексическая сочетаемость: наступает, как правило, противник, враг, против которого нужно бороться [Словарь сочетаемости слов русского языка]. Культура, видимо, однозначно ассоциирующаяся у писателя с культурой массовой, понимается как нечто примитивное, безвкусное, враждебное, однозначно отрицательное, что-то такое, от чего нужно защищать, спасать и ограждать. Контекст позволяет выделить семантические признаки слова *культура*: ‘примитивный’, ‘гибельный’, ‘современный’.

Ярко отрицательно окрашенный эпитет *окаянная (бранное)* демонстрирует осуждающее отношение писателя к определяемому слову, обогащаясь в контексте семантическими признаками ‘заразная’, ‘враждебная’, ‘страшнее чумы’, ‘гибельная’, ‘вызывающая страх, опасение, тревогу’. Чрезвычайно важной представляется ассоциативная аура лексемы, связанная с ее этимологией: *окаянный* – проклятый (возможно, проклятый Богом). Религиозные мотивы отнюдь не всегда значимы в произведениях В. Астафьева,

однако иногда явления и феномены действительности, которые особенно отрицательно воспринимаются писателем (война, псевдокультура, человек-дикарь), представляются как проклятые Богом.

Заслуживает особого внимания слово *современный*: так же, как и существительное *культура*, оно нейтрально в языке, хотя может приобретать (в языке) положительную коннотативную сему, однако в произведениях В. Астафьева лексема *культура* меняет значение, получая отрицательную оценку (ср.: культура = массовая культура = современная культура).

В романе «Печальный детектив» частотно употребление этой лексемы. Так же, как и лексема *культура*, лексема *современный*, стилистически не окрашенная и внеоценочная в общеязыковом значении, в романе В. Астафьева приобретает яркую стилистическую оценочность и коннотативную окрашенность: *современная бабья спецовка; современные городские порядки; нравоучительная современная печать; отзвуки современного прогресса; человек современный, грубошерстный, крепленный костью и жилами, работой в органах; она [музыка] подняла его над землю, над этим слишком грохочущим, слишком ревущим современным миром; Светка – хлипкое, современное дитя, подверженное простудам и аллергиям, – заболела с приходом холодов, жена не ревнивая, потому как современная; он же остряк-самоучка, гордый, современный, ловкий на слово человек; современные парадные костюмы заграничного покроя; в современном торопливом мире; современные остряки, сделавшие предметом осмеяния самое святое на земле – семейные узы; познакомить бы вас с современной женщиной; современный быт требует жертв, – в каждом из представленных контекстов лексема *современный* характеризует лицо или предмет как лишенный положительных свойств и вызывающий отрицательную оценку разной степени интенсивности. Всё *современное* разобщает людей, делает их безразличными друг к другу: *Ему бы <...> навстречу человеку двинуться, но он же <...> современный человек* («Печальный детектив»).*

Лексическое значение прилагательного *современный* в художественных текстах В. Астафьева можно сформулировать следующим образом: *современный* характеризует лицо или предмет как непригодный, лишенный положительных свойств, вызывающий неодобрение. *Современный* (о человеке)

– т. е. ‘такой, который, проявляя равнодушие, эгоизм, совершая безнравственные поступки, высмеивая моральные принципы, считает себя самым лучшим, образцом для других’.

Обратимся к показательному сюжетному примеру. Воспитанием дочери милиционера Сошнина занимается его тесть, Маркел Тихонович, который не позволяет мучить внучку современной городской культурой и дает возможность жить природной, естественной деревенской жизнью: он *приучал внучку не бояться пчелок, дымить на них из баночки, различать цветки и травы, подбирать щепки, скрести сено грабельками, пасти теленка, выбирать из куриных гнезд яйца, водил внучку по грибы, по ягоды, гряды полоть, с ведерком по воду ходить на речку, зимой снежок огребать, подметать в ограде, на салазках с горы кататься, с живой собакой играть, кошку гладить, гераньки на окне поливать* («Печальный детектив»). Труд человека на земле – значимая ценность в художественной картине мира В. Астафьева.

Жизнь, связанная с жизнью природы, также описывается как норма: ряд однородных конструкций рисует совокупность занятий, связанных как с трудом, так и с развлечениями, однако главным здесь становится употребление лексики, связанной с процессами и явлениями деревенской жизни.

Денотативное пространство русской деревни и русского огорода в текстовом фрагменте организуют гиперонимы и гипонимы (деревья и кустарники, ягоды и фрукты, цветы и травы, животные), а также слова различных частей речи, связанные с номинациями огородных и сельскохозяйственных работ (*скрести, пасти, полоть, огребать, поливать, грабельки, ведерко*).

Текст насыщен уменьшительно-ласкательными формами существительных (*дедка, пчелки, баночка, грабельки, ведерко, геранька*), которые демонстрируют представленное через призму восприятия героя положительное отношение автора ко всему, что так или иначе связано с существованием человека в деревне, а также имитируют наивную точку зрения («как в детстве»).

Для номинации-характеристики маленького ребенка выбирается устаревшая, но воспринимаемая как фольклорная или традиционно-поэтическая номинация *дитя*: *хлипкое, современное дитя, подверженное простудам и аллергиям, однако в деревне, на дикой воле, не утесненное детсадовскими тетями и распорядками дня, укреплялось дитя физически и забывало застольные церемонии, рисунки, стишки, танцы. Дитя резвилось на улице, играло с собачонками, дралось с ребятишками, делалось толстомордое*. В этом описании однородные определения *хлипкий, современный* – контекстуальные синонимы (общие семантические признаки ‘худой’, ‘нездоровый’); при этом показательно, что в русской культуре (особенно в деревенской среде) слово *худой* воспринимается как синоним слова *болезненный* (*ХУДОЙ, неладный, негодный, дурной, плохой, нехороший: въ чомъ или въ комъ недостатки, пороки, порча; изношенный, ветхій, дырявый || Худой, кто худъ тиломъ, худощавый, сухощавый, поджарый и блідный, хилый, болізненный на видъ, опалый* [Даль]).

Соответственно, с одной стороны, бранное просторечие *толстомордый* в данном контексте лишается негативной окраски, сближаясь по значению с лексемой *здоровый, крепкий*. Актуальный смысл слов *простуда, аллергия, детсадовский, распорядок, застольный, рисунки, стишки, танцы* дополняется и переосмысливается, идеалы жены Сошникова оцениваются негативно, хотя вне контекста экспрессивное, отрицательно оценочное значение имеет только пренебрежительная лексема *стишки*.

С другой стороны, происходит нейрализация негативного оценочного компонента лексем *дикий, драться, собачонка, толстомордый*. Фраза *дитя <...> делалось толстомордое* буквально означает то, что лицо девочки пышет здоровьем, т. е. ее щеки от хорошей еды, от игр на свежем воздухе становятся толстыми, пухлыми, румяными. Только тогда, когда девочка забыла всё, чему ее учили в *современном* детском саду по *современным* методикам, началось ее истинное детство. Номинация *современное дитя*, в форме единственного числа, противопоставлена форме множественного: *ребятишки (дитя дралось с ребятишками)*. Усиливается антитеза я vs мы.

Дедушка оберегает внушку от городской мнимой культуры, в отличие от своей жены, *взбесившейся от культуры*. Сочетаемость здесь также весьма

показательна: в узусе взбеситься можно от злости, от ярости и т. д, т. е. от чего-то отрицательного. В отличие от текста В. Астафьева, словарное значение лексемы *культура* стилистически не окрашено и ассоциируется носителем языка с такими положительными чертами, как образованность и интеллигентность. Однако, по мнению писателя, именно чувство причастности к природе, к труду на земле позволяет называть человека хорошим человеком. В приведенном контексте (так же, как и в других) текстовая оппозиция природа vs культура поддерживается при помощи экспрессивных лексических средств.

Как уже отмечалось, в ХКМ В. Астафьева хороший, настоящий, природный человек – это тот, кто живет вместе с людьми. Так, в повествовании «Царь-рыба» положительный герой Аким думает о Гоге: *Чего же не жил ты один-то? Чего толкался локтями, ушибал людей? Быть человеком отдельно от людей захотел! Вариться в общем котле, в клокочущей каше – и не свариться?! Шибко ловок! Нет, тут как ни вертись, все равно разопрешь, истолчешься, смелешься...*

В этом фрагменте значимо индивидуально-авторское восприятие жизни человека. Жизнь сравнивается с котлом клокочущей каши, а любой из людей с разопрешей, истолченной, смолотой кашей. Однако, по мнению рассказчика, *современный* человек – эгоист, поэтому живет для себя и предпочитает свои личные интересы интересам других людей. Текстовое значение прилагательного *современный* непосредственно связано с отношением автора к объективной действительности. Чаще всего «приращение смысла» начинается с актуализации семы 'расчеловечивание'.

Представляет интерес функционирование в художественном тексте В. Астафьева слова *земелька*. С одной стороны, его форма аналогична ласкательной, положительно оценочной форме слов *грабельки, ведерко, геранька* и пр., с другой – может иронически переосмысляться. Показателен фрагмент, в котором герой романа «Печальный детектив» Леонид Сошнин вспоминает, как дети в пьяном угаре не похоронили *сироту-покойника*, оставили лежать в гробу возле вырытой могилы, поспешив на поминки: *бутылок-то скорбящие детки набросали в яму, но вот родителя опустить в земельку забыли* («Печальный детектив»).

Рассмотренные текстовые фрагменты демонстрируют, что «окультуренный» человек пользуется всеми достижениями человеческого общества в материальной, а не духовной жизни. Современный, городской, «культурный» (в переосмысленном значении прилагательного) человек в художественных текстах В. Астафьева всегда противопоставлен человеку, *вышедшему из земли, с земляным мурлом* («Царь-рыба»), причем отрицательная стилистическая маркированность лексемы *мурло* нейтрализуется. Более того, в приведенном контексте слово *мурло* приобретает коннотацию положительную, т.к. номинирует человека из народа, связанного с природой, с родной землей: *Я глядел и дивовался: вот ведь выучился ж где-то культуре человек, а мы, из земли вышедшие, с земляным мурлом в ряды интеллигенции затесавшиеся, куда и на что годимся? Культурно покутить и то не хватает толку; Да-а, крепко я помешал компании норильских интеллигентов культурно отдохнуть, крепко!* («Царь-рыба»). Ирония фразы *с земляным мурлом в ряды интеллигенции затесавшиеся* усиливает выразительность дополнительных значений слов *человек*: наряду с узуальным значением в лексеме *человек* реализуется дополнительный смысловой оттенок ‘хороший человек’, т. е. нравственный, совестливый, добрый и ‘современный человек’, т. е. «окультуренный».

Так, в рассказе «Людочка» описаны *аристократки с филфака, курящие сигареты с долгими мундштуками, понимающие толк в коньяках, коктейлях и сексе, наизусть знающие названия иностранных наклеек на задку импортных джинсов*. Лексема *аристократка* приобретает яркую ироническую стилистическую окрашенность. Жизнь девушек проникнута лишь материальными интересами, их «аристократизм» проявляется только внешне, в знании элементов этикета и названий иностранных торговых фирм, но не в сфере духовной.

Семантические признаки ‘отсутствие истинного благородства в поведении’, ‘отсутствие настоящей изысканности манер’ закрепляются за этим словом в контексте. Это значит прежде всего, что аристократами называются люди низкой духовной культуры. В отличие от них, Гавриловна,

женщина, у которой они квартируют, не зависимо от происхождения, воплощает авторский идеал *хорошего* человека, то есть человека, близкого к земле (см. выше *вышедший из земли, с земляным мурлом в ряды интеллигенции затесавшийся*): ... *огурчики пасла, холила, опустившись на колени перед грядой, навоз на которую зимой натаскала в рюкзаке с конного двора*. Подобная актуализация семантических признаков ‘культурный’ и ‘некультурный’ позволяет выделить лексические единицы с экспрессивной семантикой, не являющиеся экспрессемами в системе языка, и описать их употребление в контексте и текстовый потенциал.

Предпринятое в этой главе рассмотрение материала показало, что анализ семантического потенциала слов-экспрессем – интерпретационный инструмент, который помогает выделить в художественном тексте наиболее значимую эстетическую информацию. Приведем еще несколько примеров.

Дериват прилагательного *культурный* – *культурно* также обладает экспрессивным эффектом. *Современный* человек, о котором идет речь в контексте, умеет *культурно* отдыхать: *пить культурно, глоточками вино, закусывая затяжкой дыма; доставлять красоток на лоно природы и культурно с ими отдыхать*; стремится быть в центре культурной жизни, где *ходят пароходы, самолеты летают, ревет бесплатно радио день и ночь, в клубе каждый вечер кино показывают, вино в магазинах хоть какое* («Царь-рыба») и умеет *культурно* тратить деньги.

В произведениях В. Астафьева часто описываются картины *культурного* отдыха современного человека: люди *подпаливали стога сена и радовались большому пламени, разбрасывали банки, тряпки, набивали стекла, сорили бумагой, обертками фольги, полиэтилена* («Печальный детектив»). Глаголы *подпаливали, разбрасывали, набивали, сорили* дополняются текстовыми смыслами: ‘проявляли низкий уровень культуры’, ‘увечили природу’. Текстовое, характерное только для писателя значение слова *культура* можно условно сформулировать как ‘совокупность достижений человеческого общества, ведущая к гибели этого общества’.

На основе исследования художественного дискурса В. Астафьева можно сделать вывод о том, что, с точки зрения писателя, современная культура неизбежно приводит к гибели – физической или нравственной. Это значимый художественно-тематический, смысловой вектор творчества этого автора, который становится одной из экспрессивных доминант его текстов.

В каждом контексте всё, что связано с понятием культуры, – вредно, уродливо, жестоко и антиприродно и соотносится с темой расчеловечивания человека. Так, семантические компоненты *‘физическое воздействие’*, *‘боль’* – ключевые компоненты значения глаголов *увечить*, *истязать*, *бить* (в значении *‘убивать зверя’*) и причастия *поувеченной* в следующих контекстах: *Столько лет мечтал посидеть у костра в тайге, еще не тронутый, точнее сказать, не поувеченной человеком...* («Царь-рыба»); *...норовят еще и от природы урвать, что возможно, выкусить с мясом кусок – валят бензопилой кедры, бьют круглый год соболя, увечат зверя и птицу, Мы истязали не только природу, но и себя, и не всегда по дурости, больше по нужде.* («Царь-рыба»). В структуре значения лексем *поувеченной*, *урвать*, *увечат*, *истязали* актуализируется отрицательная оценочная сема, что связано с явно негативным отношением писателя к тому, как человек корыстно и безжалостно эксплуатирует, портит, уничтожает природу.

Всё, что относится к производственной сфере достижений человека, что меняет, разрушает, уничтожает природу, описывается автором неодобрительно и приобретает в контексте отрицательное экспрессивное значение: *Сосед же мой до самого Парижа-Атаманова (есть такая пристань ниже Красноярска – рядом с какой-то атомной заразой оздоравливаются норильские дети в пионерлагерях и нежатся, набираются сил северные “парижане»* («Царь-рыба»). Семантический потенциал словосочетания *атомная зараза* определяется оппозицией *природа vs культура*: прилагательное *атомный* указывает на период развития науки и техники, связанный с открытием атомной энергии и безусловно положительно воспринимаемый многими современниками писателя, однако лексема *зараза* привносит в прилагательное *атомный* оттенки значения *‘пораженный заразной болезнью’*. Грубо-просторечная, бранная лексема маркирует негативное отношение отношение героя-рассказчика: *атомная станция*

вызывает у него отрицательные эмоции: гнев, раздражение, потому что подобное строительство однозначно воспринимается как *истязание природы*, как отрицательное явление, даже как эпидемическая болезнь или эпидемия.

Индивидуально-авторское значение лексемы *культура* часто оказывается синонимично лексемам *цивилизация* в значении ‘современная мировая культура (в 1 знач.)’ [МАС] и в то же время, несомненно, – *варварство* в значении ‘невежественное отношение к культурным ценностям; невежество, бескультурье’ [МАС]. Таким образом, грубость, жестокость, бесчеловечность становятся главными качествами современного «культурного» варвара.

Следовательно, можно утверждать, что в тексте В. Астафьева лексема *культура* переосмысливается фактически полностью, актуализируя сему ‘*цивилизация*’, и приобретая отрицательные оценочные семы ‘*варварство*’ и ‘*антиприродное*’. Интенсивность проявления отрицательной оценки оказывается чрезвычайно высока. Экспрессия образа основана прежде всего на окказиональном включении в семантическую структуру слова сем, которые традиционно воспринимаются как невозможные в этой единице в системе литературного языка.

Особенно показательно употребление существительного *культура* в составе словосочетания с прилагательным *современный*: отрицательный смысловой компонент, появляющийся в этом прилагательном, аналогичен оценочной коннотации рассмотренного слова.

§2. Экспрессивизация образов природы в идиостиле В. Астафьева

2.1 Текстовые преобразования значений лексемы *земля*

Обратим внимание на то, что одна из важных экспрессем идиостиля В. Астафьева – лексема *земля*, эстетический смысл которой обогащается в контекстах.

В художественных текстах В. Астафьева реализуется прямое значение этой лексемы: ‘3. *Верхний слой коры нашей планеты; почва, грунт*’ [БАС].

В тексте повествования «Царь-рыба» было выделено более 100 контекстов употребления слов с ядерной семой 'почва', которые в контексте получают «приращения смысла», включая в семантическую структуру дополнительные периферийные и ядерные семы, благодаря чему во многом создается яркий художественный образ сибирской природы¹.

Приведем показательный пример, демонстрирующий особенности употребления лексемы земля: *В предчувствии недалекой зимы справит скромная северная земля свой последний в году праздник, обмерев от собственной красоты на неделю-полторы. А потом как бы пробно шевельнет ее легким ветром, выдует искру из громадного костра, покружит ее и загасит. Ветер станет набирать силу, загустеет искровал, запылится яркий, короткий листвою по широкой земле, и в полете, в круженье угаснет северный листок; на земле, не догорая, он сразу остужается, прилипает к моху, и становится тундра похожа на неглубоко вспаханную бурюю пашню. Но земля еще дышит, пусть невнятно, а все же дышит прогретым за лето недром, и несколько дней кружат над рекой, над тундрой, надо всем неоглядным раздольем запахи увядающего лета, бродит пьяная прель гонобобели и водяники, струят горечь обнажившиеся тальники, и трава, редкая, северная трава, не знающая росы, шелестит обескровленным, на корню изжившим себя стебельком.*

Лексема земля и другие лексические единицы, рисующие образ северной природы, олицетворяются в приведенном контексте: *земля справляет праздник, обмирая от красоты; земля дышит, запахи кружат, прель бродит.*

Земля, пашня, недра, река, тундра, раздолье; костер, искра, искровал, праздник – ключевые слова в этом контексте. Внимание читателя переключается с движения сюжета на изображение так любимого писателем пейзажа. Тундра, голая земля с редкими низкорослыми кустарниками, сравнивается с вспаханным человеком полем. В. Астафьев описывает конкретное, знакомое только рассказчику место так, что создается эффект «со-присутствия». Небольшой фрагмент насыщен флоризмами. Гипонимы

¹«На встречах с читателями Виктор Петрович любил повторять свою собственную притчу о том, что, когда Господь засеивал землю цветами, утомился, и уже над Сибирью взял да и рассыпал всё цветущее семя на эту землю. Оттого так дивно расцветает она в недлинное сибирское лето...» [Затесь на сердце... 2009: 4].

называют как общеизвестные (*мох, тальник*), так и малоизвестные растения (*гонобобель, водяника*). Отсутствие слова *водяника* в МАС свидетельствует о региональной, диалектной ограниченности его употребления.

Эпитет *северный* лишает лексемы *трав* и *листок* логически жесткого гиперонимического смысла, сохраняя только функцию обобщения: создается впечатление разнообразия сибирской природы-земли. Возникает яркий художественный образ плодородного пространства. Земля, похожая на пашню, оказывается предметом эмоционального переживания рассказчика. В. Астафьев, вероятно, намеренно использует устаревшую форму единственного числа лексемы – *недро* (*земля дышит прогретым за лето недром*), которая может вызывать ассоциации с восходящими к церковнославянскому языку значениями ‘внутренность, сущность, связь, общность, сила, грудь’ и усилить семантику одушевленности при олицетворении (*недро – грудь*). В контексте на основе употребления словосочетаний *широкой земле, неоглядным раздольем, громадный костер*, актуализируются семы ‘раздолье’, ‘простор’ в лексемах *северный, тундра*.

В романе «Печальный детектив» количество контекстов с ключевым словом *земля* значительно меньше (около 50). Часто описываются земляные работы и обряд похорон (*земля* в подобных контекстах – ‘рыхлое сыпучее вещество темно-бурого цвета’): разные герои *копают, роют* землю, *метут* ее, *бросают* горсти земли на атласную крышку гроба, *дома проваливаются* в землю. Образ трудового, природного пространства, с которым связан образ человека, сближается с образом памяти: *земля и должна быть такая: бездушная, немая, темная и тяжелая <...> сохраняя людям способность жить дальше и помнить тех, кто жил до них*. Анализ фрагментов, связанных с описанием погребения в землю, позволяет сделать вывод о том, что часто в тексте образ человека обезличен, а образ природы – очеловечивается, одухотворяется. Сопоставим два фрагмента.

На месте стадиона был когда-то патриарший пруд, с карасями, кувшинками, лилиями и могучими деревьями вокруг. <...> деревья свалили, воду вместе с карасями

засыпали шлаком и землей <...>, но оно же, проклятое прошлое, прилипчиво, живуче, оно из-под земли, из-под притоптанных и прикатанных недр стадиона, из пней, плотно закопанных, давало о себе знать, нет-нет, пусть и украдчиво, втихомолку, посылало в ясноглазую современность вестников весны, напоминало о себе живучей ветвью тополя или клена.

Бутылок-то скорбящие детки набросали в яму, но вот родителя опустить в земельку забыли. Крышку от гроба спустили, зарыли, забросали скорбную щель в земле, бугорок над нею оформили <...> и поспешили на поминки. Несколько дней, сколько – никто не помнил, лежал сирота-покойник в бумажных цветочках, в новом костюме, в святом венце на лбу, с зажатым в синих пальцах новеньким платочком.

Описания закопанного, захороненного патриаршего пруда и не закопанного, не похороненного по-человечески отца представлены с точки зрения равнодушного героя-рассказчика, субъекта-наблюдателя. Оба описания натуралистичны, что создает особую экспрессию: не только отрицательно оценочную, но и трагическую. Тополь и клен, о которых говорится в первом примере как о вестниках весны, олицетворяют жизненную силу природы. Наконец, вид изувеченной земли и изуродованного финала жизни противопоставлен образу пруда и шире – образу воды в целом и реки в частности.

Существительное *земля* встречается в приведенных фрагментах 4 раза в значении ‘рыхлое сыпучее вещество темно-бурого цвета’. Субъективно-оценочный (отношение неодобрения, отвращения) смысл приобретают существительные *шлак*, *недра*, *пни*, *яма*, *холмик*, *бугорок*. Общие семы – ‘*черный*’, ‘*гнилой*’, ‘*рассыпчатый*’, ‘*разрушенный*’ (человеком).

С одной стороны, в описании представлена модель жизни дикой природы, с другой – жизнь уже чуждого природе, «окультуренного» человека. Ряды глагольных форм с семантикой интенсивного действия 1) *свалить*, *притоптать*, *прикатать*, *закопать*; 2) *набросать*, *спустить*, *зарыть*, *забросать*, *навалить*, *повалиться*, *поголосить*, *поспешить* в обоих контекстах содержат семантический признак ‘деструктивное воздействия человека на природу’ и в художественной системе произведений писателя оказываются

синонимичны глаголу *разрушить*. Изначально присутствовавшая в семантической структуре приведенных глаголов сема 'разрушение' и возникающие в контекстуальном употреблении семы 'окультуривание', 'расчеловечивание' оказываются наиболее важными.

В романе «Прокляты и убиты» образ земли осмыслен В. Астафьевым на концептуальном уровне. Лексема *земля* в романе приобретает сложный эстетический смысл, поскольку лексемы *хлеб* и *жизнь* можно интерпретировать как контекстуальные синонимы в семантическом пространстве, которое конструирует писатель в романе «Прокляты и убиты»: *Как мать, убившая свое дитя, не смеет называть себя матерью, так человек, убивший хлеб, значит, и жизнь на земле, не смеет называть себя человеком*. В контексте реализуются как прямое ('лишить жизни, умертвить'), так и переносное значение ('уничтожить, погубить, разрушить') глагола *убивать*. Слово *земля* употребляется в значении 'мир, пространство жизни', однако ассоциативно связывается читателем с другим значением 'то же, что поле (устар. обл.)' [Семантический словарь]. В тексте создается параллель: мать//дитя и человек//хлеб; мать дает жизнь своему дитя, человек дает жизнь хлебу, который, в свою очередь, символизирует жизнь.

Показывая злодеяния современников, В. Астафьев ассоциативно соотносит образы природы и культуры. Рассмотрим наиболее показательные, с нашей точки зрения, примеры.

Осиповское хлебное поле, разоренное, убитое, – как оно похоже сейчас на смутной охваченную отчизну свою, <...> потому как на крови, на слезах ничего не растет – хлебу нужны незапятнанные руки, любовно ухоженная земля, чистый снег, чистый дождь, чистая Божья молитва, даже слеза чистая («Прокляты и убиты»). Лексемы *разоренный, убитый* (общие семы – 'кровопролитие', 'смерть') фокусируют внимание на оценке писателем поступков человека. Немаловажно, что ассоциативно этот и подобные этому контексты могут быть связаны читателем с первым братоубийством, в повествовании о котором также употребляется лексема *поле*: «И сказал Каин Авелю, брату своему: [пойдем в поле]. И когда

они были в поле, восстал Каин на Авеля, брата своего, и убил его» [Ветхий Завет, Бытие 4,8]; «И ныне проклят ты от земли, которая отверзла уста принять кровь брата твоего от руки твоей» [Ветхий Завет, Бытие 4,11]. «Люби Бога! Люби ближнего своего! И трудись» [Быт. 2,15], но земля, на которой Бог требовал трудиться, скоро обогрилась кровью: брат убил брата, кровь пролилась на той земле, которую человек был создан возделывать. Один из самых известных эпизодов Св. Писания как культурная константа присутствует в памяти многих носителей русского языка и может даже подсознательно соотноситься с текстом В. Астафьева.

В контексте возникает эстетически значимое противопоставление *на крови, на слезах – незапятнанные, чистый*, поэтому можно сформулировать текстовое значение прилагательного *чистый* – ‘не запятанный кровью’.

Представляется, что в ХКМ В. Астафьева хлебное поле – это образ-символ жизни, который можно интерпретировать следующим образом: без хлеба невозможна и жизнь человека, поэтому разоренное хлебное поле в некоторых микроконтекстах сопоставляется с умершим человеком или с убитым солдатом: *погибшая полоса <...> словно непохороненный, брошенный покойник; мертвые хлеба, <...> израненные, убитые <...> мотали измочаленными чубами*. Часто описания, связанные с образом поля, демонстрируют читателю, что современные люди забыли, *что такое труд, что за ценность каждая человеческая жизнь, что за бесценное создание хлебное поле* («Прокляты и убиты»). При этом соплагаются жизнь человека и растущий хлеб, становящиеся в художественной картине мира В. Астафьева главными ценностями мироздания.

Образ хлебного поля занимает ключевое место в романе. В отношении к нему раскрываются также образы персонажей. Так, в каждом из бойцов-товарищей, которые помогают убирать хлеб (Коле Рындине, Ашоте Васконяне, Григории Хохлаке и Лешке Шестакове) отраженно видится вся настоящая (трудовая) жизнь человека, которая заключается в любви к труду, в любви к ближнему, особенно – к женщине, к матери, к Богу. Хлеба, хлебное поле

олицетворяются: хлеба можно изранить, убить; погубленные, они уподобляются покойнику.

В благодарность за то, что солдаты убрали хлеб, не дали ему сгнить, то есть потрудились ради жизни, *выйдя на дорогу, баба размашисто, будто в хлебном поле сея зерно, истово крестила войско вослед – каждую роту, каждый взвод, каждого солдата осеяла крестным знаменем русская женщина...* В этом значимом эпизоде семантика глаголов *крестить* и *сеять* сближается. Общая для них сема интенсивности (*размашисто сеять; истово крестить*) повышает эстетический потенциал обеих лексем. Сравнение *будто в хлебном поле* актуализирует в семантике обоих слов признак 'жизненная сила', поскольку хлеб в русской языковой картине мира и культуре – символ жизни (*хлеб насущный; хлеб жизни* в Библии; о таинстве причащения – «*я есмь хлеб жизни*»).

Употребления лексемы *крест* единичны, но чрезвычайно эмоциональны: в романе упоминаются уцелевшие крестики на церквях, нательные крестики, санитарные сумки с крестом. Помимо этого, в контексте *Лешка при белом, дрожащем свете спущенных с самолета фонарей украдкой перекрестился на озаренные собственным огнем игрушечные рамки гвардейских минометов, выстроенных за старицей*, возникает ассоциация: несущая конструкция миномета напоминает перекладины большого креста.

В. Астафьев показывает, что воюющий человек-разрушитель забыл свою родную землю. Образ земли представлен в романе в достаточной степени конкретно и связан с трудом: *... и жизнь, и война тоже – держатся трудом, чаще и больше всего земляным*. Заметим, что именно в романе «Прокляты и убиты» образы реки, неба и земли противопоставлены (в повествовании «Царь-рыба» и романе «Печальный детектив», по нашим наблюдениям, такой антитезы нет). Более того, совмещение точек зрения субъективирует художественное пространство: река, лес, поле – не только природные топосы, эти слова окрашены эмоционально и эстетически и осложнены философским и символическим смыслом.

Таким образом, слово *земля* – ключевое в художественных текстах В. Астафьева. Высокая частность и повторяемость этого слова и слов с семантической структурой, включающей сему ‘земля’ (*поле, пахать, копать и др.*) создают предпосылки для того, что в позднем творчестве В. Астафьева именно слово *земля* (в значении ‘рыхлое сыпучее вещество темно-бурого цвета’) становится в идиостиле писателя «точкой концентрации смысла» [Караулов 2001: 428] и обогащается в тексте дополнительными смысловыми оттенками, которые обнаруживают целостный взгляд писателя на образ мира и образ человека.

2.2. Контекстуальные значения лексики *яма*

Интуитивно ощущается, что феномен языковой личности В. Астафьева во многом заключается в особенном языковом чутье писателя. Вслед за И. С. Куликовой придерживаемся точки зрения, что эстетическое значение является «результатом индивидуально-авторской семантической модификации общеязыкового значения любого слова, перегруппировки и осложнения его семной структуры с эстетическим заданием» [Куликова 1983: 68].

Как показывает материал исследования и демонстрирует уже проведенный анализ экспрессивных *культура* и *земля*, экспрессивными в тексте писателя становятся лексические единицы, которые не маркированы стилистически в языке. Показательным примером демонстрации языковых особенностей творческой личности писателя может служить анализ семантического потенциала многозначного слова *яма*, который позволяет еще более полно и точно представить образы природы, культуры человека и в котором отражается экспрессивное – индивидуально-авторское, субъективное, эмоциональное – отношение В. Астафьева к миру и к человеку.

Различными толковыми словарями фиксируются следующие семантические компоненты слова *яма*:

- ‘углубление в земле’,
- ‘оборудованное место для хранения’,

- ‘тюремное помещение в земле’.

Некоторые компоненты значения выделены не во всех словарях:

- ‘вырытое кем-то углубление в земле’,
- ‘углубление, образовавшееся в земле’,
- ‘впадина, низина’,
- ‘место, средоточие низменных интересов, пороков’.

Так, словарь Д. Н. Ушакова дает 5 значений, актуальных для анализа ‘углубление, вырытое или образовавшееся в земле’; ‘специально оборудованное место для хранения чего-н. жидкого или сыпучего (*спец.*)’; *Перен.* ‘впадина, низина’; *перен.* ‘тюрьма, арестное помещение, первонач. устраивавшееся в земле, в срубке (устар.)’; *перен.* ‘место, средоточие низменных интересов, порока, интриг (неодобрит.)’.

Составители БАС и МАС организуют материал в пределах 4 значений: 1) ‘углубление, вырытое или образовавшееся в земле’ || Впадина, низина.; Углубление в чем-л., где-л.; 2) ‘специально оборудованное место, помещение для хранения, складывания и т.п. чего-л.’; 3) *устар.* ‘тюрьма, арестантское помещение (первоначально устраивавшееся в земле, в срубке, в подвальном помещении)’; 4) *перен.* ‘место средоточия низменных интересов, интриг, пороков и т. п.’.

Анализ особенностей реализации семантического потенциала слова *яма* в текстах В. Астафьева позволяет дифференцировать различные текстовые значения и оттенки значения, большое количество которых свидетельствует об экспрессивных возможностях этой лексической единицы для автора во всех проанализированных текстах: природное углубление, образовавшееся в земле («Последний поклон»); опасное для человека природное углубление, образовавшееся в земле под водой в реке, место зимовки рыбы («Царь-рыба»); образовавшееся природное углубление в земле, наполненное водой («Царь-рыба»); *перен.* природное углубление, образовавшееся в земле, впадина, низина, ущелье оврага у ручья («Прокляты и убиты»); вырытое умирающим зверем, которого ранил человек, углубление в земле («Последний поклон»,

«Царь-рыба»), выкопанное большое углубление в земле для саженца («Последний поклон»); вырытое человеком углубление в земле под строительство чего-то («Царь-рыба»); выкопанное человеком углубление в земле, которое используется как ловушка для добывания диких животных («Царь-рыба»); вырытое в земле узкое и длинное укрытие от осколков в виде траншеи («Прокляты и убиты»); торопливо выкопанное человеком неглубокое углубление в мерзлой земле, могила без насыпи («Царь-рыба»); могила с насыпью, но без покойника («Печальный детектив»); вырытое кем-то большое неглубокое углубление в земле, братская могила («Прокляты и убиты»); перен. могила («Прокляты и убиты»); специально оборудованное человеком углубленное место для хранения чего-н., размещения чего-н. («Последний поклон», «Печальный детектив», «Прокляты и убиты»); перен. неприятность, мука («Царь-рыба»); перен. любое углубление («Прокляты и убиты»).

Для В. Астафьева значимо, кем выкопана *яма* – человеком или зверем; образована *яма* природным способом, в земле или под водой, или нарочно вырыта с какой-то целью, поскольку это дополнительно акцентирует внимание на наличии в текстах оппозиции природа vs культура.

Так, для саженца неторопливо копается глубокая яма, а для могилы – неглубокая и торопливо. *Яма*, вырытая мальчиком и бабушкой для лиственницы (см. анализ фрагмента в §4), – *большая, глубокая*, она символизирует начало жизни. *Мы <...> сделали для маленькой лиственницы большую яму. В яму я принес навозу и черной земли в старой корзине. Мы опустили лиственницу вместе с комочком в яму, закопали ее так, что остался наверху лишь желтый носок* («Последний поклон»).

В других контекстах *яма* – то же самое, что могила, такая *яма* – мерзлая, торопливо выкопанная, поэтому неглубокая, но просторная, – символизирует смерть. Прямое словарное значение лексемы могила – ‘яма для погребения умершего; место погребения, а также холм на месте погребения’ [МАС], т.е. компонент значения ‘яма’ в этом слове ядерный.

Рассмотрим другие концептуально значимые примеры индивидуально-авторских «приращений смысла» лексемы *яма*.

...Тащились подводы к неглубокой просторной яме, торопливо выкопанной на Березовском кладбище, на отшибе от старых могил («Последний поклон»).

Прабабку в неструганой домовине сволокли на новый пролетарский погост, свалили в неглубокую мерзлую яму, да тут же ту могилу и забыли («Последний поклон»).

Бутылок-то скорбящие детки набросали в яму, но вот родителя опустить в землю забыли. («Печальный детектив»).

В приведенных контекстах слово *яма* употребляется в значении ‘могила’. В последнем примере это значение наиболее экспрессивно, поскольку описывается яма-могила без покойника, хотя и с насыпью. Эпитет *скорбящие* часто употребляется в библейских текстах и в религиозном контексте в целом (икона Богоматери всех скорбящих, церковь «Всех Скорбящих радости» в Санкт-Петербурге) в значении ‘сокрушающиеся, тоскующие, печалющиеся, испытывающие глубокую печаль, глубокое горе’. Использование этого причастия по отношению к *деткам*, с *форсом* похоронившим отца, подчеркивает крайне неодобрительное отношение автора к искаженным ценностям персонажей и «новой», современной («культурной») моде хоронить: *...Детки и родичи поплакали об усопшем, выпили крепко <...> Пять порожних бутылок было потом обнаружено в могиле. И две полные, с бормотухой, – новая ныне, куражливая мода среди высокооплачиваемых трудяг появилась: с форсом, богатенько не только свободное время проводить, но и хоронить – над могилой жечь денежки, желательно пачку, швырять вослед уходящему бутылку с вином – авось похмелиться горемыке на том свете захочется («Печальный детектив»).* В приведенном фрагменте можно отметить основанные как на современном, нелитературном, так и на библейском словоупотреблении семантические признаки библеизма *скорбящие* – ‘окультуренные’, ‘куражливые’, ‘форсящие’, ‘больные’, ‘нищие духом’, что делает его вдвойне экспрессивным. Выбор уменьшительно-ласкательной формы (*детки*, *в земельку*) демонстрирует иронию: дети как цветы жизни на могиле родителей (См. Дети – цветы жизни на могиле своих родителей – ирон.

передел. известного речения «дети – цветы жизни». (*фразеол.*) [Словарь русского арго].)

Контекст *прабабку сволокли..., свалили..., забыли* также вызывает эмоции ужаса, отвращения, поскольку лексическое значение глаголов не подразумевает их употребления по отношению к человеку, скорее, сволоочь можно что-то неодушевленное, свалить – беспорядочно, небрежно бросить мусор, ненужные вещи.

Как пишет В. Д. Черняк, «использование хотя бы одного языковом сознании не только сниженную периферию ряда, но и другие сходные единицы» [Черняк 2015: 48]. Разговорные глаголы *сволоочь, свалить* помогают реализоваться в контексте образу земли, связанному с образом мертвого поля и неубранных хлебов (ср. с анализом в предыдущем параграфе контекста *погибшая полоса <...> словно непохороненный, брошенный покойники* подобных ему).

С точки зрения выделения экспрессивного словоупотребления в прозе В. Астафьева чрезвычайно показателен еще один пример: *И <...> ушли в тундру и исчезли в ней тысячи и тысячи человек, навсегда, бесследно. Какой изощренный ум, какое твердое сердце надо иметь, чтобы таким вот образом избавиться от нахлебников, не долбить зимою ямы под эти тысячи тысяч будущих покойников («Царь-рыба»).* Далее лексема *яма* в контексте не употребляется, поскольку тундра становится одной большой могилой для людей: *... доходяги, придурки, больные, истощенные зэки... их вели через тундры... за ними тянулся красный след растоптанных ягод – брусники, клюквы, голубичника ... конвой куда-то испаряется, исчезает.* Словосочетание *красный след растоптанных ягод* приобретает двойное значение: реальный цвет сока ягод и символическое обозначение человеческой крови, которая не пролита реально, но соотносится с фактическим убийством лишенных даже ямы-могилы *истощенных зэков*. Экспрессия в приведенном контексте связана прежде всего с эмоциями автора: подчеркивается его жалость к этим обреченным на неизбежную гибель людям.

В приведенных ниже контекстах выкопанное кем-то углубление в земле не всегда закапывается: даже раненый зверь сам зарывается глубоко в яму, которая в описании автора явно напоминает могилу:

С боязливым любопытством я приблизился к козлу. Он был еще жив, хрипло дышал и дергался <...> Он пытался ползти к лесу, но только выгребал яму в снегу и зарывался всё глубже и глубже («Последний поклон»);

Однажды я обнаружил умирающего оленя. Он лежал в сырой яме, в бурой, размешанной болотине. Он объел вокруг уже все кусты, мох и осоку вместе с корнями, выгрыз землю <...>. В открытом переломе ноги оленя кишели черви <...> Кости зверя торчали наружу, от него пахло, но, увидев меня, он забился в грязной яме, пробовал взяться, но со стоном наотмашь упал обратно в грязь. Боясь, что олень испустит дух прежде, чем я ударю его топором, <...> обрушился в ямину («Царь-рыба»).

Развернутое описание живого существа, оленя, умирающего в мерзлой яме-ловушке, страшно своей натуралистичностью и чрезвычайно экспрессивно именно за счет отсутствия общеязыковой экспрессивной лексики, мнимой безэмоциональностью описания *сырой ямы, грязной ямы*.

Не менее значимы для понимания экспрессивной сущности лексемы *яма* также приведенные в Приложении (примеры 1-4) фрагменты из романа «Прокляты и убиты», в которых эта лексема становится основой оппозиции *жизнь vs смерть*.

Персонажи роют неглубокие ямы *ямы-могилы*, в которые сгребают *всё-всё добро, все-все пожитки*, стаскивают обезображенные трупы и их части *под яр* – ‘крутой обрывистый берег реки, озера, склон оврага; обрыв’ [МАС], – семантика существительного *яма* (‘углубление’) становится более значимой, ее экспрессивность усиливается многократно. Писатель демонстрирует, что природное пространство *ямы, оврага у реки*, – гибельное, страшное.

Глаголы с семантикой интенсивного движения (*свозили, стаскивали*), движения вниз (*копать, рыть*) также формируют текстовый смысл, оказываясь в тексте словами, которые передают эмоциональное состояние, прежде всего скорби.

Семантика слова *страда* – ‘*работа земледельца*’ позволяет реализоваться восходящей к древнерусской литературе, к «Слову о полку Игореве», метафоре *сгребание трупов, мертвецов // косьба, жатва, уборка хлеба*.

В романе военная операция разворачивается на участке берега, который называется *Чертовой ямой* – и изображен он автором как истинный ад на земле, казарма, могила как для мертвых, так и для живых, место сосредоточения всех низменных пороков человечества. Нейтральные в русском языке лексемы *копать, яма, страда, сгребать* приобретают в контексте экспрессивное значение, связанное с реализацией их семантического потенциала автором.

В переносном значении ‘могила’ лексема *яма* употребляется в четырех контекстах романа «Прокляты и убиты» (см. примеры 5-8 в Приложении).

Метафора *яма // могила, гибельное место* – одно из значимых лексических экспрессивных средств во всём тексте романа «Прокляты и убиты». В повести «Последний поклон», в повествовании в рассказах «Царь-рыба» и в романе «Печальный детектив» эта метафора используется для образного представления отдельной ситуации, т. е. единична: семы ‘*выкопанная человеком*’, ‘*глубокая*’, ‘*засыпанная землей*’ (о лиственнице); ‘*выкопанная человеком*’, ‘*неглубокая*’, ‘*не засыпанная землей*’ (о могиле); ‘*вырытая раненым зверем*’, ‘*глубокая*’, ‘*засыпанная землей*’ определяют экспрессивность семантики слова *яма* в некоторых микроконтекстах.

Словарное значение лексемы *яма* – ‘природное углубление, образовавшееся в земле’ – также осложняется В. Астафьевым.

Например, во фрагменте, приведенном ниже, создается образ не просто сироты, а потенциального убийцы: *Заперли бродяжку в казенном доме, тут-то уж все равны, все со своей долей-недолей, все в рубахах и штанах одинаковых, да рубахи те, штаны те хлеб тот – казенные, и благодетели, их раздающие, тоже люди казенные, ни ума, ни сердца не хватает им проникнуться состраданием к ребенку... Из чистых постелей, из теплых комнат, от умных слов и книжек, от ласковых дяденек и тетенок, долго учившихся в школах и институтах любви к обездоленному ребенку, нарезает он на пристани, вокзалы, спит под мостами, в кочегарках, в ямах, в бочках, ездит под вагонами <...>, сводит в*

могилы умных учителей и наставников-моралистов, которые шли трудиться в детдом, веруя в ответную благодарную, даже восторженную любовь сирот, но нередко получая в ответ ненависть, нож под ребро или кирпич в разумную голову («Последний поклон»).

Для номинации человека используются слова и словосочетания, которые можно объединить в два ряда *бродяжка, обездоленный ребенок, беспризорник, сирота* (общая сема 'обездоленный ребенок'); *благодетели, казенные люди, дяденьки, тетеньки, умные учителя, наставники-моралисты* (общие семы 'тот, кто не умеет проникнуться состраданием к обездоленному ребенку', 'тот, кто любит своей добротой'). В текстовом фрагменте реализуются оппозиции *сирота vs другие* (*сирота – работники детского дома; сирота – городские приличные мальчики*), *природа vs культура* (*яма – казенный дом, бродяжка – городские приличные мальчики, сирота – умные учителя*). Рассказчик не скрывает иронии по отношению к взрослым людям, против которых приходится *обороняться* беспризорнику так, что спать в яме оказывается лучше, чем в теплой постели. Прилагательные *казенный, тягостный, ласковый, восторженный, разумный* (общая сема 'отсутствие любви, сострадания, доброты') характеризуют детский дом и людей, которые в нем работают как нечто неодушевленное, неискреннее, бессердечное, то, что рождает злобу.

Таким образом, лексема *яма*, в приведенном контексте реализующая прежде всего прямое значение, употребительное в русском языке, не являющаяся экспрессемой, способствует превращению в экспрессивные единицы слов, которые автор выбирает для того, чтобы назвать работников детского дома – *благодетелей, дяденек, тетенок, умных учителей, наставников-моралистов*.

Словарное значение лексемы *яма* уточняется за счет семантических признаков 'под водой' и 'опасная', т. е. реализуется индивидуально-авторское значение 'опасное для человека углубление, образовавшееся в земле под водой в реке или на болоте', – в нескольких контекстах (текстовые фрагменты 9-11 в Приложении).

Яма под водой – природное пространство, которое рассказчик характеризует как страшное: *гибельно-непроглядное, проклятое*. Экспрессивные эпитеты способствуют формированию отрицательного смысла у самого слова. В *ямы*, кроме рыбы, падает или пьяный, или турист, который разжигает пожары для интереса, или ребенок, который делает это на спор. В третьем фрагменте слова со сниженной стилистической коннотацией *рожжа, гад, пьнчужка*, а также ярко отрицательно окрашенный дериват *ямина* и нейтральные в общезыковом употреблении лексема *грязь* и словосочетание *плесневелая зелень* усиливают экспрессивность повествования.

Контекстуальные значения лексемы *яма* помогают создать яркие художественные образы природы в повествовании в рассказах «Царь-рыба» и передать индивидуально-авторское отношение рассказчика и автора к изображаемой действительности. В значении ‘опасное для человека углубление, образовавшееся в земле под водой в реке, место зимовки рыбы’ слово *яма* употребляется в пяти контекстах (примеры 12-15 в Приложении). Общий семантический признак нейтральной вне контекста В. Астафьева лексемы *яма* во всех контекстах – ‘гибельная’, поскольку *яма* перестает быть просто местом зимовки рыб, а становится ловушкой для нее, воплощает смертельную (ср. значение ‘могила’) опасность для природы.

Хотя повествование в рассказах «Царь-рыба» посвящено описанию освоения человеком природы, это освоение превращается в разрушение человеком заповедных мест. *Ямы* во время дождя наполняются мусором, что еще раз обращает внимание читателя на загрязнение, порчу, уничтожение природы человеком: ... *все канавки, выбоины, ямы и бочажины взбухали, наполняясь водою, превращались в ручьи, оплывал грязью высокий яр, из города потащило хлам, мусор, щепу, опилки, обрывки старых объявлений и реклам («Царь-рыба»).*

Семантический потенциал слова *яма* способствует созданию символического образа. Тяжесть жизни человека, которая воплощается в тексте в этом слове, демонстрирует трудность жизненного пути рыбака Грохотало: *Да где же, на чем же душу-то разбитую отвести? И как жить? За каким же чертом так*

надсадно и тяжело отстаивал он себя и эту самую жизнь, к чему перенес столько мук? Отчего клин да яма, клин да яма на пути его? <...> («Царь-рыба»), – метафора *разбитая душа* позволяет реализоваться в экспрессивном повторе *клин да яма, клин да яма* аналогии *разбитая ямами дорога*. Прослеживается вполне понятная закономерность: выбор номинации в художественных текстах В. Астафьева является основой оценочного, эмоционального взгляда на мир. Метафоры *выжимать слезы, ломить сердце, слезы закаменели* становятся эмоциональным центром фрагмента.

Во всех контекстах образ гибельной ямы связан с описанием воды – яма может находиться под водой; в сырой яме лежит олень; рыба в мерзлой яме не киснет и не преет; дождь наполняет ямы водой; рыбак Грохотало пытается заплакать – выдавить слезу.

В романе «Прокляты и убиты» *яма* – это прежде всего ‘природное углубление, образовавшееся в земле, впадина, низина, ущелье оврага у ручья’.

Ухватившись за жалкие обрубки деревьев, за бревешки, за доски от стипленного загона и, если судьба тебя не оставила и Господь Бог не забыл, – подхваченный струей, ты через каких-нибудь двадцать, может, и через пятнадцать минут окажешься на приверхе заречного острова, почти уже и под укрытием правобережного яра, далее – ходом, ходом через протоку – и ноги сами вынесут тебя под навес яра, вразвалистые ямы, в ущелья оврагов («Прокляты и убиты»).

Ключевые признаки лексемы *яма* – ‘природная’, ‘у ручья’, ‘внизу’. Словосочетания *навес яра, укрытие яра* необычны в данном микроконтексте, поскольку ядерные семантические признаки слова *яр* – ‘крутой’, ‘глубокий’, ‘опасный’. Семантика слов *яма, яр, река* пересекается (общие семы ‘глубокий’, ‘укрытие’), создавая в тексте многомерные смыслы и формируя оппозицию *река vs земля*. Диалектное слово *дурнина* позволяет интерпретировать пространство у реки как безопасное (*прятаться в колючей дурнине, укрытие яра*) и символ жизни, ассоциативно возникает оппозиция *жизнь vs смерть*. Эксплицитные семы ‘вверху’, ‘внизу’ и сочетания *шуруй на приверху, бросайся вплавь, ноги вынесут* наводят сему ‘целенаправленность движения’ и

подчеркивают имплицитный смысл: жизнь человека как течение реки, если *память не потеряешь*, то будешь жить.

По обочинам ручья, норовя залезть в водомоины, в ямы и щели, росло всё вперемешку; серебристые тополя, дикие яблони, груши, черемуха, ольха, верболазник. Кустарники лезли друг на дружку, душили того, кто послабее, – мальвы, полынь, чертополох, где и оглохший подсолнушек клонился к воде, где и тыква, взнимаясь вверх, по дереву, тащила за собой широкие листья и по-деревенски доверчивые, яркие рупоры цветов. Повилика, паслен, вьюнки, местами скрыто и упорно цветущие, опутали стволы деревьев, оплели кустарники — по этим местным джунглям продираться бесшумно было почти невозможно («Прокляты и убиты»).

Семантика роста и плодородия на лексическом уровне (*кустарники лезли, всё росло, взнимаясь вверх, упорно цветущие, джунгли, тащила, опутали стволы деревьев*) поддерживает идею движения вверх и выдвигает авторскую установку, – создать выразительную картину природы, с которой ассоциируется человеческая жизнь (метафора *кустарники душили того, кто послабей*), – на первый план. Звуковые ассоциации (метафоры *оглохший подсолнушек клонился к воде, доверчивые рупоры цветов*) также усиливает экспрессивность семантики лексемы *яма*. Увиденное описывается подробно; детали природного пейзажа эмоционально значимы для рассказчика. В глаголах актуализируется сема '*упорно бороться за жизнь*'. Обочина ручья называется джунглями, семантика глагола *продираться* наводит семы '*труднопроходимый*', '*царапать*', '*преодолевать препятствие*'.

В другом контексте повторы *с кручи на кручу, с отвеса на отвес, из ямы в яму, из оврага в овраг* и выразительные синонимические ряды глаголов *сдохнет, растворится, сгорит*, прилагательных *недобитые, недоуморенные, не доеденные* передают ощущение движения из последних сил (общая сема '*еле живой*'). Создается образ угасающей человеческой жизни, – *с кручи на кручу, с отвеса на отвес, из ямы в яму, из оврага в овраг, вдоль берега еле двигались недобитые, недоуморенные, вшами не доеденные бойцы, всё еще пытающиеся исполнить свой неоплатный долг* («Прокляты и убиты»).

Семы роста и непрерывного движения в контекстах, приведенных выше, позволяют совместить временные планы прошедшего (по отношению к моменту речи рассказчика) и настоящего (ситуация рассказывания) и реализоваться идее изобразительного настоящего времени, характерной для сложной формы повествования, которая многими исследователями творчества В. Астафьева традиционно определяется как сказовая.

В значении ‘специально оборудованное углубленное место для хранения чего-н., размещения чего-н.’ слово *яма* было выделено в четырех контекстах повести «Последний поклон», показательных с точки зрения образного/безобразного осмысления лексической единицы (контексты 16-19 в Приложении). Во всех контекстах *яма* (ключевые семантические признаки ‘*выкопанная в земле*’, ‘*с земляным накатом*’) – это подвал, то есть ‘специальное, углубленное в землю помещение для хранения скоропортящихся продуктов (обычно наполняемое льдом)’ [МАС], ‘вырытое в земле и с земляным накатом помещение для хранения съестных припасов’ [Семантический словарь], однако первый контекст противопоставлен другим: герой здесь – ребенок. Яма, подвал, описывается как пространство страшное, но загадочное, таинственное, притягательное. Образные словосочетания *могильная тишина*, *сахаристый куржак*, *брюквы казались отрубленными человеческими головами* создают яркий образ *ямы*, в которой хранятся запасы овощей и грибов. Ключевые семантические признаки лексемы *яма* в данном контексте – ‘*сказочная*’, ‘*земляная*’, ‘*глубокая*’. Взрослый в момент повествования рассказчик на всю жизнь запомнил, как в детстве сидел в подвале и перебирал картошку. Предмет описания – эмоционально значимые для рассказчика детали домашнего мира, воспринимаемые сквозь призму детской фантазии. В следующем контексте экспрессия, связанная с детскими страхами и отголосками сказочного мира отсутствует, и погреб, в который упал взрослый рассказчик не нуждается в описании: *однако и воспоминания иссякают* («Последний поклон»), а ведущая эмоция – досада, ярость.

Негативная оценочность в других контекстах выражается синтагматически: то, что хранится в подвале, называется *добром, барахлишком*, а тот, кто это барахлишко *прет* в ямы и погреба, – характеризуется рассказчиком как *недорезанный этот, недобитый, недотравленный, недовоспитанный, ушлый, увертливый людской хлам*. Предложение насыщено экспрессивной лексикой. Очевидно, что такая *яма* отличается от *ямы, где сушеки с овощами и кадки с капустой, огурцами и рыжиками*, потому что это место используется для хранения чего-то бесполезного и ненужного. *Ямы*, которые некоторые люди используют как тайник, ассоциативно связываются с *выгребной и помойной ямами*: лексемы *хлам* (1. Плохой, ненадежный человек [Словарь русского арго]), *барахлишко* наводят сему ‘*мусор*’.

Показательно также, что слово *яма* в тексте романа употребляется только два раза, однако насыщается в семантическом пространстве романа значимыми лексическими связями, прежде всего ассоциативными, которые помогают концептуализировать представления писателя о мире и о человеке. Фактически место действия романа «Печальный детектив» – город Вейск, *гнилой угол России*, место средоточия низменных интересов, интриг, пороков, то есть *яма* (в переносном значении). Актуализируются смыслы, связанные с семами ‘*смерть*’, ‘*могила*’, ‘*земля*’. Земля, которую копают, – гнилая, неплодородная, не возделанная человеком (см. об этом подробнее подробнее в 2.1 §2.), *бездушная, немая, темная и тяжелая*, потому что *вбирает она и горе человеческое, и боль, сохраняя людям способность жить дальше и помнить тех, кто жил до них* («Печальный детектив»).

В романе «Печальный детектив», лексема *яма* употребляется в значении ‘специально оборудованное углубленное место для хранения чего-н., размещения чего-н.’: *Надо было вернуться к телятнику, надеть пиджак, пальто, надо было бежать в Полевку, просить Маркела Тихоновича запрячь лошадь. Но лошадь может оказаться в лесу или на силосных ямах, а то и на жнивье пасется, начнут всем полевским народом причитать, ловить, запрягать, потеряется дуга или хомут, у телеги вывалится итырь, колесо спадет среди грязи с оси, завязнут на выезде или среди проселка. У Маркела Тихоновича “к груди подопрет”, сама Чащиха, как всегда, выступить примется, отыскивая*

врагов, Светку перепугают и, чего доброго, с собой возьмут... («Печальный детектив»). Размышления о том, что лошадь может оказаться далеко, – сильное эмоциональное переживание тяжело раненного вилами героя-рассказчика. Выразительный ряд прилагательных (*тошнотворный запах силоса, прел недокошенный хлеб, скользкая грязь навозной жижи, склизкий лед в выбоинах под грязью*) передает ощущение неприятного запаха. Слово *грязь* отрицательно характеризует пространство хлебного поля, разоренного человеком: описание земли, по которой бежит герой, схоже с описанием земли на кладбище: сырая, грязная, пустая, неплодородная.

В романе «Прокляты и убиты» лексема *яма* также имеет статус «слова-образа» в значениях а) ‘специально оборудованное углубленное место для хранения чего-н., размещения чего-н.’; б) ‘вырытое в земле узкое и длинное укрытие от осколков в виде траншеи’. В. Астафьев описывает берег реки после боя: *Такого света, цвета, таких запахов в земной природе не существовало. <...> что могло здесь гореть, уже выгорело и изморно дымилось <...> Река настороженно притихла, как бы отодвинулась от земли, на которой царствовал ад* (см. подробнее в Приложении фрагмент 20).

В данном контексте запахи на месте боя, описание деревьев и кустарников на берегу у реки передаются в том числе через сравнение с запахами выгребной *ямы*, однако глубинный смысл глубже, потому что описание и реалистично, и в то же время символично (*могильная кромешность, царствовал ад*): место боя – это яма, в которой живое превращается в отходы организма, могила для всего живого: и для людей, и для природы.

Лексемы *царствовать* и *ад* в сочетании друг с другом усиливают признаки ‘кромешный ад’, ‘адские муки’, ‘пекло’ и повышают эстетический потенциал лексемы *земля*. Помимо этого, если ад царствует, властвует на земле, это означает, что земля становится царством ада, дьявольским пространством, т. е. пространством загробного существования при жизни.

В семантике флоризмов интегральной оказывается сема ‘жизненная сила’, а в словах с общими компонентами ‘гореть’, ‘горелый’, ‘обгоревший’

ключевым становится признак *'ад на земле'*. Таким образом, лексические средства (прежде всего экспрессивные) формируют в контексте оппозицию жизнь vs смерть. В контексте антропоморфные метафоры, эпитеты и сравнения и олицетворения (см. их анализ в 2.3) используются автором для того, чтобы описать уже безжизненные (*всё выгорело и дымилось, кустарники обгорали, огнем выедало трупелые дупла*) растения, и материализуют образ зла.

Обращает на себя внимание также то, что в романе «Прокляты и убиты» вместо точных номинаций (окоп, траншея, блиндаж, дот) используется слово *яма* в значении 'вырытое в земле узкое и длинное укрытие от осколков в виде траншеи'. Вновь возникает ассоциация «яма – могила». В контекстах представленных в примерах 21-25 (Приложение), ключевой семантический признак слова *яма* – *'окопная', 'глубокая'* (окопная яма может находиться на высоте, что так же усиливает оппозицию внизу vs вверху).

В приведенных фрагментах появляется также образ воды: яма описывается как *'образовавшееся углубление в земле, наполненное водой', – залитая грязной, вязкой, жижей; потекла стылая земля, булькнуть вниз гранату*. Объективно противопоставлены друг другу образы солдата (*патриота, героя*) и образы *простаков и ротозеев*. Ирония фразы *воюй, патриот, стой насмерть – героем будешь* – это прежде всего авторская самоирония, которая отражает авторское восприятие войны как *Чертовой ямы*, могилы для мертвых и живых.

Таким образом, проведенный анализ в целом показывает, что слово *яма*, стилистически не маркированное и не создающее экспрессивного или эстетического эффекта в системе языка, становится экспрессемой в семантическом пространстве текстов В. Астафьев и участвует в формировании его художественной картины мира. Художественный образ ямы в рассмотренных текстах создается прежде всего контекстуальными языковыми средствами.

Рассмотрение текстового материала (около 60 словоупотреблений) демонстрирует, каким образом воплощается в произведении художественная

картина мира автора, как формируется текстовое экспрессивное значение слов и реализуются текстовые оппозиции *природа vs культура, жизнь vs смерть* (в повести «Последний поклон» еще и оппозиции *взрослый vs ребенок*).

При этом анализ семантического потенциала слов *земля, поле, хлеб, яма*, которые в текстах В. Астафьева становятся экспрессемами, подтверждает гипотезу о том, что индивидуальный стиль В. Астафьева основывается прежде всего на системе регулярно повторяющихся экспрессивных лексических средств, и именно образность – важное воплощение экспрессивности как выразительности вообще в языке и тексте.

2.3. Реализация семантического потенциала лексемы *река*

По замечанию Е. М. Букаты, «водная стихия всегда амбивалентна: это возрождающее и губительное начало, олицетворение незыблемости бытия и его неподвластной человеку стихийной мощи» [Букаты 2002].

Для В. Астафьева чрезвычайно значим образ реки. В каждом из уже приведенных ранее в главе 2 при анализе антропоморфных эпитетов, олицетворений, сравнений и метафор фрагментов образ реки позволяет соотнести образы природы и культуры. Приведем и другие примеры, демонстрирующие то, что семантический потенциал лексемы река, маркирует эстетически значимую информацию. Так, рассказчик называет реку *другом детства* и с досадой отмечает, что *речку разбирают илангами по огородам* («Царь-рыба»). Кроме того, образ реки осмысливается и на философском уровне, потому что говорится о том, что *только строим, только рекой, половодьем возможно прорваться к краю света* («Прокляты и убиты»). Стихия половодья олицетворяет артельный, шумный труд людей.

Сопоставим описание реки в повествовании «Царь-рыба» и романе «Прокляты и убиты». Река, *до дна пробитая золотыми каплями звезд, наполненная водой и неостановимым движением*, («Царь-рыба») и река – *блекло засветившаяся лужа* («Прокляты и убиты»).

Схожи между собой описания дна одной реки и берега другой, одинаково изувеченных людьми:

Светилась река, на дне которой лежали сотни и тысячи самоловов, сетей, подпусков, уд, и путались в них, секлись, металась в глубине проткнутые железом осетры, стерляди, таймени, сиги, налимы, нельмы, и чем строже становился надзор, тем больше их умирало в глуши воды, и плыли они потом, изопрелые, безглазые, застегнутые по вздутному брюху пуговицами плащей, металась по волнам, растопырив грязью замытые крыла и рты... («Царь-рыба»);

Такого света, цвета, таких запахов в земной природе не существовало. <...> Река настороженно притихла, как бы отодвинулась от земли, на которой царствовал ад («Прокляты и убиты») (см. этот пример также выше в §2.2).

Лексема *светиться* (река светилась) при описании убитой браконьерами рыбы ассоциативно всё же связана с комплексом счастливых воспоминаний рассказчика о своем детстве, проведенном на этой реке. Глагол обладает положительной коннотацией, которая отчасти смягчает экспрессию, связанную со словами и словосочетаниями *проткнутые, умирало, изопрелые, безглазые, растопырив*. Смысл метафоры *застегнутые пуговицами плащей* и рациональный (рыба попала на самоловы браконьеров), и эмоциональный, связанный со значимым для В. Астафьева образом реки (см. анализ ниже), *до дна пробитой золотыми каплями звезд* («Царь-рыба»): вода в реке настолько прозрачная, что при свете луны и звезд видно даже «пуговицы», т. е. крючки снастей.

Во втором микроконтексте берег реки мертв, а река взбаламученная, черная, бурая, грязная. Образ реки олицетворяется (*река притихла*), но природа сравнивается с мертвым, изуродованным человеком: от пламени обгорели кустарники, *трупелые дупла* выело огнем. Слова с интенсивно отрицательной оценкой вроде *блевотина, ядовитый, ад* и метафоры *река притихла, камни оцарапаны, желтая перхоть, огнем выедало трупелые дупла, лопнувшая кожа* диких груш и яблонек усиливают эмоциональность развернутой метафоры *царствовал ад*. Эстетический эффект усиливает также выразительность слов,

содержащих семантических признаков 'красный цвет' (*горелое мясо, пламя, обгорать, огонь, ад*).

Контекст описания актуализирует в слове *природа* противопоставление: река vs земля, река vs огонь, река vs ад, река vs смерть. Лексическое значение слов *свет, светилась, река, огонь* в контекстах, которые создает автор, приобретает экспрессивность.

Ряды однородных членов, повторы, градация – всё усиливает экспрессивно-оценочную функцию развернутых метафор в обоих контекстах: *река светилась; река отодвинулась от земли*. Образ реки противопоставляется образу земли, на которой царствует смерть; река, как живое существо, стремится оказаться на расстоянии от места, которое стало античеловеческим и антибожественным.

В восприятии писателя в пространстве, переставшем быть природным, вода превращается в грязь, река – в канаву. Более того, «окультуренные» люди в рассказе «Людочка» любят канаву, которая впадает в реку. Рассуждая о том, что человек не может существовать без природы, рассказчик детально описывает место, которым *любуются* отдыхающие. Словосочетания *горячая речка, горячая бурда, мыльная слизь, грязная канава, зловонный поток канавы*, называя предмет и его признаки, настраивают читателя на эмоциональное восприятие текста.

Художественное пространство, которое называется автором *природой*, эстетически непривлекательно: *...из грязной канавы и пены торчали и гудели горлами бутылки разных мастей и форм <...>; прели в канаве колесные шины, комья бумаги и оберток; горела на солнце и под луной фольга, трепыхалось рванье целлофана; иногда проносило <...> какую-нибудь диковину: испустившего резиновый дух крокодила Гену; красный круг из больницы; жалко слипшийся презерватив; остатки древней деревянной кровати и много-много всякого добра* («Людочка»).

'Мусор' – общий семантический признак слов, при помощи которых описывается содержимое канавы, т. е. 'неприродного, вырытого человеком и техникой углубления в земле, которое наполнено водой и мусором', фактически реализуется значение 'выгребная яма'. Глагол *прели*,

прилагательное *зловонный* со значением запаха, глаголы *шипела*, *бурлила*, *гудели* образуют единое целое и формируют переносный смысл словосочетания *всякого добра*, которое номинирует зловонно пахнущий мусор, которым *любуются* люди.

Река, особенно ночью, в том пространстве, которое моделирует В. Астафьев, ассоциируется с искренностью и душевным покоем. Наиболее ярко этот образ представлен в повествовании «Царь-рыба». Именно у костра на берегу реки, *подрагивающей огнями бакенов, до дна пробитой золотыми каплями звезд* («Царь-рыба»), были у рассказчика, писателя Виктора, счастливые часы и ночи: только на берегу реки рассказчику случилось *слушать не только плеск волн, шум ветра, гул тайги, но и неторопливые рассказы людей у костра на природе, по-особенному открытых, рассказы, откровения, воспоминания до темноты, а то и до утра <...> и всё в природе обретет ту долгожданную миротворность, когда слышно лишь младенчески-чистую душу ее* («Царь-рыба»). В семантической структуре слова *река* в повествовании в рассказах «Царь-рыба» актуализируются семы – ‘*доверие*’, ‘*покой*’, ‘*радость*’, ‘*свет*’, ‘*жизнь*’.

Анализ контекстов, приведенных выше, позволяет утверждать, что экспрессивную семантику лексемы *река* актуализируют признаки ‘*до дна пробитая золотыми каплями звезд*’, ‘*неостановимое движение*’.

Темноты – авторский окказионализм, построенный на основе словосочетания *темная заря*. В данном фрагменте, который весьма показателен, формируется окказиональный текстовый смысл: *воспоминания до темноты у костра* символизируют *миротворность* человека в изначально гармоничном мире природы и чистоту его помыслов.

Однако образ реки может быть и совершенно иным, вызывающим у читателя эмоции ужаса и отвращения: *Трупы на берегу, которые зарыло, которые грязью и водой заплескало, иные воздушной волной откатило в реку, одежонку, какая была, снимали с мертвых живые. Мертвые, кто в кальсонах, кто в драной рубахе, кто и нагишом валялись по земле, полоскались в воде* («Прокляты и убиты»). Отрицательная коннотативная экспрессия подкрепляется в контексте словами *мертвые, нагишом, валялись, полоскались* (смыслообразующая сема – ‘*смерть*’).

Эмоционально-эстетический смысл художественного описания строится на яркой контекстуальной антонимичности лексем *земля – река, грязь – вода, зарыть – заплескаться, валяться – полоскаться*.

Подобные приведенному контексты, описывающие работу похоронной команды на берегу реки, насыщены контекстуальными синонимами и антонимами (*трупы, убитые, товарищи; грязь, земля; выковырять – влипли*), что во многом определяет экспрессивность текстов В. Астафьева: *Трупы никто не убрал, они глубже влипли в грязь, начали вращаться в землю. Выковыряли убитых из земли, проделали обмотки под мышки и, впрягшись, волокли их вниз по речке. Лешка волок Васконяна, тот в пути все за что-то цеплялся, обувь с его ног снялась, шинель осталась в грязи. К братской могиле Васконян и его товарищи прибыли почти нагишом («Прокляты и убиты»).*

Показательно, что в рассказе «Людочка», который относится к позднему творчеству писателя, образ воды в целом не отрицательный, поскольку связан не только с грязной канавой, но и деревенской речкой: в деревне, где родилась Людочка и где живет ее мать. Героиня купается в реке, смывает с себя пыль от сена *с тем удовольствием, с той расслабляющей радостью, которая ведала лишь людям, хорошо, всласть поработавшим в знойную пору на сенокосе*. Купание в реке после работы на сенокосе – детское, счастливое воспоминание Людочки. Это особенно показательно представлено с помощью лексем *радость, с удовольствием, всласть*.

Писатель не случайно показывает, что Людочка случайно видит, как купается малознакомый ей отчим в ее *родной* реке, слышит, как *хриплый рев радости исторгался из сгоревшего или перержавленного нутра мало ей знакомого человека*, и перестает его бояться: *Отчим, будто детсадовец, булькался на отмели, молотил уластными бледными ногами по воде, хлопал черными по локоть руками, брызгался и веселой пастью, сверкающей вставными зубами, ловил брызги...* Сидящий мужчина купается, играя, как маленький (лексемы *булькался, брызгался*, словосочетание *ловил брызги* здесь особенно показательны). Видимо, герой рано повзрослел, но помнит счастливые моменты детства и счастлив, когда можно уподобиться ребенку. Река пробуждает в человеке самое лучшее, связанное с детством.

Проведенный анализ семантического потенциала слов с интегральной семой 'вода' позволяет выявить комплекс «языковых средств различных уровней со всеми стилистическо-смысловыми нюансами, который служит выражению и созданию данного микрообраза в системе образной мысли писателя» [Кожина 1991: 18] и сделать вывод о том, что вода в текстах В. Астафьева описана как природный феномен, обладающий огромной жизненной силой. Образ воды часто связан с образом памяти: нередко герои вспоминают значимые события своей жизни на берегу реки.

Помимо этого, наглядно-чувственные образы *костра, темноты, миротворной тишины, звезд, которые отражаются в реке*, связаны с образом реки и позволяют выразить авторское отношение к человеку и миру: без эмоций и без интенсивного переживания красоты нет и не может быть настоящего человека. Поэтому чрезвычайно значимы слова писателя о том, что радость как вспышка молнии, зарница, а печаль как *неугаданная звезда*. Сравнения человеческих чувств с небесными явлениями соотносит понятие о человеке (настоящем, хорошем человеке) не просто с природой, а со сферой высокого, *неведомого, сладкого* в природе, со сферой немеркнущего, вероятно божественного, света. Метафора *печаль светит тихо («Царь-рыба»)*, описывает то, как в любое время дня и ночи рождаются размышления о близких, тоска по любви и мечты о неизвестном прошлом или будущем. Концептуально значимая световая метафора становится актуализатором картин-образов и чувств рассказчика, связанных с пространством у реки.

Анализ выразительно-изобразительных качеств эстетического языкового материала, позволяет констатировать, что именно лексические средства становятся важным средством создания экспрессивности, а эстетическое «приращение смысла» переводит слово в новое качество, – в единицу одновременно языковой картины мира и художественной картины мира, в номинацию не только феномена реального мира, но и мира эстетического, виртуального.

В художественных текстах В. Астафьева царь-рыба, обитающая в реке, становится символом совести, капля – гармонии человека и природы, вода и северная земля тундры – олицетворением жизни, яма – гибельным пространством. Текстовые значения этих языковых единиц в художественном тексте воспринимаются как воплощение экспрессивности, в экспрессивных художественных образах природы удивительным образом проявляются общечеловеческие ценности.

Опираясь на существующие оценки творчества писателя исследователями (см. подробнее гл. 1), – сделаем вывод о том, что феномен идиостилия, В. Астафьева прежде всего можно объяснить тем, что важнейшие категории – пространства и времени (вневременности: то, что описывается, – не только было, но есть и будет в памяти рассказчика всегда) – рассматриваются в единстве, а это в гуманитарных науках возможно только в стоящей над частными науками философии и в языке.

Таким образом, в семантическом пространстве художественных текстов В. Астафьева эстетическая информация обнаруживает целостный образный взгляд писателя на мир и является основой воплощения художественной картины мира.

§3. Экспрессивный образ человека в текстах В. Астафьева

Идея единства человека и природы – центральная в творчестве писателя: *А каждое дерево, каждая ветка, листок и хвоинкагнулись все дружной, монолитней, и далекий шум тайги <...>принял в себя, собрал вместе, объединил движение всех листьев, трав, хвоинок, ветвей, вершин, и уже не шум, шумище, переходящий в раскатное гудение, грозно покотился валами по земле <...>Вот отчего так тяжело было дышать вчера, воздух <...>угнетал сердце – приближалось ненастье* (рассказ «Капля», «Царь-рыба»). Существительные *шум, шумище, гудение, стадо, глаголы принял, собрал, объединил* усиливают выразительность образов природы. Семы ‘общность’, ‘единство’ организуют семантическое пространство приведенного фрагмента, и это подтверждает сформулированное ранее положение о том, что лингвоцентричность художественных текстов связана не только со

значимостью художественной образности, но и особой многозначностью лексической единицы. Оксюморон (*печаль светит, томительно сладком, пугающе притягательном*), метафора (*радость сверкнет зарницей, молнией, укатится, свет рождает думы*), сравнение (*печаль светит, как неугаданная звезда*) воплощают в приведенном экспрессивном контексте художественную картину мира автора.

3.1. Смысловые оттенки текстового значения лексемы *сердце*

Номинации человека в ХКМ В. Астафьева часто связаны с образом живого, беспокойного, активного сердца. Автор часто пишет о живом сердце равнодушного к чужой боли, к чужой радости человека, растревоженного *грузом собственных воспоминаний* («Царь-рыба»). Память о тех, *то встречался на расстанях жизни*, – неотъемлемая часть существования человека. Метафоры (*бурлящий людской водоворот, прикипел к душе*) помогают создать индивидуально-авторский образ памяти, который связан с мотивом покаяния: именно память, связанная с образом воды (реки), символизирующей жизненную силу, соединяет человека с тем, что для него по-настоящему дорого и важно, но о чем он по какой-то причине забыл.

Проведенный анализ демонстрирует, что лексема *сердце* весьма важна в художественных текстах В. Астафьева. В целом в произведениях писателя слово *сердце* используется в прямом значении ‘центральный орган кровообращения в виде мускульного мешка, находящийся у человека в левой стороне грудной полости’ [МАС]. Описывая *ретивое* сердце, автор выбирает словосочетания *больное сердце, лечить сердце, сердце начало сдавать*. Эпитет *ретивый*, используется в *устар., народно-поэтич.* значении ‘пылкий, горячий’ [МАС]. Используется интересное сочетание слов: *чтобы сердце успокоилось, нужно не бултыхать нутром* («Царь-рыба»). Создается яркий образ того, как живое сердце плещется в груди человека, словно рыба в садке.

Слово *сердце* употребляется также в языковом переносном значении ‘этот орган как символ переживаний, чувств, настроений человека’ [МАС]: ... *и что*

она, эта боль от укусов, в сравнении с тем покоем и утешением сердца, которое старомодно именуется блаженством («Царь-рыба»); ... праздничное настроение и светлость в сердце – где все это? («Печальный детектив»).

Помимо этого, значение лексемы *сердце* в текстах В. Астафьева – ‘средоточие душевной боли’. Смысл формируется на метафорическом уровне: нередко сердце сравнивается с сердцевиной дерева.

Показательно название одного из рассказов – «Не хватает сердца». Следует отметить исключительную публицистичность этого произведения по сравнению с повествовательной манерой остальных частей повествования в рассказах «Царь-рыба». Это можно объяснить, обратившись к творческой истории книги «Царь-рыба» и к воспоминаниям писателя. «Так-то вот довели меня до полной протрации, и я, махнув рукой, пошел ложиться в больницу. “Делайте что хотите, чтоб вам сегодня же всем сдохнуть!..” В редакции только того и ждали-ждали. И до того измордовали повесть, что полное у меня к ней отвращение появилось и с тех пор не правил я ее, ничего не восстанавливал, не делал новых редакций, как это бывало у меня с другими повестями и рассказами. Лишь много лет спустя, вороша старые бумаги, наткнулся я на пожелтевшую главу – «Норильцы», и ощутил, что именно этого “звенушка” повести остро недостает. Сел и выправил, где и дописал текст главы, назвав ее по-новому, более точно и современно – «Не хватает сердца» да и отправил в тот же «Наш современник», где глава и была напечатана в №8 за 1990 год, всего лишь через 25 лет, вместо обещанных двести [Астафьев 1997: Т. 6]».

Представляется, что использование синонимических рядов и градации (*измордовали, поувечили, изнахратили и изнасиловали; гремющий, бездумный прогресс; сожжена, расплавлена; читатель наш отзывчивый, растревоженный и удрученный*) позволяет создать образ автора, у которого «не хватает сердца» на то, чтобы прочувствовать и осознать не только отношение к произведению, но и события, которые послужили основой этого произведения. Сравним лексические значения компонентов глагольного ряда *измордовали,*

поувечили, изнахратили и изнасиловали. Эти глаголы объединяют компоненты ‘*физическое воздействие*’, ‘*боль*’. Помимо этого, приставки глаголов со значением совершенного вида позволяют усилить экспрессивность этих глаголов. Ассоциативно связанные с лексемой *сердце*, эти лексемы позволяют реализовать идею о неразрывной связи сердца человека с болью и переживаниями. Следовательно, с точки зрения В. Астафьева только тот, у кого «не хватает сердца», у кого сердце болит, т. е. любит, живет, тревожится, может называться человеком.

Авторский фразеологизм *не хватает сердца* употребляется в прямом значении ‘болит сердце’, переносном ‘сердце не на месте’ и текстовом ‘сердце не может вместить в себя весь груз тяжелых воспоминаний’.

Можно говорить о некоторых изменениях значения слова *сердце* также в публицистичном, иногда недостаточно художественном, но очень важном для представления взглядов писателя рассказе «Людочка» (подробнее о словах-образах в рассказе см. [Аксенко 2022]). В содержании этого рассказа весьма показательным то, что рассказчик никогда не видел девушки, даже точно не знает ее имени, однако история, вспомнившаяся ему через пятнадцать лет, *жжет сердце*: вновь создается образ повествователя, у которого «не хватает сердца». Подобная метафора, использованная автором, вовсе не случайна. Обратимся к словарным дефинициям:

ЖЕЧЬ 1. (*сов. сжечь*). Предавать огню, истреблять огнем [МАС];

ЖЕЧЬ 3. *перен.; также без доп.* Причинять нравственные страдания, мучить, тревожить [МАС].

Сердце – центральный орган кровообращения, однако для писателя важно создать метафорический образ сердца как средоточия чего-то важного, воплощения тяжелых переживаний (ассоциативно глагол *жечь* связывается с семантикой огня; общая сема – ‘*истреблять*’). Не случайно автор дает развернутое метафорическое описание того, как сердце Людочки сначала чуть не разорвало грудь, *начало увеличиваться, разбухать, ему сделалось тесно в сужающейся груди, а потом быстро устало, ослабло, давай свертываться, стихать,*

уменьшаться и, когда сделалось всего с орешек величиной, покатилося, покатилося вниз, выпало, унеслось без звука и следа куда-то в пустоту. Ряды глаголов *увеличиваться*, *разбухать* (общие семы 'большой', 'непрерывное движение'); *устало*, *ослабло*, *свертываться*, *стихать*, *уменьшаться* (общие семы 'маленький', 'отсутствие движения') и слова *без звука и следа*, *в пустоту* (интегральная сема 'отсутствие звука и движения') развивают образ сердца, которому не хватает места в груди.

Точка зрения, с которой ведется повествование, – прежде всего эмоциональная, экспрессивная. Так, *сердце* Гавриловны, парикмахерши, у которой живет Людочка, так же мучается, как и сердце рассказчика: *далеко-далеко где-то, пьяно шатаясь, ходило впрысядку, поплясывало изношенное сердце*. Ряд метафор-олицетворений рисует выразительный образ живого сердца.

Следует отметить, что лексема *сердце* в рассказе может противопоставляться лексеме *грудь*. Рассмотрим наиболее показательные примеры.

Об отце Людочки сказано: *хилогруд, тщедушен, суетлив и туповат*. Слабый, болезненный от пьянства и физического труда, отец исчез из жизни жены и дочери, исчез из их памяти. Прилагательное *хилогруд* имплицитно указывает на отсутствие у этого героя сердца, т. е. умения сопереживать и сочувствовать.

В другом контексте реализуется предметное значение лексемы ('передняя часть туловища от шеи до живота') [МАС]: *Он жадно притиснул девушку к воробьиной груди, начал тыкать в лад с музыкой чем-то тверденьким*. Однако сравнение с птицей читатель ассоциативно связывает с известным многим устойчивым сочетанием *цыплячья грудь* (Ср.: Цыплячья г. (также перен.: узкая, слабая; разг. [Семантический словарь]). Рассказчик иронизирует над *малодушным, тщедушным* обладателем воробьиной груди (*малый поди еще и школу не закончил, но толк в сексе знал*). *Хлыщ-танцор, кавалер, плюгавый парень* – так автор называет героя. Значима художественная деталь: *... какой-то ... в телесно налипших*

брючках, может, и в колготках. Автор намеренно стирает границы между мужским и женским.

Однако грудь, место, где находится сердце, может также соотноситься с сердцем как источником чувств. Так, девушка, приехав в деревню, не найдя поддержки у матери, в первый раз в жизни думает о том, чтобы *побежать ... за семь верст, найти отчима, прислониться к нему и выплакаться на его грубой груди.*

Так же, как и отчим Людочки, насильник Стрекач лишен детства. Стрекач с детства ведет преступную жизнь, отбывает срок в исправительных лагерях. Отчим тоже *с малолетства в ссылках да лагерях, под конвоем.* Ср. показательный фрагмент в другом тексте: *Нет на него управы. Вечный арестант и бродяга... Мать со свету свел... Он с детства экий...* («Печальный детектив»). Однако эти герои противопоставлены друг другу, хотя именно по отношению к отчиму автор употребит далее наречие *по-звериному*.

В сочетании *веселая пасть*, употребленном по отношению к отчиму Людочки, реализуется значение ‘рот зверя, рыбы’ [МАС], грубость переносного значения нейтрализуется (‘2. перен. Рот, ротовая полость человека (прост. груб.)’ [Семантический словарь]) именно потому, что сема ‘зверь’ – общая для лиц и животных в произведениях В. Астафьева. Есть и в веселье отчима нечто звериное (хотя и в индивидуально-авторском значении).

Насильники пробуждают в отчине Людочки первобытное, звериное начало: *Он шел <...> по-звериному упругой походкой, готовый к прыжку, к действию. Беспощадным временем сотворенное двуногое существо с вываренными до белизны глазами <...>. Вспыхивали искры на гранях <...> из темной глубины <...> от пещерных людей доставшееся, сквозь дремучие века прошедшее, клокотало всесокрушающее, жалости не знающее бешенство.* Показательная номинация *двуногое существо* демонстрирует авторскую точку зрения: убийцы в беспамятстве не умеют помнить и поэтому не воспринимаются как люди. Яркий образ разъяренного дикаря создают лексемы *по-звериному, клокотало, бешенство*. Образ зверя сопоставляется с человеком, который не чувствует жалости и, как ставший героем русского

фольклора Степан Разин, как персидскую царевну швырнул в поганые воды сточной канавы Стрекача.

Такой *непридуманный пахан* – страшнее, злее всякого зверя, однако образ отчима не становится отрицательным. Именно с его образом связаны в рассказе значимые для В. Астафьева темы и мотивы игры, детства, природы, реки, зверя, связанные со сближением с живыми существами в деревенском хозяйстве. Фрагменты повествования *пчелы ели его поедом и гнали от ульев, коровы и кони к себе не подпускали; пчелы перестали его жалить,* – значимая художественная деталь в описании деревенского хозяйства, потому что с темой вrastания персонажа в трудовое пространство связан мотив осознания героем своей природности, который чрезвычайно важен для понимания образа мира и образа человека в художественных произведениях В. Астафьева. См. также: *приучал внучку не бояться пчелок; Евстолию Сергеевну за суету, табак и матерщину не терпели пчелы* («Печальный детектив»). Пчелы перестают жалить отчима Людочки прежде всего потому, что он перестает их бояться, т. е. начинает ощущать себя частью гармоничного целого и отождествлять себя с растениями и животными, и это еще одна причина того, что с его образом не связана отрицательная экспрессивность.

Представляется, что ранее в художественных текстах В. Астафьева так, как в рассказе «Людочка», явно не проявлялись и так показательно не сочетались ключевые образы-экспрессымы (детство, человек, природа, река). Сравнение *как в детстве* впервые включается писателем в вызывающий у читателя отрицательные эмоции контекст, в словах, не содержащих в русском языке сему 'смерть' (*броситься, оттолкнуться, детство*), эта сема появляется: в детстве во время игры девушка первой бросалась в реку, отталкиваясь ногами от берега, так же и в момент самоубийства она *будто с высокого берега бросается в омут*. Следует обратить внимание на значимую художественную деталь, связанную с существованием человека: плотно скрученную веревочку мать Людочки привязывала к люльке, эту же веревочку мать привязала вместо лямки к мешку, который собрала дочери в дорогу, из

этой же *веревочки от деревянной торбы* Людочка сделала *петельку* на суку тополя в парке. Верево́чка становится образом-символом сплетающихся в жизни героини событий, также превращаясь из безобразной номинации бытового предмета в маркер художественной эмоции – экспресsemу.

Отчим Людочки убивает насильника Стрекача. Настоящего, *непридуманного пахана, страшилище* почувствовали в этом мужике шестерки Стрекача, соучастники преступления, *пакостные, мелкие урки, играющие в вольность*, как их называет рассказчик. Слова, относящиеся к уголовному жаргону, обладают функционально-стилистической окрашенностью и в русском языке в целом, и в тексте В. Астафьева, однако их нельзя отнести к экспресsemам в полном смысле слова, поскольку в приведенных контекстах они выполняют прежде всего номинативную функцию, называя персонажей так, как они выглядят с точки зрения уголовного мира, близкого для них.

Показательно, что о куртке отчима, которая была прожжена брызгами электросварки, сказано, что она *словно пробита по груди картечью*. С одной стороны, сравнение ассоциативно (смыслообразующая сема – ‘*жечь*’) связано с образом сердца (горячего сердца, сердца как средоточия чувств), а с другой, прежде всего на основе фразеологизма *подставлять грудь* (жертвовать своей жизнью) значение лексемы *грудь* осложняется: по отношению к отчиму – это не только часть туловища, это то, чем отчим готов пожертвовать ради хотя бы частичного восстановления справедливости.

Образ сердца тесно связан также с образом природы: *Сердце мое трепыхнулось и обмерло от радости: на каждом листке, на каждой хвоинке, травке, <...>на сухостойнах и на живых стволах деревьев, даже на сапогах спящих ребят мерцали, светились, играли капли, и каждая роняла крошечную блеску света, но, слившись вместе, эти блески заливали сиянием торжествующей жизни все вокруг...* («Царь-рыба»). В художественных текстах В. Астафьева капля – олицетворение жизни и символ гармонии человека и природы. Лексические значения слов *капля, жизнь, радость* сближаются, общая сема – ‘*свет*’ (*капли мерцали, светились; капля роняла блеску света; блески заливали сиянием*). Рыба плещется в садке

(ассоциацию вызывает лексема *трепыхалось*), но внимание читателя переключается на сравнение замиранья сердца рассказчика с зажиганием спички (ассоциация основана на слове *радость*).

Метафора *сиянием торжествующей жизни*, указывающая на победоносную силу природы, основана сразу на нескольких значениях глагола *торжествовать*, который, помимо представленной в МАС пометы (устар.), как и многие подобные лексеммы, воспринимается как экспрессивная единица с высокой, риторической, положительной коннотацией и включает семы 'значительность', 'величие', 'ликование'.

Уменьшительные и уменьшительно-ласкательные формы лексем *листочке*, *хвоинке*, *травке*, соотносимые с фольклорными номинациями, усиливают эмоциональное звучание описания и указывают на чувство нежности, которое испытывает рассказчик.

Потенциал развернутого сравнения позволяет создать художественный образ сердца, который связан с яркими образами костра и реки. *Случались счастливые часы и ночи у костра на берегу реки, подрагивающей огнями бакенов, до дна пробитой золотыми каплями звезд* («Царь-рыба»), – аналогичный пример гармоничного пространства. Звезды, которые отражаются в реке, уподобляются каплям воды, превращающимся в эстетический феномен прежде всего за счет актуализации в семантической структуре слова сем 'свет' и 'цвет' благодаря эпитету *золотой* (возможно также появление периферийной семы 'небесный', 'божественный' на основе традиционного религиозного восприятия золотого цвета как символизирующего Небесный Иерусалим, т. е. рай небесный).

Человек для В. Астафьева, как уже упоминалось, – часть природы, как животное или растение. Поэтому для характеристики внутренней жизни человека так важен образ леса, а также образ дерева, которое растет для всех.

Традиционно в различных мифопоэтических традициях единым растительным образом, который воплощает универсальную концепцию мира и объединяет все сферы мироздания, выступает мировое древо. Кроме того, дерево – значимый культурный символ (образ *древа жизни*, мифологема

мирового древа), интерпретируемый в мифопоэтической модели мира как метафора освоения (гуманизации) пространства, связанного с образами свободы и памяти о переходе жизни в смерть, «не связанной с органами чувств» и насыщенного антропоцентричными элементами [Топоров 1983: 241-247].

Не случайно в рассказе «Деревья растут для всех» (книга «Последний поклон») создается такой наглядно-чувственный образ лиственницы. Миниатюра насыщена лексемами с семой 'вверх':

И опять я начал видеть в мечтах высокое-высокое дерево. И опять жило на этом дереве много птиц, и появлялась на нем зелененькая, а осенью желтая хвоя. <...>

– Баб, а оно большое вырастет?

– Кто?

– Да дерево-то мое?

– А-а, дерево-то? А как же?! Непременно большое. Лиственницы маленькие не растут. Только деревья, батюшко, растут для всех, всякая сосна в бору красна, всякая своему бору и шумит.

– И всем птичкам?

– И птичкам, и людям, и солнышку, и речке. Сейчас вот оно уснуло до весны, зато весной начнет расти быстро-быстро и перегонит тебя...

А за сараем, под сугробом тихо спало маленькое деревце, и ему тоже снилась весна («Деревья растут для всех», книга «Последний поклон»).

Приведенный фрагмент текста вслед за Л. Г. Самотик и Ж. А. Джамбаевой можно считать микротекстом² и рассматривать на основе мнения этих авторов [Самотик, Джамбаева 2022] в качестве показательного примера того, как в микротексте денотативное пространство превращается в эмоционально-эстетическое, поскольку экспрессивность как особая

²Л. Г. Самотик и Ж. А. Джамбаева считают, что именно микротексты «составляют особую выразительную часть художественных текстов» [Самотик, Джамбаева 2022:83]. Авторы вслед за Н. В. Данилевской используют термин в значении, которое сформулировала Н. В. Данилевская: «микротекст относительно самостоятельная структурно-смысловая или синтактико-тематическая единица целого текста» [Самотик, Джамбаева 2022: 77]. На материале художественных произведений В. П. Астафьева, В. М. Шукшина, В. Г. Распутина выделяются разновидности микроконтекста по значению и типу текста: микротексты в символическом значении (патетический текст), микротексты в философском значении (рассуждение) микротексты в публицистическом значении (убеждение), микротексты в традиционном значении (природа, портрет – описательный текст).

выразительная сила совокупности языковых средств и приемов в художественном тексте обусловлена прежде всего сугубо индивидуальной авторской картиной мира. И в этой картине мира семантические трансформации лексемы *сердце* в значительной степени определяют экспрессивность текстов В. Астафьева.

3.2. Образ памяти в текстах В. Астафьева

Образ памяти в текстах В. Астафьева связан прежде всего с мотивами взросления и покаяния. Взрослые герои и рассказчики повествования В. Астафьева часто вспоминают детство, употребляя именно эту лексему:

...и опять, в который уж раз, начал мне повествовать про тот цветок, который однажды весной, в далеком детстве, нашел он в тундре возле Боганиды («Царь-рыба»);

...хорошо бы почувствовать свой предел, отправиться на Боганиду и лечь среди тундры на мох, под свитые корни стлаников рядом с теми людьми, которые любили тебя в детстве и которых любил ты («Царь-рыба»).

В контекстах, которые создает В. Астафьев, лексическое значение слова *детство* намеренно эстетизируется в соответствии с картиной мира писателя, демонстрируя положительную оценку автором всего, что связано с образом детства: *Помнишь золотое наше детство? («Печальный детектив»); Ах, детство, детство! Всё-то в его глазах нарядно, велико, необъятно, исполнено тайного смысла, все зовет подняться на цыпочки и заглянуть туда, “за небо” («Царь-рыба»).*

Прямое значение прилагательного *золотой* ‘цвета золота, блестяще-желтый’ обогащается дополнительными смыслами переносных значений ‘счастливый’, ‘дорогой, любимый’[МАС] и авторского комплекса значений ‘цвета солнца’, ‘праздничный’, ‘как в детстве’.

Лексемы *детство, счастье, любовь, радость, добро, сказка* сближаются прежде всего на основе общих сем – ‘ярко’, ‘празднично’, ‘приятно’, ‘хорошо’, выделяющихся в структуре значения. В дефиниции лексемы, которую можно сформулировать на основе представлений писателя, несомненно, важной составляющей будет ‘прекрасное и самое счастливое время в жизни каждого

человека': *Зачем я хотел скорее вырасти? Зачем все ребяташки этого хотят? Ведь так хорошо быть парнишкой*(«Последний поклон»).

Мотив взросления реализуется в художественных текстах В. Астафьева при помощи глагола *понимать* и лексического воплощения мотива игры: *Не прожитое, не отыгранное, не отбеганное детство бродило в парне и растянулось на всю жизнь...* («Царь-рыба»).

По мнению автора, именно память связывает взрослого человека с тем, что для него по-настоящему дорого и важно, но о чем он по какой-то причине забыл. Лексемы *память, золотой, не отыгранный* позволяют выделить эмоционально значимые для автора фрагменты мира действительности,

Герои повествования В. Астафьева вспоминают *одну давнюю историю, изречение, про Бога, забытые молитвы, поверье*, или героям вспоминаются родственники (дед, мать) и люди, с которыми сводила их судьба. Другие персонажи также пытаются вспоминать: мать Акима пытается вспоминать наговоры («Уха на Боганиде», «Царь-рыба»), рыбаки – забытые молитвы («Не хватает сердца», «Царь-рыба»). Мать Людочки *творит что-то похожее на молитву* («Людочка»), а в романе «Прокляты и убиты» часто употребляются словосочетания *забытые молитвы*.

Частотны в идиостиле писателя словосочетания со словом *память*: *уйти из памяти, исчезнуть из памяти, не остаться в памяти, смолотья в памяти; врезаться в память, завязать узелок на память, прийти на память, оставить на память, неизгладимая память, вечная память, светлая память, злая память*.

Текстовое значение лексемы *память* часто связано с запоминанием зла: *Злой памятью, как и многих современных женщин, бог Лерку не обидел*(«Печальный детектив»), *Урна – тварь злопамятная, мстительная* («Печальный детектив»). В контекстах реализуется общий семантический признак прилагательных *злой, злопамятный* – 'не прощающий зла'. *Злобно-веселая, пьяная Урна, все пропившая и все потерявшая* (семью, детей) – отрицательный образ не помнящей об истинных ценностях современной женщины. У героини нет

имени, только прозвище – Урна. В данном контексте выбранная вместо имени кличка героини не случайна.

Урна – экспрессивное прозвище. Урна –местилище всего того, что умерло в человеке, и одновременноместилище морального мусора (ср. прямое значение лексемы – «местилище для мусора»). Размышления о трагической судьбе Урны наводят читателя на мысль о том, что темы материнства и сиротства тесно связываются писателем с проблемой «окультуривания» современника, т.е. его приобщения к современному антиприродному, античеловеческому, антиморальному взгляду на мир сквозь призму ложной, мнимой культуры.

Семантика выражения *без памяти*, общеязыковое значение которого ‘забывая все, до потери сознания, очень сильно’ [МАС], в контекстах В. Астафьева ассоциативно связывается со злым, первобытным, диким началом в человеке. Степень экспрессивности контекстов усиливается благодаря дериватам лексемы *память*: *опамятует* (человек держит ружье, и его, зверя, трусость *опамятует* человека, придаст ему смелости)(«Царь-рыба»), *до беспамятства* (Герцев обладал способностью слепых или *до беспамятства* пьяных особ не стесняться людей(«Царь-рыба»), ... ему так необходимо *напиться, размочить душу, обалдеть до беспамятства* («Царь-рыба»)). Общие семы для каждого глагола (*держит, опамятует, придаст; не стесняться; поднял, изубытился, пережил, напиться, размочить, обалдеть, огрузнуть, упасть, заснуть*) – ‘без меры’, ‘до потери памяти’. Помимо общеязыкового значения (‘потеря сознания, обморок’ [МАС]), лексема *беспамятство* приобретает в тексте оттенок значения ‘отсутствие, потеря памяти’ (устар.) [МАС].

В душе героев-браконьеров, по отношению к которым и использованы лексемы *опамятует, до беспамятства*, борются азарт, жадность и совесть. В беспамятстве взрослые герои В. Астафьева, потерявшие память, ощущают себя так же, как и в детстве, когда *ты никакими еще воспоминаниями не нагрузил память <...> только чувствовал кожей мир вокруг, привыкал глазами к нему, прикреплялся к древу жизни коротеньким стерженьком того самого листа, каким ощутил себя сейчас вот, в редкую минуту душевного покоя...* («Царь-рыба»). Не случайно и в трудные минуты

герои ведут себя так, как в детстве: ... человек схватил ее, подсунул под себя и, как в детстве на дощечке, погребся наперекор течению, сквозь этот бесконечнодвигающийся снег («Царь-рыба»), или вспоминают – вспоминают о Боге вообще или забытые МОЛИТВЫ.

Герои вспоминают прежние рыбалки как моменты единения с природой. Повествование ведется от имени взрослого героя, который вспоминает важные для него события прошлого, панорамно воспроизводя в настоящем все его детали и подробности:... *изъеденный комарами, я мучился, вспоминая северную красавицу... Одета в каменное платье, украшенная по оподолью то тяжелыми блестками алмазов вечной мерзлоты, то жарким пламенем цветов по берегам-бечевкам, то мысом, вспененным пушицею, лужком, поляной, галечными заплесками, угорело пенящимися потоками, выдравшимися из хламной зябкости лесов, всем, что растет, живет, звучит и успокаивается ею, будет помниться подвидно-печальная Угрюм-река («Царь-рыба»).* Объединяет описания двух рек, Нижней Тунгуски и Угрюм-реки, актуализированный в тексте значимый семантический признак ‘красавица’. Также используется сравнение *как женщина*, образ природы конкретизируется, очеловечивается. Экспрессивность восприятия подчеркивают метафоры *каменное платье, жаркое пламя цветов, берега-бечевки.*

Описания рассказчиком глубоко личных образов и воспоминаний о конкретных людях и ситуациях обогащаются символическими коннотациями, как универсальными, так и индивидуально-авторскими.

Например, браконьер, оказавшись на одном крючке с рыбой, вспоминает покос: *Вспомнился покос на Фетисовой речке, отчего-то желтый, ровно керосиновым фонарем высвеченный или лампадкой. <...> Почему же всё желтое-то? Безголосое? Лишь звон густеет – ровно бы под каждым стерженьком скошенной травы по махонькому кузнецу утаилось, и без передыху звонят они, заполняя все вокруг нескончаемой, однозвучной, усыпляющей музыкой пожухлого, вялого лета. “Да я же умираю! – очнулся Игнатъич. – Может, я уж на дне? Желто всё...”* (рассказ «Царь-рыба», «Царь-рыба»). Выбор этого образа не случаен. В нем отражаются уникальные особенности языковой и художественной картины мира писателя. Природный топос (поле ржи) входит как в пространство героя, так и в пространство рассказчика. В

обоих случаях это пространство эмоционально нагружено, ассоциативно связано с образом *детства* и лексемами *праздник, радость, счастье*. За счет слов с семантикой света (*фонарь, высвеченный, лампадка*), звука (*звонят, звон, кузнец, музыка*) и цвета (*желтый*) создается выразительный зрительно-слуховой образ. Сравнение *словно высвеченный лампадкой* и метафора *стерженьки скошенной травы* позволяют реализоваться экспрессивной семантике глагола *вспомнить*.

Иногда персонажи, прежде всего отрицательные, не могут вспомнить, где были, что делали, и это очень показательно, потому что память для В. Астафьева неразрывно связана с человечностью: *Четверо молодцов не могли потом вспомнить, где были, с кем пили, что делали? Все четверо плакали в голос на следствии, просили их простить, все четверо рыдали, когда судья железнодорожного района Бекетова <...> ввалила всем четверым сладострастникам по восемь лет строгого режима* («Печальный детектив»).

Отношение к детству как идеальному миру, наполненному любовью, не противоречит настороженному отношению В. Астафьева к человеку. *Нет на него управы. Вечный арестант и бродяга... Мать со свету свел... Он с детства экий...* («Печальный детектив»), – так характеризует он одного из персонажей. Тема детства, несмотря на положительное восприятие этого времени жизни, иногда связана у писателя с темой сиротства, обездоленности, раннего осознания несправедливости мира: *плохо в детстве кормленный*. Так, тетя Граня в Доме ребенка сторожит сон несчастных детей, осиротевших, т. е. *брошенных или пропитых мамами и папами* («Печальный детектив»). Другая героиня, Алевтина Ивановна, пытается стереть из памяти детей Дома ребенка *немилосердность беспутных и преступных женщин* («Печальный детектив»), родивших и бросивших своих детей. Сближенные в прямом значении благодаря общим семам *'безнравственный', 'бессовестный', 'грешный'*, лексемы *беспутный, преступный, немилосердный* становятся синонимами. Мотив сиротства – один из основных в мировосприятии рассказчика и героев в произведениях В. Астафьева. В его текстах под сиротой подразумевается не только ребенок, оставшийся без родителей, но и всё живое, – без человека (в

значении 'хороший человек'): *тайга, особенно северная, без человека совсем сирота; осиротела, задичала деревушка на правом берегу* («Царь-рыба»).

В целом мотивы, связанные с размышлениями автора о душе и судьбе современника, со временем приобретают в творчестве В. Астафьева более трагический характер. Так, в романе «Печальный детектив» по сравнению с более ранним повествованием в рассказах «Царь-рыба» тема разлада человека с природой, в том числе с родной землей, деревней выходит на первый план несмотря на то, что в романе немного описаний природы. Некоторые герои забыли о том, что у них в деревне остались родственники и не хотят знаться с *черной деревенской родней*: например, один из персонажей романа, Антон Пестерев, младший и самый любимый сын, не приехал в деревню на похороны родной матери, только прислал деньги. Весьма показательно, что этот персонаж – следователь, обвинивший главного героя, Леонида Сошнина, глазами которого автор смотрит на мир, и его напарника в превышении должностных полномочий и в убийстве, когда им пришлось застрелить пьяного молодого преступника, угнавшего самосвал, изувечившего и убившего нескольких человек.

Образы зверя, человека, детства, природы, связанные с образом, памяти позволяют актуализироваться целому комплексу ассоциативно-символических смыслов, характерных для писателя. Так, в романе «Прокляты и убиты» появляются апокалиптические мотивы. Весьма показателен в этом отношении выбор автором эпитафий именно из Евангелия: «Если же друг друга угрызаете и съедаете. Берегитесь, чтобы вы не были истреблены друг другом» (Святой апостол Павел); «Вы слышали, что сказано древним: "Не убивай. Кто же убьет, подлежит суду". А Я говорю вам, что всякий, гневающийся на брата своего напрасно, подлежит суду...» (От Матфея, 5, 21—22). Религиозные мотивы в тексте романа, отразившиеся в эпитафье, связаны не только с проблемой веры и неверия, но и с проблемой необходимости сохранения человечности, гуманизма даже на страшной войне, необходимости памяти о Боге и совести. Особенно

важно, что в этом произведении мотивы гибели мира и человечества тесно связаны с лексическими маркерами беспамятства.

Писатель создает образ человека-зверя, т. е. того, кто забыл о своем предназначении: любить Бога, а не себя; любить друг друга, а не гневаться на брата своего напрасно; трудиться, а не убивать. Экспрессивно окрашенные в тексте Писания глаголы *угрызать*, *съесть*, *истреблять*, *убивать* в тексте В. Астафьева также становятся чрезвычайно значимыми: они демонстрируют, что персонажи писателя также готовы *истреблять* и *убивать* и подчеркивают животное начало в воюющем современнике и необходимость для него насилия, пролития крови. Очень часто герои-бойцы пытаются вспомнить себя прежних, свою старую жизнь, родной дом, молитву и даже Бога, а также покаянно вспоминают то, что успели натворить в армии.

Герои с трудом вспоминают о Боге, иногда пытаются вспомнить слова молитвы, но не все оказываются способны вспоминать. Некоторые персонажи (Лешка, Коля Рындин) заставляют себя вспоминать, думать, вылавливать из глубин памяти: *молитвы позабыл, так хоть во время дежурства повспоминаю, ан не вспомню ни креста, ни молитвы* («Прокляты и убиты»). Глаголы *повспоминаю*, *вспомню* становятся в контексте «точкой концентрации смысла» [Караулов 2001: 428].

Память – это тяжелый груз, но, с точки зрения автора, забывая, человек не сможет вымолить у природы, у Бога прощения, не сможет достичь душевного освобождения от грехов, поскольку нельзя раскаяться в том, чего не помнишь. Царь-рыба, ставшая символом-образом совести, непосредственно связана с воспоминанием и покаянием. Тема покаяния важна для В. Астафьева, однако встреча человека с Царь-рыбой подробно описана только один раз: браконьер Игнатъич нарушил завет деда, не отпустил Царь-рыбу. *Дедушко говаривал: лучше отпустить ее<...>; пробил его крестный час, пришла пора отчитаться за грехи; И из-за нее, из-за такой гады забылся в человеке человек!...* Зиновию Утробину пришлось вспомнить всю свою жизнь, покаяться, как ему казалось, во всех своих грехах, но рыба не отпускает его, грехи не отпускаются, тянут под воду: *А ешли у вас,*

робяты, за душой што есь, тяжкий грех, срам какой, варначество – не вяжитесь с царью-рыбой, попадется коды – отпущайте сразу («Царь-рыба») Значимо то, что точка зрения деда браконьера оказывается близкой точке зрения рассказчика, поскольку фраза деда дается во внутренней речи именно героя повествования. Такой прием позволяет усилить экспрессивность художественного образа.

Для усиления экспрессивности писатель намеренно сочетает точки зрения автора, героев повествования и героя-рассказчика, на текстовом уровне реализуется антиномия монологической и диалогической форм речи, которая помогает писателю конструировать особую сказовую форму – экспрессивный диалогизированный монолог повествующего типа: повествование ведется от 3 лица со всеми подробностями и деталями, представлен как диалог героя с рыбой, так и его внутренний монолог, благодаря чему складывается впечатление соприсутствия читателя. Кроме того, действие, происходившее в далеком прошлом, описывается как воспоминание рассказчика, которому эта история была рассказана кем-то другим. Благодаря большому количеству совмещенных точек зрения автору удается реализовать в тексте идеи изобразительного настоящего времени и вневременности: для грехов, которые люди стараются забыть, *обороняясь нарочитой забывчивостью* («Царь-рыба»), нет срока давности.

Таким образом, использование термина «слово-образ», дающего возможность продемонстрировать эстетическое «приращение смысла» слов *вспоминать, память, сердце*, позволяет утверждать, что в текстах В. П. Астафьева «сердце» и «память» имеют статус художественных образов.

3.3. Способы экспрессивной номинации человека

Образ человека чрезвычайно важен для В. Астафьева и частично переосмысливается в каждом художественном тексте. Слово *человек* и другие лексемы, которые автор выбирает, чтобы назвать героев повествования, получают дополнительные смысловые оттенки в художественном тексте

В. Астафьева и являются экспрессемами (см. также [Аксенко 2016]; [Аксенко 2023]).

Слово *человек* трансформируется и получает «приращения смысла», несомненно, прежде всего в контексте, однако прямое значение этой лексемы также актуализируется в художественных текстах писателя.

В повествовании в рассказах «Царь-рыба» было выделено около трехсот контекстов с ключевым словом *человек*. Как и в толковом словаре, в тексте лексема *человек* часто стилистически не маркирована: *так уж устроен человек; увидел седого человека; Коля умел быть душевно преданным каждому человеку; человек бывалый; человек схватил; человек прилег; человек есть человек; два близких человека; мирный человек; выучился ж где-то культуре человек; чужой человек; был человеком с военной выучкой; несколько человек погибло, опытный человек; страшный человек; человек с остро сдвинутыми бровями; человек как человек; необходимо знать человеку; жалко стало человеку себя; сам себя доводит человек до лихих дел; и рыба, и человек слабели, истекали кровью, рыба выбилась из сил в борьбе с человеком,; азартный человек; человек боялся; хотелось человеку верить; три пьяных человека и др. («Царь-рыба»).*

Даже при описании убийства пса Бойе, к которому автор относится с явным неодобрением, он употребляет слово *человек*: *Бойе <...> увидел человека с коротеньким ружьем. В повествовании отсутствует эксплицитно выраженное противопоставление персонажа-конвоира хозяину пса, хотя такая антитеза потенциально возможна, ведь хозяин Бойе, Аким, – охотник, т. е. тоже человек, у которого есть ружье. Родившийся для совместного труда и жизни с человеком, так и не поняв, за что его убили, пес проскулил сипло и, по-человечьи скорбно вздохнув, умер, ровно бы жалея или осуждая кого, – подчеркивает автор. Именно наречие *по-человечьи* (пес умирает, *по-человечьи вздохнув*: буквально ‘как человек’ в значении ‘1. Живое существо, обладающее мышлением, речью’ [МАС]), имплицитно выражает негативную эмоциональную оценку рассказчиком поступка молодого конвоира, которого, с точки зрения автора, можно считать настоящим преступником, убийцей.*

Наряду с узуальным значением в лексеме *человек* реализуется дополнительный смысловой оттенок: ‘*хороший*’, т. е. нравственный,

совестливый, добрый, настоящий. Приведем несколько показательных фрагментов из повествования в рассказах «Царь-рыба»: *Повторю лишь северное поверье: собака, прежде чем стать собакой, побыла человеком, само собою, хорошим; ... и человек в любом месте, даже в самой темной тайге должен быть человеком! Че-ло-ве-ком!* Фрагменты близки по эмоционально-эстетической составляющей текстового смысла: образ хорошего человек всегда близок к образам природы. В каждом фрагменте слово *человек* приобретает дополнительный смысл – речь идет именно о хорошем, гуманном (человечном) человеке. Значимо, что в первом примере зверь очеловечивается, а в третьем – «настоящий» человек противопоставлен первобытному дикарю, а не зверю.

Общее количество употреблений лексемы *человек* в романе «Печальный детектив» всего около 50 (в повествовании в рассказах «Царь-рыба» – в несколько раз больше, больше трехсот). Часто в романе это слово используется в значении “2. Личность как воплощение высоких моральных и интеллектуальных свойств” [МАС] и получает дополнительную ироническую окраску, поскольку содержит семантический признак ‘*окультуренный*’: *Сыроквасова считала себя самым сведущим человеком: если не во всей стране, то в Вейске ей по интеллекту равных не было; елозило на стуле светило Сыроквасова Октябрина Перфильевна; культурное светило роется в рукописи, словно в капустных отбросах*(«Печальный детектив»). С точки зрения героини, она, безусловно, является личностью и воплощает высокие моральные и интеллектуальные свойства (*человек* в значении 2, однако текстовое значение лексемы можно сформулировать следующим образом: ‘тот, кто сам воспринимает себя как личность, обладающую моральными и интеллектуальными качествами, но часто по уровню мыслительных способностей и уровню культуры уподобляется первобытному дикарю, то есть тому, кого можно назвать «окультуренным» человеком, находящимся на ступени современной культуры, но далекого от природы и поэтому злого, эгоистичного, жестокого, невежественного’. Очень показательное словосочетание *культурное светило* имеет ироническое значение и в контексте буквально указывает на отсутствие света разума: всё в

описании свидетельствует о том, что, по мнению рассказчика, Сыроквасова – невежа, невежда и ничем не выдающийся человек.

И в романе «Печальный детектив», и в повествовании «Царь-рыба» лексема *человек* употребляется также в значении ‘кто-то, некто’, а человеческое существо может номинироваться также ярко экспрессивным словом *бандюга*: ... *бандюга гонится за человеком, чтобы его зарезать; в дверях ковыряется человек <...> вынает пистолет и в упор тремя выстрелами валит милиционера* («Печальный детектив»). В каждом из приведенных контекстов говорится о преступниках, совершивших или совершающих преступление – убийство: реализуется антитеза «человек – преступник». Экспрессивно-эстетический эффект усиливает разговорно-просторечная лексика (*бандюга, ковыряется, вынает, валит*).

В позднем творчестве В. Астафьева лексика, номинирующая *homo sapiens*, меняется. Так, например, если в повествовании в рассказах «Царь-рыба» восприятие человека как зверя было представлено с присущей рассказчику осторожностью, то в поздних произведениях – романах «Печальный детектив», «Прокляты и убиты» и в рассказе «Людочка» автор утверждает, что каждый преступник – зверь, и даже допускает мысль о том, что звериное кроется в каждом человеке, у некоторых уже в животе матери. Автор заменяет номинацию *человек* экспрессивно окрашенными лексемами и словосочетаниями: *человечишка, зверь, зверина, зверюга, арестант, бродяга, барачного производства малый*.

Роман «Прокляты и убиты» можно назвать монументальным по охвату тем, экспрессивность лексических единиц очень высока: рассказчик, а вместе с ним и автор, открыто называют человека, не только преступника, – тварью³,

³Эстетический эффект слова *тварь* оказывается возможным за счет ассоциативной параллели *тварь // живое существо вообще (как и всякая живая тварь там, где еда; отпусти эту тварь на волю; но что она может вспоминать, эта холодная водяная тварь?; уплзает, бежит всякая живая тварь, спасаясь от гнуса, не зря сказывается: женищина – тварь Божья, за нее и суд, и кара особые, кто его, зверя, знает, ребята, тварь Божова...* («Царь-рыба»). В приведенных и подобных фрагментах вульгарность бранного слова в значении ‘подлый, злобный человек’ нейтрализуется именно благодаря тому, что

которая по своей жестокости и любви к крови подобна зверю или превосходит любого зверя (*командир же роты – зверь*). Многократно повторяются в тексте дериваты слова *зверь*. Приведем некоторые из них: *многие в миру диавола в себя запустили, до безверья дойдя, сами себе подписали приговор на вечные муки, и вот глядите, чем это кончилось, иначе и не могло кончиться, – страшной казармой, озверением; звереть дальше уж некуда; не укрыться человеку от поганства и зверства никакой тьмой, не отмолить никакой молитвой («Прокляты и убиты»).*

В каждом из этих фрагментов выделяется текстовая оппозиция человек vs зверь. Под *озверением* и *зверством* понимается то, что можно назвать абсолютным отсутствием нормальных человеческих качеств: безверие, безнравственность, азартность, озлобленность, желание убивать, насильничать, что характерно для тех, кого автор не хочет называть людьми, называя *зверем*.

Приведем развернутый фрагмент, ярко демонстрирующий значимые для автора смыслы: *... подлый казарменный быт, повседневно унижающий и даже убивающий того, что послабей, размельчил людей, поднял наверх самое отвратительное, зверское, блудное, мелочное, и боялся, что там говорить, боялся: душу-то живую не убили ль? не погасило ли в ней быдловое существование свет добра, справедливости, достоинства, уважения к ближнему своему, к тому, что было, в человеке от матери, от отца, от дома родного, от родины, России, наконец, заложено, передано, наследством завещано?» («Прокляты и убиты»), – особенно эмоционально, с элементами публицистики, в авторском повествовательном тексте показано стремление некоторых героев не забыть в себе человека.*

Общие семантические признаки *'подлый'*, *'отвратительный'*, *'зверский'* *'блудный'* позволяют реализоваться контекстуальной синонимии *казарменный быт, быдловое (презр., бран.) существование*. Словарное значение прилагательного *подлый* соотносится с негативным фрагментом действительности и характеризует человека-зверя, в то время как лексема

реализуется нейтральное (хотя и с пометой *устаревшее, высокое*) текстовое значение *'живое существо вообще'*.

казарменный в русском языке стилистически нейтральна, однако в контексте приобретает не свойственные для ее языкового значения оттенки, становится оценочной, указывает на неодобрительное, пренебрежительное отношение рассказчика. Казарменный быт приравнивается к *быдловому* существованию, т. е. существованию подлому, бесчестному, безнравственному [МАС]. Прямое и переносное значения глагола *размельчить* обогащаются дополнительным смыслом ‘оскотиниться, превратиться в дикаря, варвара и убийцу’.

Отметим значимое для художественной картины мира В. Астафьева совмещение жанров философского романа-эпопеи и хроники о войне. Несмотря на то, что повествование в романе «Прокляты и убиты» ведется от 3 лица, композиционные возможности, которые используются писателем, позволяют ему объективно рассматривать описываемые события, сочетая субъективную и объективную точки зрения, точки зрения автора и рассказчика, что проявляется прежде всего в экспрессивной номинации человека. Показательно и то, как маркируется в художественном тексте авторское отношение.

Расстрелянные братья Снегиревы названы *невинными ангелами-ребятами*. Словоупотреблений *ангел* в романе немного, всего 3, однако именно данные контексты открыто демонстрируют точку зрения автора и позволяют определить его позицию. Герои романа, капитан Щусь и дед Финифатьев, даже спорят между собой о том, нужны ли Богу отчаянные бойцы: *Богу хорошие люди, тем более отчаянные бойцы, во как нужны!; Ему ангелы нужны, а не бойцы. Олежа же не уродился ангелом, он – бес, правда, бес очень душевной*. В приведенных фрагментах лексема *ангелы* используется не только в значении ‘сверхъестественное существо, посланник Бога’ [МАС], но и (на основе значения слова в литературном языке ‘человек, воплощающий в себе кротость (чистоту, невинность, красоту)’, для номинации бойцов по-детски наивных, с добрым сердцем, которые были ранены или убиты (превратились в ангелов).

Учитывая то, что в романе «Прокляты и убиты» писатель не всегда называет человека человеком, напротив, часто называет человеческое существо *зверем, звериной, насильником, убийцей, выродком из выродков*, очень значимо

то, что в данном случае оказывается возможным в некоторых контекстах считать контекстуальными синонимами лексемы *ангел* и *человек* в значении ‘человек, воплощающий в себе кротость и доброту’.

Рассмотрим еще один показательный пример того, как слово *человек* становится экспресемой: *Цари и вожди много едят, пьют, курят и блядуют – от них одна гниль происходит и порча людей. За всю историю человечества лишь один товарищ не посылал никого вместо себя умирать, Сам взошел на крест. Не дотянуться пока до Него ни умственно, ни нравственно. Ни Бога, ни Креста,* – приведенный фрагмент не демонстрация религиозных взглядов автора и не пересказ библейского повествования: в контексте очевидна синонимичность слова *товарищ* словам *человек* (разг.), *ангел*, *брат* в значении ‘христианин’ (Ср.: *Братья во Христе*(высок.) – христиане [Семантический словарь]). Актуальным здесь является семантический компонент ‘невинно убиенный’.

Эстетический эффект достигается благодаря использованию трансформированных фразеологизмов: *взойти на крест*(В. Астафьев) vs *(идти на крест* (книжн.) – *быть готовым принять страдания, муки, нести свой крест* (книжн.) – *покорно принимать то тяжелое, что выпало на долю [по евангельской притче об Иисусе Христе, к-рый сам нес свой крест для распятия на Голгофу*[Семантический словарь]); *ни Бога, ни креста* (В. Астафьев) vs *(креста нетна ком* (разг.) – *о бессердечном, жестоком человеке*[Семантический словарь]).

В романе «Прокляты и убиты» частотны фразеологические единицы с ключевой семой ‘Всевышний’: *Ну, с Богом!, И дай Бог, чтобы..., ...да и Бог с ними, с окопами..., ...эти уж ни в Бога, ни в черта не веруют..., ...Господь отвернулся и от этих землю русскую населяющих людей, от земли этой, неизвестно почему и перед кем провинившейся.*

В контекстах *Богом проклятой страны, Богом и людьми проклятая казарма, ведь всему на свете должен быть конец, даже Богом проклятым, людьми отверженным существам* меняется один из компонентов устойчивого сочетания *Богом забытый* при сохранении общеязыкового значения (‘заброшенное, удаленное место’). Эпитет *проклятый* имплицитно указывает на

отсутствие добра и покаяния у людей, на крайне отрицательное, даже отвратительное, гадкое, ненавистное, антибожественное и вводит в словосочетание сему интенсивности, которая усиливает экспрессивность контекстов с рассмотренным словом.

Представляется, что читатель ассоциативно может связать некоторые художественные образы В. Астафьева, особенно в поздних произведениях, с теми образами мира и человека, которые есть в Евангелии. В работе не ставится цель определить библейские мотивы в творчестве писателя, но необходимо указать на определенное сходство тех его взглядов, которые отразились в рассматриваемых художественных произведениях, и ключевых библейских идей. При этом необходимо отметить, что особенно ярко среди проанализированных в исследовании текстов библейские мотивы прослеживаются в романе «Прокляты и убиты».

«Придите ко мне» [Мф. 11,28], «покайтесь» [Мф. 4,17], – видит читатель в Писании. Показательно, что количество употреблений слов с семой 'каяться' невелико, таких контекстов в романе всего четыре (с лексемами *покаянья*, *покаянно*, *покаялся*, *покаяния*). В двух фрагментах прямо говорится об отсутствии возможности покаяться, признать свои грехи (*ни покаянья, без покаяния*); в двух других присутствует также скрытое указание на то, что осознанное покаяние невероятно трудно для человека: гордость, себялюбие мешают человеку признать себя грешником. Для понимания художественной картины мира писателя чрезвычайно существенна связь мотивов покаяния и памяти (обратим внимание на словосочетание *покаянно вспоминая*), что также связано с библейскими мотивами в его творчестве. «Помни последняя твоя и вовеки не согрешишь» [Сир. 7,39], «Господи, даждь ми память смертную» (молитва). Если человек забывает о физической смерти, то умирает душевной. Эта мысль – одна из ключевых для В. Астафьева. Не случайно поэтому память – и груз, и подвиг, и путь к покаянию, т. е. спасению. Однако герои романа оказываются не готовы даже к воспоминаниям.

Уже в повести «Последний поклон» используется фразеологическое сочетание *исчадья божьи*: *Это люди вон, исчадья божьи, нагрубят природе, изобьют тайгу, рванут горы, превратят светлую реку в грязную лужу и давай спорить: хорошо сделали или плохо? Под шум, гвалт и ор еще какую-нибудь пакость сотворят* («Последний поклон»). *Исчадья Божьи* – это трансформированная фразеологическая единица. В этой единице присутствует тематическая связь с мотивом детства (корень - *чад-* vs существительное *чадо* в устаревшем (*теперь шутил., ирон.*) ‘сын или дочь; дитя’ [МАС]). Обратим внимание на то, что писатель намеренно заменяет в исходной фразеологической единице *исчадья ада* зависимый компонент (*ада* vs *Божьи*), демонстрируя то, что зло исходит именно от человека, забывшего о Боге (в уничижительном, экспрессивном значении может использоваться и лексема *исчадые* – о ком-то, кто ‘внушает отвращение, ужас своим видом, действиями’). Таким образом, значение экспрессивного словосочетания *исчадья божьи* в романе В. Астафьева – ‘существа, губящие природу, творящие пакости’.

Разделяя мнение Н. С. Уварова, считаем, что фразеологизм *чадо божье* используется В. Астафьевым для номинации человека как существа, созданного Богом и находящегося в полной его власти (о том, кто является воплощением положительных качеств и свойств) [Уваров Ч2: 250].

Таким образом, можно констатировать, что центральным для понимания ХКМ В. Астафьева оказывается лексическое значение слова *человек*. Человеком автор называет только того, кто любит ближнего своего, не губит природу, не забывает Бога и умеет трудиться. В связи с этим не случайно удивление одного из героев, которому автор, безусловно, симпатизирует: *Коля Рындин робко, с уважением глядел на сотоварищей <...> не боятся! Ни колодок, ни тюрьмы, ни Бога, а ведь они его одноклассники, такие же, как он, человеки*. Местоимение *они* и лексемы *сотоварищи, человеки* противопоставлены. *Они* не могут быть людьми. Остается только надеяться на то, что *они* вспомнят о Боге и поэтому *Бог смилуется над ними*. Об еще одном герое, Шпаторе, в романе сказано, что в империалистическую войну ему легче было, потому что *те* солдаты в Бога

веровали, а *эти*, которые помоложе, нет: *эти уж ни в Бога, ни в черта не веруют, да угроз не шибко-то боятся, живут – хуже собак.*

Если в повести «Последний поклон» *исчадья божьи* – это только жестокие люди, то в романе «Прокляты и убиты» писатель приходит к выводу, что человек – это тот, кто творит зло, чья потребность – разрушать, бить, насиловать, убивать, кто хуже самого кровожадного зверя, ибо зверь живет по законам природы. Из всех тварей «окультуренный» человек – самый жестокий. *Добить, дотерзать, допичкать, додавить защиты лишнего брата своего – это ли не удовольствие, это ли не наслаждение – добей, дотопчи – и кайся, замаливай грех – такой улаждающий корм для души*(«Прокляты и убиты»).

Писатель использует приемы антитезы и градации при организации синонимического глагольного ряда. Одни глаголы (совершенный вид – *добить, дотерзать, допичкать, додавить, добей, дотопчи*) объединены семейством «смерть», другие (несовершенный вид – *кайся, замаливай*) – «жизнь». Экспрессивность усиливается и на морфемном уровне: приставка **до-** выражает «значение финитивности <...> и актуализирует финально-комплитивное значение», так как «при имени действия есть дополнение со значением основного объекта, на который направлено действие» [Проблемы функциональной грамматики: 212] – *добить, дотерзать, допичкать, додавить брата своего.*

Глагол *каяться*, употребленный в значении «признаваться в своих грехах, исповедоваться», подчеркивает отсутствие какой бы то ни было человечности: те, о ком рассказывается, не только не умеют молиться и не помнят молитв, но и не испытывают сожаления о дурных поступках.

В этом аспекте можно дополнить ранее сформулированные определения лексем *зверь/зверина*. В ХКМ В. Астафьева экспрессивная номинация *зверь* для именования людей относится к тем, *кто сеет на земле смуту, войны и братоубийство*, и тем, *кто будут Богом прокляты и убиты.*

Внимания заслуживает контекстуальная синонимия лексем *солдаты* и *братья, собратья* которая обладает высоким ассоциативным потенциалом и ориентирована на эстетический эффект.

Рассмотрим показательные примеры из романа «Прокляты и убиты».

Собратья по службе, собратья по казарменному несчастью, собратья по фронту даже не всегда понимают и тем более не помнят, что являются *сотоварищами*: *И вообще за речкой обнаружилось: тех, кто жаждал воевать не с фашистом-врагом, а со своими собратьями по фронту, гораздо больше, чем на противоположном берегу боеспособных людей* («Прокляты и убиты»). В. Астафьев подчеркивает, что многие солдаты готовы проливать кровь своих товарищей.

Важной для писателя становится идея о братстве солдат. *Ах, братья, братья! Ах, Снегири, Снегири!.. Ах...*, – в данном контексте реализуется значение “каждый из сыновей в отношении к другим детям этих же родителей” [МАС]. Братья Снегиревы, приговоренные к расстрелу и расстрелянные, в тексте называются то ребятишками, то мальчиками.

Частотна в романе лексема *братоубийство*, значение которой не ограничивается только словарными ‘убийство своего брата, братьев (в 1 и 2 знач.)’ [МАС]; ‘2. *высок.* уничтожение своих товарищей, близких, братьев по дух’ [Семантический словарь]. Под *братоубийством* понимается кровопролитие – убийство любого человека. Более того, в контекстах у данной лексемы не реализуется помета *высок.*, поскольку текстовое значение лексемы *человек* – ‘это тот, кто убивает, ворует, насилует’, и подобное существо автор назвать человеком не хочет. В этом отношении чрезвычайно показательное высказывание: *Все, кто сеет на земле смуту, войны и братоубийство, будут Богом прокляты и убиты* («Прокляты и убиты»). Точка зрения, с которой ведется повествование, – это точка зрения художественно-философская, поскольку важной оказывается идея не только о кровном братстве, но братстве солдат (братья-солдаты).

Приведем один показательный пример. В Священном Писании говорится, что «из сердца человеческого исходят злые помыслы, прелюбодеяния,

любодеяния, убийства, кражи, лихоимство, злоба, коварство, непотребство, завистливое око, богохульство, гордость, безумство, – все это зло изнутри исходит и оскверняет человека» [Мк. 7: 21-23]. Фактически это утверждается также в романе «Прокляты и убиты»: ... *отсюда, с этого вот гибельного места, из-под огня и пуль до братства слишком далеко, не достать, милости не домогаться, потому как и молиться некому, да и не умеют* («Прокляты и убиты»). Можно утверждать, что экспрессивность фрагмента скрытая: она сверхсловна и возникает за счет аллюзии на библейский текст, который по умолчанию экспрессивен на основе высокой значимости как для верующих, так и для нерелигиозных читателей. Однако, поскольку прецедентный текст знают не все адресаты, подобная сверхсловная экспрессема воспринимается вовсе не безусловно.

Весьма показательны то, как называет рассказчик героев романа: *обезумевшие равнодушно-злые люди в ношеной военной форме, зла не утратившие доходяги, убийцы, обуянные неистовой злобой и совершающие служебные злодеяния и братоубийства, особенно злоедей ночью*. Человек также номинируется словами и словосочетаниями *выродок из выроdkов, бездельник, убийца, мясник, братоубийца, богохульник, забывший о Боге, о земле, о труде*. Весьма важно также, что в некоторых текстах оказывается возможной взаимозамена понятий *человек* и *выродок* (разг. пренебр., также бран.): *Однако выродок ворует, убивает, мухлюет, и против зла поворачивается сила, которую доброй тоже не назовешь* («Печальный детектив»). *Выродком* автор называет такое человеческое существо, которое творит зло: ворует, убивает: *Он с презрительной усмешкой на устах долижет мороженое, культурно отдохнет <...> и <...> зарежет еще кого-нибудь* («Печальный детектив»). Смысл словосочетания *культурно отдохнет* и слова *зарежет* сближается в контексте. Экспрессия возникает на основе употребления в микроконтексте книжного, высокого предложно-падежного сочетания *на устах* и глагола *зарезать* в значении ‘убить режущим орудием’ [МАС].

Таким образом, на основании проведенного анализа можно сделать вывод о том, что лексемы, стилистически не маркированные в системе языка, в

контекстах, которые конструирует В. Астафьев, становятся экспрессемами. Таким образом, можно выделить экспрессивные авторские номинации человека: *зверь/зверина, выродок, тварь, ангел, брат, братья, братцы, братики, братья-солдаты, собратья, чада Божьи, исчадья Божии*.

Размышляя о природе зла, рассказчик делает вывод о том, что для злого человека, негодяя нет ни нравственных норм, ни морали, ни границ свободы: *А он, мошенник, вор, бандит, насильник, садист, где-то вблизи, в чьем-то животе или в каком другом темном месте затаившись, сидел, терпеливо ждал своего часа*(«Печальный детектив»). *Мошенник, вор, бандит, насильник, садист* – экспрессивные номинации человека, который потерял право человеком называться.

В повествовании в рассказах «Царь-рыба», напротив, образы зверя и рыбы очеловечиваются, а антитеза зверь vs человек снимается, ядерное значение субъективной оценки суффикса *-ин-* в данных контекстах не реализуется: *зверина доводит до отчаяния человека* (зверина – российский комар) («Царь-рыба»); *на человека рыбина смотрела с усталым спокойствием* (человек – рыбак Грохотало) («Царь-рыба»). Здесь реализуется системное значение лексемы *человек*. В повествовании «Царь-рыба» образ человека строится прежде всего на постоянном сопоставлении с природой, а в романе «Печальный детектив» – образы человека и природы, *хорошего* человека и «окультуренного» человека в рассмотренных контекстах противопоставлены друг другу.

Образ погубленной «окультуренным» человеком природы в поздних произведениях В. Астафьева чрезвычайно важен. Антропоморфные метафоры, которые использует писатель, подчеркнута *безобразны* и намеренно антиэстетичны: *... деревья заболели; лишь... тополя, корявые, с лопнувшей корой, с рогатыми сухими сучьями на вершине, опершись лапами корней о земную твердь, росли, сорили пух и осенями роняли вокруг осыпанные древесной чесоткой ломкие листья; одичалый смородинник, не рожавший ягод* («Людочка»).

Следует подчеркнуть, что природа понимается В. Астафьевым как важный объект эмоционального переживания, без которого не может быть формирования личного пространства человека. Именно поэтому в семантике слова *человек* семы 'интеллект', 'разум' оказываются не ядерными, как в

системе языка, а периферийными, а в ядерную зону перемещаются семы 'гуманность', 'связь с природой' и, что особенно показательно и характерно только для идиостиля В. Астафьева – 'неокультуренность'.

Экспрессивные компоненты, основанные на трансформации смысла лексем *человек, зверь, зверина, выродок, тварь, ангел, брат, братья, братцы, братики, братья-солдаты, собратья, чада Божьи, исчадия Божии* обеспечивают эстетический эффект текстовой оппозиции *хороший (истинный, гуманный) человек vs зверь*.

3.4. Экспрессивный потенциал лексемы *зверь*

Лексема *зверь* и ее дериваты в идиостиле В. Астафьева также являются значимыми для воплощения картины мира писателя. В повествовании в рассказах «Царь-рыба» более 100 употреблений слов с интегральной семой 'зверь', в романах «Печальный детектив» и «Прокляты и убиты» – около 10 и 60 соответственно, в повести «Последний поклон» – около 50, в рассказе «Людочка» – 7.

Рассуждая в романе «Прокляты и убиты» о добре и зле, о том, что сейчас *против зла поворачивается сила, которую доброй тоже не назовешь*, писатель делает вывод об особенностях человеческого самосознания и вообще русского национального характера: *Нищие и Достоевский почти достали до гнилой утробы человечихи, до того места, где преет, зреет, набирается вони и отрицивает клыки спрятавшийся под покровом тонкой человеческой кожи и модных одежд самый жуткий, сам себя пожирающий зверь. А на Руси Великой зверь в человеческом облике бывает не просто зверем, но звериной*. Показательно использование слова *человечиха* (суффикс -ишк-, имеющий значение пренебрежительности, способствует тому, что лексема в целом в контексте приобретает ярко выраженное экспрессивно-оценочное значение) в качестве текстового синонима слов *зверь/зверина*. Автор не случайно использует суффикс -ин-, актуализируя сему 'безжалостность'. Глаголы *преет, зреет, набирается (вони), отрицивает* обладают в контексте высокой степенью оценочности и актуализируют в подтексте семы

‘окультуривание’, ‘разрушение’. Прилагательное *гнилой*, включающее в семантическую структуру сему ‘неприятный запах’, ассоциативно сближается с прилагательными *модный* в значении ‘неприятно пахнущий’ (*гнилая утроба // модные одежды*). В приведенном контексте данные лексемы оказываются синонимами (общие семы – ‘саморазрушающийся’, ‘неприятный’, ‘отрицательно оцениваемый’).

Модный, т. е. «окультуренный», *современный* – это качества человека-зверины. Стилистическая окраска приведенных слов в художественных текстах В. Астафьева также отличается от общеязыковой: в контекстах писателя лексемы приобретают яркую ироническую стилистическую окраску, не свойственную им в системе языка. На это указывают те дополнительные смысловые оттенки, благодаря которым происходит «приращение смысла» и трансформация семантики в целом. *Модный* – это не только такой, который является образцом в определенное время, но прежде всего такой, который сближает с антиприродной культурой и отдаляет от природы.

Отношение писателя к человеку демонстративно ненейтрально, что подтверждают приведенные экспрессивные номинации, потому что человек, уверенный в превосходстве над природой, отвратителен, он хуже зверя:... *и замер обреченно сохатый – так отвратительно, так страшно пахнущий зверь никого и ничего щадить не способен: ни леса, ни животных, ни себя. Ни скрыться от него, ни от молиться от него, ни отбиться... Утратилось в нем чувство благородства, дух дружбы и справедливости к природе, ожирело все в нем от уверенности в умственном превосходстве над нею («Царь-рыба»)*. В данном контексте дикий зверь очеловечивается, а человек превращается в зверя. Чрезвычайно показателен оценочный развернутый эпитет *отвратительно*. Не менее показательное словосочетание *так страшно пахнущий*, а также развернутая рациональная характеристика (*никого и ничего щадить не способен; утратилось в нем чувство благородства, дух дружбы и справедливости*), превращающаяся в эмоциональную. Следует обратить внимание также на весьма важное для воплощения авторской точки зрения на человека словосочетание *сам себя*

пожирающий, вводящее в семантическую структуру экспрессивной номинации человек-зверь сему 'саморазрушение'.

Таким образом, можно сформулировать индивидуально-авторское лексическое значение слова *зверина* в художественных текстах В. Астафьева: 'зверь в человеческом облике; жуткое, страшное, вонючее, безобразное существо, жестокий, свирепый, беспощадный «окультуренный» дикарь'.

Очевидно, что, с точки зрения автора, *зверь* (*зверина*, *зверюга*) может совершать только то, что причиняет как физическую, так и нравственную боль, иногда – даже приводит к смерти: *До того дострелялись осенесь, пана, что озверели, верис – нет, озверели!* («Царь-рыба»), *Такой мальчик! Кудрявый мальчик! А он его, зверюга, головой об стену..., взревел модник и бросился сверху на жертву лохматым зверем, Ну, энти мужики! Ну звери и звери!* («Печальный детектив»), *Уж каких я зверей и самодуров ни видывал на войне да по тюрьмам и ссылкам, но этот...* («Прокляты и убиты»). Глагол *озвереть* употребляется не в общеупотребительном словарном значении 'приходить в бешенство, ярость' [МАС], а в характерном именно для В. Астафьева экспрессивном значении 'реально превратиться в зверя, дойдя до крайней жестокости, изуверства'.

Рассмотренная лексика позволяет писателю показать такого человека как не знающего границ, без меры азартного и жестокого, теряющего не только самообладание, но и человеческий облик. Часто употребляются также дериваты лексем *зверь – звериный, зверский, озвереть, вызвереть, зверюга*.

Актуальный смысл слова *зверь* дополняется, значение перестает быть только переносным, оставаясь экспрессивным: в любом человеке есть *зверь* – это тот, кто стал антиприродным существом и делает зло.

Однако семантика этой лексической единицы и ее дериватов в произведениях В. Астафьева может выходить за рамки указанной. Например, в повествовании в рассказах «Царь-рыба» дериваты лексем *зверь* обычно используются, чтобы описать ловкость и умение чувствовать опасность (часто – о ребенке) и содержат не семантический признак 'такой, как у зверя' [МАС], а 'такой, как у зверят, у зверушки', что фактически снимает отрицательный

коннотативный элемент: ... *но ребяташки – зверята чуткие; рот мальчишки переполнился томительной слюной от зверушечьего нетерпения скорее хватить пищу, захлебнуться обжигающим варевом, откусить кус хлебаушка...*(«Царь-рыба»). Особенностью художественного воплощения образа зверя в романе «Печальный детектив» является сопоставление с «окультуренным», злым человеком.

Для характеристики ХКМ В. Астафьева важно то, что в романе «Прокляты и убиты» и рассказе «Людочка» образ человека-зверя становится центральным. Приведем показательные примеры того, как значение лексемы *зверь* и ее дериватов переосмысливается автором в романе и рассказе.

Были и такие, как Зеленцов, добычу вели особняком, жили по-звериному уединенно («Прокляты и убиты»). В данном контексте реализуется словарное значение слова *добыча*: ‘то, что добыто, приобретено’ [МАС], однако имеется в виду то, что два бывших детдомовца воруют у других солдат, т. е. добывают не трудом, а хитростью, обманом, силой. Реализуются отрицательные значения существительного *добыча* и глагола *добыть*, который оказывается синонимичен глаголам *урвать*, *выманить*, *выкрасть*, *выцепить*. Именно благодаря добыче, т.е. тому, что украдено, получено силой, подобные Зеленцову *зверюги* собираются *припеваючи просидеть всю войну*.

Следует обратить внимание на то, что для описания этого персонажа (Зеленцова) используется наречие *по-звериному*, что может ошибочно навести читателя на сравнение героя с охотником, поскольку лексема *добыча* употребляется и в значении: ‘то, что добыто на охоте, ловле и т.п.; предмет ловли, охоты’ [МАС], однако в описании таких естественных для зверя повадок – сидеть в засаде и ждать добычу, – просвечивает мысль автора о том, что Зеленцов – хуже зверя, потому что его добыча нечестная. Употребление в контексте наречия *уединенно*, обычно используемого для характеристики духовной жизни человека с положительной стороны, подчеркивает негативное отношение автора к недуховному целенаправленному одиночеству героя, преследующего только свою выгоду. Лексическое значение наречия *по-*

звериному можно определить следующим образом: ‘свирепо, жестоко, беспощадно, эгоистично, обособленно, отдельно от других, жадно’.

На основании уже проанализированных фрагментов можно сделать вывод прежде всего о том, что в художественных текстах В. Астафьева лексема *зверь* в значении ‘окультуренный человек’ – это характерное для идиостиля писателя слово-образ, могущее восприниматься в некоторых контекстах как синоним лексемы *человек*.

Помимо этого, можно утверждать, что оппозиция человек *vs* зверь (наряду с оппозициями природа *vs* культура, память *vs* беспамятство) определяет не просто лексическую структуру, но и лексико-семантическую организацию художественных текстов В. Астафьева в целом и становится основой экспрессивного переосмысления лексических единиц, на основе которых воплощается индивидуально-авторское представление о мире, определяющее специфику его текстового пространства.

Выводы по третьей главе

Результаты проведенного анализа позволяют сделать выводы, касающиеся экспрессивной индивидуально-авторской семантики общеупотребительных слов в художественных текстах В. Астафьева.

1. В слове *культура* как экспрессивном знаке ярко отражается картина мира В. Астафьева и индивидуально-авторские изменения смысла общелитературной лексической единицы – вплоть до противоположного языковому значению. Контекст позволяет выделить семантические признаки слова *культура*: ‘примитивный’, ‘гибельный’, ‘современный’. Лексическое значение слова *культура* можно условно сформулировать как ‘совокупность достижений человеческого общества, ведущая к гибели этого общества’.

Текстовое значение прилагательного *современный* непосредственно связано с отношением автора к объективной действительности. Чаще всего «приращение смысла» начинается с актуализации семы ‘расчеловечивание’. Лексическое значение прилагательного *современный* в произведениях В. Астафьева можно сформулировать следующим образом: *современный* (как свойство чего-то) характеризует лицо или предмет как непригодный, лишенный положительных свойств, вызывающий неодобрение. *Современный* (о человеке) – ‘считающий себя самым лучшим’, проявляя при этом равнодушие, эгоизм, совершая безнравственные поступки, высмеивая моральные принципы.

2. Экспрессивизация номинаций природного мира в идиостиле В. Астафьева становится основой образов, воплощающих художественную картину мира автора.

Так, в «Царь-рыбе» лексема *земля* и другие лексические единицы, рисующие образ северной природы, олицетворяются: *земля справляет праздник, обмирая от красоты*. В лексемах *северный*, *тундра* часто актуализируются семы ‘раздолье’, ‘простор’. Создается образ плодородного пространства. Земля, похожая на пашню, оказывается предметом эмоционального переживания рассказчика.

В романе «Печальный детектив» образ трудового, природного пространства, с которым связан образ человека, сближается с образом памяти: *... земля и должна быть такая: бездушная, немая, темная и тяжелая <...> сохраняя людям способность жить дальше и помнить тех, кто жил до них.* Анализ фрагментов, связанных с идеей погребения в землю, позволяет сделать вывод о том, что часто в тексте образ человека обезличен, а образ природы – очеловечивается.

В романе «Прокляты и убиты» образ земли осмыслен В. Астафьевым на концептуальном уровне. Слово *земля* употребляется в значении ‘мир, пространство жизни’, однако ассоциативно связывается читателем с другим значением ‘то же, что поле (устар. обл.)’. В тексте создается параллель: мать // дитя и человек // хлеб; мать дает жизнь своему дитя, человек дает жизнь хлебу, который, в свою очередь, символизирует жизнь: *Как мать, убившая свое дитя, не смеет называть себя матерью, так человек, убивший хлеб, значит, и жизнь на земле, не смеет называть себя человеком.* Жизнь человека и растущий хлеб становятся в художественной картине мира В. Астафьева главными ценностями мироздания.

Рассмотрение контекстуальной семантики не обладающего в литературном языке экспрессивностью слова *яма* в текстах В. Астафьева также позволяет дифференцировать различные текстовые значения и оттенки значения, большое количество которых (выделено 16) свидетельствует об экспрессивном потенциале этой лексической единицы.

Анализ материала демонстрирует, каким образом мировоззренческие установки писателя на основе русской языковой картины мира формируют художественную картину мира автора, определяя текстовое обогащение смысла слова *яма* и других слов с семантической структурой, включающей сему ‘земля’, а также формирование текстовых оппозиций *природа vs культура*; *человек vs зверь*, *жизнь vs смерть*, а в повести «Последний поклон» также оппозиции *взрослый vs ребенок*, в остальных произведениях отсутствующей.

Для В. Астафьева чрезвычайно значим также образ реки: река, особенно ночью, в том пространстве, которое моделирует писатель, ассоциируется с искренностью и душевным покоем. Наиболее ярко этот образ представлен в

повествовании «Царь-рыба». Анализ контекстов позволяет утверждать, что экспрессивную семантику лексемы *река* актуализируют признаки ‘до дна пробитая золотыми каплями звезд’, ‘неостановимое движение’.

3. Описание дополнительных экспрессивных смысловых оттенков индивидуально-авторского текстового значения лексем *сердце*, *память*, *зверь* позволяет охарактеризовать образы человека и памяти в текстах В. Астафьева.

Проведенный анализ демонстрирует, что лексема *сердце* в произведениях писателя относится к наиболее значимым. Слово *сердце* используется как в прямом, так и в переносном значении. Еще одно значение лексемы *сердце* в текстах В. Астафьева – ‘средоточие душевной боли’. Смысл формируется на метафорическом уровне: часто сердце сравнивается с сердцевиной дерева. Авторский фразеологизм *не хватает сердца* употребляется в прямом значении ‘болит сердце’, переносном ‘сердце не на месте’ и наиболее экспрессивном текстовом ‘сердце не может вместить в себя весь груз тяжелых воспоминаний’.

Образ памяти в текстах В. Астафьева связан прежде всего с мотивами взросления и покаяния. Мотив взросления реализуется при помощи глагола *понимать*. Лексемы *память*, *золотой*, *не отыгранный* позволяют выделить эмоционально значимые для автора фрагменты действительности.

Текстовое значение лексемы *память* часто связано с запоминанием зла. Семантика выражения *без памяти*, общеязыковое значение которого в рассмотренных текстах ассоциативно связывается со злым, первобытным, диким началом в человеке. Степень экспрессивности контекстов усиливается благодаря дериватам лексемы *память*: *опамятует*, *до беспамятства*. Память для писателя неразрывно связана с человечностью.

Анализ способов номинации человека демонстрирует, что выбор слова в текстах В. Астафьева является основой оценочного, эмоционального взгляда на мир. Наряду с узуальным значением в семантической структуре слова *человек* реализуется либо дополнительный смысловой оттенок ‘хороший человек’, либо оттенок ‘современный человек’, т.е. «окультуренный». Следует подчеркнуть, что природа понимается автором как важный объект эмоционального

переживания, без которого не может формироваться личное пространство человека. Именно поэтому в семантике слова *человек* семы *'интеллект'*, *'разум'* оказываются не ядерными, как в системе языка, а периферийными; в ядерную зону перемещаются семы *'гуманность'*, *'связь с природой'* и, что особенно показательно и характерно только для идиостиля В. Астафьева – *'неокультуренность'*.

В «Царь-рыбе», «Печальном детективе», «Прокляты и убиты», «Людочке» автор заменяет номинацию *человек* экспрессивно окрашенными лексемами и словосочетаниями *человечишка, зверь, зверина, зверюга, арестант, бродяга, барачного производства малый, исчадья божьи; обезумевшие равнодушно-злые люди в ношеной военной форме, зла не утратившие доходяги, убийцы, обуянные неистовой злобой и совершающие служебные злодеяния и братоубийства, особенно зловецей ночью; выродок из выродков, бездельник, убийца, мясник, братоистребитель, богохульник, забывший о Боге, о земле, о труде.*

Анализ экспрессивного потенциала лексемы *зверь* также демонстрирует, что эта лексема и ее дериваты в идиостиле В. Астафьева являются значимыми для воплощения художественной картины мира писателя.

В «Царь-рыбе» дериваты лексемы *зверь* обычно используются, чтобы описать ловкость и умение чувствовать опасность (часто – о ребенке) и содержат семантический признак *'такой, как у зверят, у зверушки'*, что фактически снимает отрицательную коннотацию. Особенностью художественного воплощения образа зверя в романе «Печальный детектив» является сопоставление с «окультуренным», злым человеком. Такой человек показан азартным и жестоким, теряющим человеческий облик. Смысл слова *зверь* дополняется, значение перестает быть только переносным: в любом человеке есть *зверь* – это тот, кто стал антиприродным существом и делает зло.

Для характеристики ХКМ В. Астафьева важно то, что в его поздних произведениях предельно экспрессивный, резко отрицательный образ человека-зверя становится центральным.

Заключение

Языковая и эстетизирующая личность писателя представляет художественное содержание прежде всего на основе воплощения в тексте категории экспрессивности. Экспрессивность может быть определена как особая семантическая категория, которая, становясь из языкового феномена текстовым, обуславливает выразительную силу лексических средств и приемов и проявляется прежде всего в повторяющейся в произведениях определенного автора и уникальной для его текстов системе лексических средств, которая воплощает индивидуальный стиль писателя.

На основании проведенного анализа можно сделать вывод о том, что понятие экспрессивности шире понятия стилистической маркированности. Эстетическая трансформация значения языковой единицы в художественном тексте может восприниматься как воплощение экспрессивности.

Лексическая единица с экспрессивной семантикой (*экспрессема*) – ключ к эстетической информации, наиболее значимой в художественном произведении. Экспрессема трактуется как особое, ненейтральное воплощение эстетико-экспрессивной функции в художественном тексте, т. е. языковая или авторская лексическая составляющая текста, воплощающая выразительную эстетическую интенцию адресата и позволяющая соотнести категорию экспрессивности и образность текста.

В результате анализа более трехсот представленных в диссертации текстовых фрагментов произведений В. Астафьева (кроме того, было выделено более 150 контекстов употребления слов с ядерной семой '*почва*', не менее 500 употреблений лексемы *человек*, более 200 – лексемы *зверь*, около 60 – лексемы *яма*, около 100 – лексемы *культура*, около 70 – лексемы *современный*, около 100 – лексемы *река*, около 400 – лексемы *сердце*) было установлено, что рассмотренные тексты объединяет прежде всего общность лексических средств воплощения категории экспрессивности.

В работе были проанализированы традиционные, общеупотребительные экспрессивные лексические средства и реализация их экспрессивного потенциала в художественных текстах В. Астафьева.

В произведениях писателя исследовались закономерности и особенности употребления стилистически маркированных лексем и особенности употребления традиционных тропеических образных средств: эпитетов, метафор, олицетворений и сравнений. В этом отношении значимым можно считать употребление уменьшительно-ласкательных форм слов, употребление сниженной лексики, употребление окказионализмов.

Среди стилистически маркированных средств наиболее показательными средствами создания экспрессии можно считать разговорные, просторечные, жаргонные, диалектные слова.

Среди экспрессивных единиц следует выделить индивидуально-авторскую метафору, сравнение человека с животным, рыбой или растением, антропоморфизацию природы.

Особенно показательно то, что В. Астафьев не ограничивается использованием традиционных для художественного текста экспрессивных тропеических средств и их трансформацией: он превращает в экспрессы общеупотребительную лексику.

Образы, возникающие на основе лексем *культура, культурно, современный, земля, поле, хлеб, яма, река, сердце, ржавый, помнить, вспомнить, память, человек, зверь*, не просто приобретают переносное значение, а семантически трансформируются и превращаются в экспрессы и средства воплощения индивидуальной художественной картины мира.

В. Астафьев – один из немногих писателей, кто задолго до тех существенных изменений, которые произошли в культурном пространстве России в конце XX века, словно предвидел появление значения ‘*массовая культура*’ до того, как оно было зафиксировано словарями.

Анализ индивидуально-авторских значений лексем *культура, современный* позволяет утверждать, что *культура, цивилизация, варварство* –

контекстуальные синонимы в художественных текстах В. Астафьева, поскольку индивидуально-авторское значение лексемы *культура* часто оказывается синонимично не только лексеме *цивилизация* в значении ‘современная мировая культура’, но и лексеме *варварство* в значении ‘невежественное отношение к культурным ценностям; невежество, бескультурье’. Особенно показательное употребление слова *культура* в составе словосочетания с прилагательным *современный*, поскольку отрицательный смысловой компонент, который прилагательное приобретает в контексте, усиливает аналогичную отрицательную сему в существительном.

Чрезвычайно важен образ погубленной «окультуренным» человеком природы в поздних произведениях В. Астафьева. Экспрессивность лексем *земля, яма, хлеб, поле, река* во многом построена на наличии постоянных экспрессивных элементов значения либо на актуализации определенных сем.

Лексема *земля* – одна из важных экспрессивных идиостем В. Астафьева. Высокая частота и повторяемость этого слова и слов с семантической структурой, включающей сему ‘земля’ (*хлебное поле, пахать, копать и др.*), создают предпосылки того, что в позднем творчестве В. Астафьева именно это слово (в значении ‘рыхлое темно-бурое вещество’) обогащается в тексте дополнительными смысловыми оттенками, – прежде всего ‘разрушенная’ (человеком) и ‘запятнанная кровью’.

Контекстуальные значения лексемы *яма* акцентируют внимание на наличии в текстах оппозиций природа *vs* культура, жизнь *vs* смерть. Анализ материала исследования демонстрирует, что слово *яма*, стилистически не маркированное в системе языка, становится экспрессивной в семантическом пространстве текстов В. Астафьева и участвует в формировании его художественной картины мира. Метафора *яма // могила* – одно из значимых лексических экспрессивных средств в тексте романа «Прокляты и убиты».

Проведенный анализ семантического потенциала слов с интегральной семой ‘вода’ позволяет сделать вывод о том, что вода в текстах В. Астафьева часто изображается как объект эстетических переживаний, обладающий

огромной жизненной силой. Образ воды часто связан с образами памяти и реки: чаще всего герои вспоминают значимые события своей жизни на берегу реки. Кроме того, наглядно-чувственные образы *костра, темноты, миротворной тишины, звезд, которые отражаются в реке* связаны с образом реки. Световая метафора становится актуализатором картин-образов и чувств рассказчика, связанных с пространством у реки: описания рассказчиком глубоко личных образов и воспоминаний о конкретных людях и ситуациях обогащаются символическими коннотациями, как универсальными, так и индивидуально-авторскими. Однако в восприятии писателя в пространстве, переставшем быть природным, вода превращается в грязь, река – в канаву («Печальный детектив», «Прокляты и убиты», «Людочка») с использованием соответствующих номинаций (грязь, канава). Образ погубленной «окультуренным» человеком природы в поздних произведениях В. Астафьева чрезвычайно важен: антропоморфные метафоры, которые использует писатель, подчеркнуто безобразны и намеренно антиэстетичны.

Таким образом, анализ семантического потенциала слов *земля, яма, река*, которые в текстах В. Астафьева становятся экспрессемами, подтверждает гипотезу о том, что индивидуальный стиль этого писателя – система повторяющихся экспрессивных лексических средств. Все анализируемые произведения связаны друг с другом прежде всего общностью лексических средств воплощения категории экспрессивности.

Следует особо подчеркнуть, что слово *человек* и другие лексемы, которые автор выбирает, чтобы назвать персонажей, получают дополнительные смысловые оттенки и в тексте являются экспрессемами. Кроме того, в каждом последующем по хронологии произведении В. Астафьев критически оценивает, дополняет и даже переосмысливает свои же взгляды. Экспрессивные компоненты используются для номинации человека, обеспечивая эстетический эффект текстовой оппозиции *хороший (истинный, гуманный) человек vs зверь*.

В романе «Прокляты и убиты» экспрессивность лексических единиц очень высока. Многократно повторяются в текстах дериваты слова *зверь*:

звериный, зверский, озвереть, вызвереть, зверюга. Глагол *озвереть* употребляется не в общеупотребительном словарном значении ‘приходить в бешенство, ярость’ [МАС], а в характерном именно для В. Астафьева значении ‘превратиться в зверя, дойдя до крайней жестокости, изуверства’. Под *озверением* и *зверством* понимается абсолютное отсутствие человеческих качеств: безверие, безнравственность, озлобленность, желание убивать, насильничать. Можно сформулировать экспрессивное индивидуально-авторское значение слова *зверь* как ‘жуткое, вонючее существо с безобразной мордой; жестокий, свирепый, беспощадный «окультуренный» дикарь’.

Оппозиция человек *vs* зверь (наряду с оппозициями природа *vs* культура, память *vs* беспамятство) определяет не только лексическую структуру отдельных текстов, но и художественное творчество писателя в целом и во многом становится основой экспрессивного переосмысления лексических единиц, в которых воплощается индивидуально-авторское представление о мире и о человеке, определяющее специфику его текстового пространства.

Анализ специфики реализации семантического потенциала ключевых экспресем *культура, человек, зверь* обнаруживает целостный образный взгляд писателя на мир: основная индивидуальная составляющая его мировоззрения состоит в самобытном взгляде на проблему единства человека и природы.

Анализ художественных образов в текстах В. Астафьева позволил выделить важный способ вербализации картины мира автора – эмоционально-эстетическое «приращение смысла» слова, которое можно считать воплощением экспрессивности в художественном тексте. Анализ экспресем – эффективный интерпретационный инструмент, помогающий выделить в художественном тексте наиболее значимую эстетическую информацию.

Проведенное исследование демонстрирует, что анализ экспрессивных лексических средств в прозе В. Астафьева позволяет в перспективе рассмотреть особенности системы ключевых слов его текстов, специфику идиостиля писателя в целом, обратиться к его художественной концептосфере.

Список сокращений и условных обозначений

В тексте диссертационного исследования приняты следующие **условные обозначения**:

- лексема, термин или часть художественного текста обозначаются курсивом;
- компонент значения, сема приводятся в кавычках курсивом;
- название концепта печатается заглавными буквами.

В тексте приняты следующие **сокращения**:

1. *БАС*– Словарь современного русского литературного языка. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948 – 1965. – Т. 1-17.

2. *Даль* – Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. – М. : Русский язык, 1998.

3. *ЛЭС* – Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В. Н. Ярцевой. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 682 с.

4. *МАС* – Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Рус. яз., 1981–1984.

5. *НСИС* – Захаренко, Е. Н. Новый словарь иностранных слов / Е. Н. Захаренко, Л. Н. Комарова, И. В. Нечаева. – М.: Азбуковник, 2003. – 783.

6. *Популярный словарь иностранных слов* – Музрукова, Т. Г., Популярный словарь иностранных слов / Т. Г. Музрукова, И. В. Нечаева. – М.: Азбуковник. 2002. – 494 с.

7. *Семантический словарь* – Русский семантический словарь: толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / под общей ред. Н. Ю. Шведовой: в 6т. – М.: РАН. Ин-т рус. яз., 1998 – 2007.

8. *Словарь русского арго* – Елистратов, В. С. Словарь русского арго: (Материалы 1980-1990 гг.) / В. С. Елистратов. – М.: Русские словари, 2000. – 693 с.

9. *ХКМ* – художественная картина мира.

Источники

1. *Астафьев, В. П.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 4. Последний поклон: повесть в рассказах. Кн. 1, 2 / В. П. Астафьев. – Красноярск: Офсет, 1997. – 459 с.
2. *Астафьев, В. П.* Собрание сочинений: В 15 т. Т.5. Последний поклон: повесть в рассказах. Кн.3 / В. П. Астафьев. – Красноярск: Офсет, 1997. – 380 с.
3. *Астафьев, В. П.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 6. Царь-рыба / В. П. Астафьев. – Красноярск: Офсет, 1997. – 430 с.
4. *Астафьев, В. П.* Собрание сочинений: В 15 т. Т.7. Затеси: семь тетрадей / В. П. Астафьев. – Красноярск: Офсет, 1997. – 542 с.
5. *Астафьев, В. П.* Собрание сочинений: В 15 т. Т.9. Произведения 1980-х годов. Печальный детектив: роман. Рассказы / В. П. Астафьев. – Красноярск: Офсет, 1997. – 448 с.
6. *Астафьев, В. П.* Собрание сочинений: в 15 т. Т.10. Прокляты и убиты. Роман / В. П. Астафьев. – Красноярск: Офсет, 1997. – 766 с.

Список литературы

1. *Акетина, О. С.* Семантическое пространство художественного текста как способ актуализации художественной картины мира / О. С. Акетина // Символ науки: международный научный журнал. – 2017. – № 6. – С. 83-85.
2. *Аксенко, О.В.* Особенности семантики лексем «культура» и «зверь» в художественных текстах В.П. Астафьева / О. В. Аксенко // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. – 2016. – №4 (38) – С. 236-241.
3. *Аксенко, О. В.* Особенности языкового воплощения образа детства в произведениях В. Астафьева (на материале повествования в рассказах «Царь-рыба» и романа «Печальный детектив») / О. В. Аксенко, Е. В. Сергеева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2017. – № 184. – С. 114-123.
4. *Аксенко, О. В.* Слова-образы как основа художественной картины мира писателя (на материале рассказа В. Астафьева «Людочка») / О. В. Аксенко

// Русская речевая культура и текст: материалы XII Международной конференции. – Томск, 20-21 мая 2022 года. – Томск, Томский центр научно-технической информации, 2022. – С. 59-64.

5. *Аксенко, О.В.* Экспрессивная номинация человека автором и рассказчиком (на материале романа В. Астафьева «Прокляты и убиты») / О. В. Аксенко // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2023. – № 209. – С.208-217.

6. *Алибаева, С. А.* Проблема трудового подвига в современной советской прозе (В. Астафьев, О. Куваев, В. Санин, В. Степанов): автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.02 / С. А. Алибаева; Моск. обл. пед. ин-т им. Н. К. Крупской. – М., 1986. – 16 с.

7. *Андрусенко, Е. А.* Метаязыковая рефлексия в художественных текстах В. П. Астафьева: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / Е. А. Андрусенко; Кемер. гос. ун-т. – Кемерово, 2012. – 28 с.

8. *Арутюнова, Н. Д.* Язык и мир человека. / Н. Д. Арутюнова; изд. 2-е. – М.: Языки славянской культуры, 1999. – 896 с.

9. *Ахманова, О. С.* Очерки по общей и русской лексикологии / О. С. Ахманова. – М.: Гос. уч.-пед. изд-во, 1957. – 294 с.

10. *Баканова, М. В.* Анализ лексических средств выразительности как основы идиостиля автора и способов их передачи на русский язык (на материале произведения Д. Киза «Цветы для Элджернона») / М. В. Баканова, Е. Р. Станчина // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход: материалы VII международной научно-практической конференции, Симферополь, 27-28 апреля 2023 года / М. В. Норец (гл. ред). – Симферополь: Ариал, 2023.– С. 14 -19.

11. *Бару, М. З.* Концепция мира и человека в современном советском романе (Ч. Айтматов, В. Астафьев, Ю. Бондарев, Н. Думбадзе): автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.02 / М. З. Бару; Моск. обл. пед. ин-т им. Н. К. Крупской. – М.,1986.

12. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества. / М. М. Бахтин; сост. С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.

13. *Башкова, И. В.* Теоретические основания русской семантической персонологии: объект и метод: автореф. дис. ... доктора. филол. наук: 10.02.01 / И. В. Башкова; Сиб. федер. ун-т. – Красноярск, 2018. – 42 с.

14. *Белецкий, А. И.* Об одной из очередных задач историко-литературной науки / А. И. Белецкий // Введение в литературоведение: хрестоматия : учеб. пособие / сост. П. А. Николаев; 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 2006. – С. 408-411.

15. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М., 2007: Российское библейское общество. – 1372 с.

16. *Бобкова, Ю. Г.* Концепт и способы его актуализации в идиостиле В. П. Астафьева (на материале цикла «Затеси»): автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / Ю. Г. Бобкова; Пермский гос. пед. ун-т. – Пермь, 2007. – 23 с.

17. *Болотнова, Н. С.* Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня / Н. С. Болотнова. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1992. – 309.

18. *Болотнова, Н. С.* Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус. / Н. С. Болотнова. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 381.

19. *Болотнова, Н. С.* Концепция лексической образности О. И. Блиновой в контексте современных стилистических исследований / Н. С. Болотнова // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2021. – № 70. – С. 5-15.

20. *Большакова, А. Ю.* Художественное претворение нравственной проблематики в прозе Виктора Астафьева: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.02 / А. Ю. Большакова; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1989. – 23 с.

21. *Большев, А. О.* Проблема народного характера в творчестве В. Белова, В. Астафьева, В. Распутина: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.02 / А. О. Большев; Гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. – Горький, 1986. – 16 с.

22. *Брандес, М. П.* Стилистический анализ / М. П. Брандес. – М.: Высшая школа, 1971. – 207 с.

23. *Британ, Э. Л.* Роман В. П. Астафьева «Прокляты и убиты»: авторская концепция трагического: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Э. Л. Британ; Моск. гос. обл. ун-т. – М., 2012. – 30 с.

24. *Букаты, Е. М.* Поэтика художественного пространства в прозе В. П. Астафьева: «Последний поклон», «Царь-рыба», «Прокляты и убиты»: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. М. Букаты; Том. гос. ун-т. – Томск, 2002. – 26 с.

25. *Булдагов, В. А.* Стилистически сниженная фразеология и методы ее идентификации(на материале современного немецкого языка): автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.04 / В. А. Булдагов; Калинин. гос. ун-т. – Калинин, 1982. – 16 с.

26. Ваулина, И. А. Аспекты восприятия экспрессивного слова: экспериментальные данные / И. А. Ваулина // Уральский филологический вестник. Сер.: Язык. Система. Личность : лингвистика креатива. – 2012. – № 3. – С. 163–169.

27. *Виноградов, В. В.* О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1959. – 654 с.

28. *Виноградов, В. В.* Стилистика, теория поэтической речи, поэтика / В. В. Виноградов. – М.: изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 255 с.

29. *Виноградов, В. В.* О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1971. – 238.

30. *Виноградов, В. В.* О языке художественной прозы: Избр. труды. / В. В. Виноградов. – М.: Наука, 1980. – 360 с.

31. *Винокур, Т. Г.* Закономерности стилистического использования языковых единиц / Т. Г. Винокур. – М.: Наука, 1980. – 237 с.

32. *Волкова, В. Б.* Концептосфера современной военной прозы: автореф. дис. ... доктора. филол. наук: 10.01.01 / В. Б. Волкова; Ур. федер. ун-т имени первого Президента России Б.Н. Ельцина. – Магнитогорск, 2014. – 43 с.

33. *Гальперин, И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 139 с.
34. Геймбух, Е. Ю. Образ читателя в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» / Е. Ю. Геймбух // Русский язык в школе. – 2007. – № 2. – С. 44–47.
35. *Гладких, Ю. Г.* Не-данное и данное в художественном тексте: Фрагменты картины мира и идиостиль В. П. Астафьева / Ю. Г. Гладких. – Пермь, 2014. – 215 с.
36. *Гончаров, П. А.* Стилиевые искания современной социально-этической прозы. (В. Астафьев, С. Залыгин, В. Шукшин): автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.02 / П. А. Гончаров; Моск. обл. пед. ин-т им. Н. К. Крупской. – М., 1987. – 23 с.
37. *Гончаров, П. А.* Творчество В. П. Астафьева в контексте русской прозы второй половины XX века: автореф. дис. ... доктора. филол. наук: 10.01.01 / П. А. Гончаров; Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. – Тамбов, 2004. – 48 с.
38. *Гончаров, П. П.* «Царь-рыба» В. П. Астафьева: жанровая и композиционная функция образа Сибири: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / П. П. Гончаров; Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. – Тамбов, 2007. – 24 с.
39. *Гордеева, Е. М.* Пасторально-идиллическая традиция в русской прозе второй половины XX века: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. М. Гордеева; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь, 2016. – 16 с.
40. *Горячева, Н. Ю.* Некоторые особенности реализации просодической категории выделенности в спонтанном звучащем тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Н. Ю. Горячева; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 1999. – 16 с.
41. *Гридин, В. Н.* Экспрессивность // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. энцикл., 1990. – С. 591.
42. *Гриценко, Л. М.* Методика комплексного описания идиостиля в аспекте теории образности / Л. М. Гриценко, Т. А. Демидова // Вестник Томского государственного университета. – 2019. – № 442. – С. 14–21.

43. *Гуковский, Г. А.* Реализм Гоголя. – М., Л.: Гослитиздат, 1959. – 531 с.

44. *Демидова, Т. А.* Роль образных единиц в формировании идиостиля В. П. Астафьева : автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / Т. А. Демидова; Том. гос. ун-т. –Томск, 2007. – 23 с.

45. *Дьякова, Т. А.* «Словарь идиостиля Игоря Матусовского» принципы отбора и описания лексических единиц / Т. А. Дьякова // Слово. Текст, Источник: Методология современного гуманитарного исследования: материалы II Международной научной конференции, Москва, 22 -23 апреля 2022 года. Выпуск 2. Часть 1. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2023. – С. 133 -149.

46. *Есин, А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие / А. Б. Есин. – 7-е изд., испр. – Москва : Флинта : Наука, 2005. – 244 с.

47. *Жирмунский, В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика : избр. тр. / В. М. Жирмунский. – Ленинград: Наука. – 407 с.

48. *Загороднюк, А. Н.* Образ читателя как категория филологического анализа художественного текста / А. Н. Загороднюк // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей по материалам III Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием (8 февраля 2013 г.). Ч. 2. – Екатеринбург: УрФУ, 2013. – С. 294-300.

49. *Задорнова, В. Я.* Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования: автореф. дис. ...доктора филол. наук:10.02.04 / В. Я. Задорнова; Моск. ун-т им. М. В. Ломоносова. – Москва, 1992. – 41 с.

50. *Затесь на сердце. Астафьев в памяти людской: фотоальбом / Сост. Майстренко В. А.* – Красноярск: РАСТР, 2009. – 170 с.

51. *Золотухина, О. Ю.* Религиозный поиск В. П. Астафьева в контексте творческой эволюции писателя : автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / О. Ю. Золотухина; Хакас. гос. ун-т им. Н.Ф. Катанова. – Абакан, 2010. – 26 с.

52. *Зотова, А. Б.* К вопросу о соотношении категорий «эмоциональность», «эмотивность», «экспрессивность» / А. Б. Зотова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2010. – № 6 (50). – С. 14-17.

53. *Зубкова, Л. И.* Русское имя второй половины XX века в лингвокультурологическом аспекте: по произведениям Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Распутина и В. Шукшин: автореф. дис. ...доктора филол. наук: 10.02.01/ Л. И. Зубкова; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 2009. – 40 с.

54. *Иванова, А. И.* Субъективация повествования (на материале прозы Владимира Маканина): автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / А. И. Иванова; Сиб. федер. ун-т. – Чита, 2008. – 23 с.

55. *Ионова, С. В.* Лингвистика эмоций в контексте современных научных исследований // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2022. – № 3 (166). – С. 221–226.

56. *Ильенко, С. Г.* К функционально-коммуникативным ориентирам в изучении художественного текста (“трио повествователей” в “Станционном смотрителе”: издатель А. П., сочинитель Иван Петрович Белкин, рассказчик титулярный советник А. Г. Н.) // Функционально-лингвистические исследования. – Санкт-Петербург: САГА, 2005. – С. 25-26.

57. *Именных, А. И.* У истоков эпопейного труда (к истории первой главы романа «Прокляты и убиты») // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2020. – Т.25 (№ 2.) – С. 226-233.

58. *Именных, А. И.* «Прокляты и убиты» Виктора Астафьева и «Джонни получил винтовку» Дальтона Трамбо: Некоторые параллели // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2021. – С.157-169.

59. *Исаева, Д. В.* Индивидуальный стиль автора как переводческая проблема (на материале романа Б. Шлинка «Чтец») / Д. В. Исаева // Вопросы филологии и переводоведения в контексте межкультурной коммуникации: сборник научных статей XXXIV Международной научно-практической конференции, посвященной 175-летию И. Я. Яковлева, Чебоксары, 20-21 апреля 2023 года / отв. редакторы Н. В. Кормилина. Н. Ю. Шугаева. – Чебоксары: Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева, 2023. – С. 329 – 333.

60. *Карагодская, Ю. С.* Идиостиль автора как переводческая задача / Ю. С. Карагодская, Ю. А. Карнаух // Актуальные проблемы лингвистики и лингводидактики: материалы IX научно-практической интернет-конференции с международным участием, Ростов-на-Дону, 11-13 мая 2022 года. – Ростов-на-Дону: Донской государственный технический университет, 2022. – С. 119 -124.

61. *Караулов, Ю. Н.* Русская языковая личность и задачи ее изучения // Караулов Ю. Н. – М.: Наука, 1987. – С. 3-7.

62. *Караулов, Ю. Н.* Понятие изоглоссы и словарь языка Достоевского // Слово Достоевского 2000: сб. статей. – М.: Азбуковник, 2001. – 595 с.

63. *Кащенко, А. Э.* Термин «идиостиль» в лингвистике: проблема дефиниции и поиск актуальной интерпретации / А. Э. Кащенко // Язык и коммуникация в контексте культуры: Материалы международной научно-практической конференции, Ростов-на-Дону: Ростовский государственный экономический университет «Ринх», 2023. – С. 104 – 109.

64. *Климина, Л. В.* Анализ художественного текста в лингвистике XXI века: традиции и инновации / Л. В. Климина // Русский язык: история и современное функционирование: сборник научных трудов / Отв. ред. Л. В. Климина. – Стерлитамак: Башкирский государственный университет, 2018. – С. 16-22.

65. *Кобзева, Е. В.* Содержание понятия «художественный образ» в литературоведении и лингвистике: общее и частное / Е. В. Кобзева // Высшее гуманитарное образование XXI века: проблемы и перспективы: материалы

одиннадцатой международной научно-практической конференции, Самара, 28-29 сентября 2016 года. – Самара: Самарский государственный социально-педагогический университет, 2016. – С. 118-122.

66. *Ковалевская, Е. Г.* Избранное, 1963-1999 / Под ред. К. Э. Штайн. – Санкт-Петербург, Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2012. – 686 с.

67. *Коваленко, Г. Ф.* Когнитивный подход к изучению термина «экспрессивность» / Г. Ф. Коваленко // *Инновационная наука.* – 2015. – Т. 3 . № 5 (5). – С. 80-85.

68. *Коваленко, Г. Ф.* Термин «экспрессивность»: когнитивные аспекты / Г. Ф. Коваленко // *Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема.* – 2016. – № 2 (23). – С. 9 – 16.

69. *Кондаков, Б. В.* Образ читателя в системе художественного произведения: к проблеме построения типологии художественных образов: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.08 / Б. В. Кондаков; МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва, 1983. – 16 с.

70. *Косиченко, Е. Ф.* В мире художественного нарратива: лингвокогнитивные и социокультурные аспекты текстов разных жанров / Е. Ф. Косиченко. – М.: Р. Валент, 2022. – 188 с.

71. *Кубрякова, Е. С.* Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // *Язык и наука конца XX века* / под ред. Ю. С. Степанова. – М., 1995. – С. 206-230.

72. *Куликова, И. С.* Эстетическая функция в ее отношении к эстетическому значению // *Аспекты и приемы анализ текста художественного произведения: межвуз. сб. науч. трудов.* – Л.: ЛГПИ, 1983. – 148 с.

73. *Куликова, И. С.* Слова-флоризмы в русской художественной картине мира. LAPLAMBERT Academic Publishing, 2014. – 138 с.

74. *Курбанова, С. Р.* Публицистические аспекты прозы В. Астафьева: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / С. Р. Курбанова; Дагестан. гос. ун-т. – Махачкала, 2012. – 16 с.

75. *Курьянович, А. В.* Динамика жанрово-стилистических особенностей русского эпистолярного дискурса носителей элитарного типа речевой культуры: XX - XXI вв.: автореф. дис. ... доктора. филол. наук: 10.02.01 / А. В. Курьянович; Нац. исслед. Том. гос. ун-т. – Томск, 2013. – 39 с.

76. *Лапченко, А. Ф.* Русская советская социально-философская проза 70-х годов. ("Человек и земля" в творчестве В. Распутина, В. Астафьева, С. Залыгина): автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.02 / А. Ф. Лапченко; Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. – Л., 1984. – 29 с.

77. *Леонтьев, Э. П.* Проблема автора и читателя в прозе и публицистике В. М. Шукшина: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Э. П. Леонтьев; Бурят. гос. ун-т. – Улан-Удэ, 2004. – 22 с.

78. *Лотман, Ю. М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.

79. *Лотман, Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб: Искусство СПб, 2008. – 412 с.

80. *Лукьянова, Н. А.* Экспрессивная лексика разговорного употребления: Проблемы семантики. – Новосибирск: Наука, 1986. – 227 с.

81. *Лукьянова, Н. А.* Экспрессивность как семантическая категория // Языковые категории в лексикологии и синтаксисе / Под ред. Н. А. Лукьяновой. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1991. – С. 3-23.

82. *Лукьянова, Н. А.* Дискуссионные моменты интерпретации экспрессивности как категории лексикологии / Н. А. Лукьянова // Вестник ВолГУ. Серия 2: Языкознание. – Волгоград, 2009. – № 1. – С. 211 – 215.

83. *Маврина, Л. В.* Натуральная школа и образ читателя: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Л. В. Маврина; Ин-т рус. лит-ры. – Санкт-Петербург, 1996. – 23 с.

84. *Малаховская, М. В.* Формы и функции публицистичности в поздней прозе В.П. Астафьева: 1980-1990-е годы: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / М. В. Малаховская; Рос. ун-т дружбы народов. – М., 2005. – 18 с.

85. *Мартазанов, А. М.* Идеология и художественный мир "деревенской прозы" (В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев, Б. Можаяев): автореф. дис. ...доктора филол. наук: 10.01.01 / А. М. Мартазанов; С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб, 2007. – 30 с.

86. *Марченко, С. В.* Категории эмотивности и экспрессивности в повестях и рассказах И. С. Тургенева 1871-1882 гг.: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / С. В. Марченко; Сам. гос. ун-т. – Самара, 2001. – 19 с.

87. *Меженская, Н. А.* Стихия «вода» в языке художественной прозы В. Астафьева и В. Тендрякова: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / Н. А. Меженская; Белгород. гос. ун-т.– Белгород, 2010. – 23 с.

88. *Мокиенко, В. М.* Славянская фразеология: учеб пособие для вузов по спец. «Рус. Яз. и лит.» / В. М. Мокиенко. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1989. – 286 с.

89. *Никольский, С. А.* Крестьянин на войне в философской прозе Андрея Платонова и Виктора Астафьева / С. А. Никольский // Ярославский педагогический вестник. –2020. – № 4 (115). – С.163-168.

90. *Новожеева, И. В.* Концепция человека в деревенской прозе 1960 - 1980-х годов (по произведениям В. Астафьева, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина): автореф. дис. ...канд. филол. наук:10.01.01 / И. В. Новожеева; Брянский гос. ун-т им. академика И. Г. Петровского. – Орел, 2007. – 23 с.

91. *Олизько, Н. С.* Художественный дискурс как полилог автора, читателя и текста / Н. С. Олизько // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Вып.60. – 2011. – № 33 (248).– С.164-166.

92. *Падерина, Л. Н.* Диалектизмы в языке "Царь-рыба" как особенность идиостиля В. П. Астафьева: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / Л. Н. Падерина; Красноярский гос. пед ун-т им. В. П. Астафьева. – Абакан, 2008. – 16 с.

93. *Падерина, Л. Н.* Особенности идиостиля В.П. Астафьева (обзор имеющихся исследований) / Л. Н. Падерина // Эпоха науки. – 2016. – № 6. – С. 38–48.

94. *Падучева, Е. В.* В. В. Виноградов и наука о языке художественной прозы / Е. В. Падучева // Серия литературы и языка. – Т. 54. – 1995. – № 3.

95. *Падучева, Е. В.* Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). – М.: Шк. «Языки рус. Культуры», 1996. – 464 с.

96. *Петренко, С. А.* Зооним “fox” и его лексико-семантические репрезентации в дискурсе художественного текста / С. А. Петренко, А. Ф. Петренко // Университетские чтения – 2022: материалы региональной межвузовской научно-практической конференции, Пятигорск, 13-14 января 2022 года. – Пятигорск: Пятигорский государственный университет, 2022. – С. 38-44.

97. *Петушкова, Е. В.* Экологические проблемы в отечественной публицистике второй половины XX века: С. Залыгин, В. Астафьев, В. Распутин: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. В. Петушкова; Твер. гос. ун-т.– Тверь, 2004. – 22 с.

98. *Пиотровская, Л. А.* Эмотивные высказывания как объект лингвистического исследования (на материале русского и чешского языков).– СПб.: СПбГУ. Яз. центр, 1994. – 145 с.

99. Пиотровская, Л. А. Эмотивность текста: описание, отражение и выражение эмоций / Л. А. Пиотровская // Речевое воздействие в разных дискурсах : т. 6 / под. ред. Ж. Сладкевич. – Гданьск : Uniwersytet Gdański, 2021. — С. 257–266.

100. Пиотровская, Л. А. Эмоциогенность текста: психологический и лингвистический аспекты / Л. А. Пиотровская // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2: Языкознание. — 2023. — Т. 22. — № 1. — С. 28–38.

101. *Поляков, Э. Н.* Субъективация авторского повествования в прозе Валентина Распутина: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / Э. Н. Поляков; Лит. ин-т им. А.М. Горького. – М., 2005. – 26 с.

102. *Ревенко, И. В.* Языковая категория интенсивности и ее экспликация в идиостиле В. Астафьева: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / И. В. Ревенко; Кемеров. гос. ун-т. – Кемерово, 2004. – 23 с.

103. *Рубцов, И. Н.* Средства выражения экспрессивности в художественном тексте / И. Н. Рубцов, Р. А. Унанян // Актуальные проблемы лингвистики и лингводидактики в контексте межкультурной коммуникации: сборник статей V Международной научно-практической конференции, Армавир, 17-18 мая 2017 года / Науч. ред. Н. В. Паперная, отв. ред. И. П. Черкасова, Е. П. Ковалевич. – Армавир: Армавирский государственный педагогический университет, 2017. – С. 95-99.

104. *Розанов, Ю. В.* Василий Белов и Виктор Астафьев: к истории личных и творческих отношений / Ю. В. Розанов // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2020. – Т.42. – № 7. – С. 72-77.

105. *Салмина, Д. В.* Актуальные проблемы лингвистики конца XX – начала XXI века / Д. В. Салмина, И. С. Куликова. – М.: Флинта, 2023. – 408 с.

106. *Самотик, Л. Г.* Изменение концептуального подтекста художественного текста (на материале произведений В.П. Астафьева) / Л. Г. Самотик // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. – 2016. – № 3 (37). – С. 182-187.

107. *Самотик, Л. Г.* Микротекст в художественном тексте / Л. Г. Самотик, Ж. А. Джамбаева // Текст в системе обучения русскому языку и литературе: материалы X Международной научно-практической конференции. Екатеринбург, 21-22 июня 2022 года. – Екатеринбург: Уральский государственный горный университет, 2022. – С. 75-84.

108. *Самыличева, Н. А.* Экспрессивность как базовое свойство окказиональных слов / Н. А. Самыличева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2011. - № 4 (1). – С. 354 – 360.

109. *Сергеева, Е. В.* Образ автора в сборнике З. Прилепина «Восьмерка» / Е. В. Сергеева // Лингвистика. Семиотика. Метапоэтика: научный сборник / Под редакцией д-ра филол. наук В.П. Ходуса. – Ставрополь: Издательство Северо-Кавказского федерального университета; «Дизайн-студия Б», 2014. – С. 249 – 256.

110. *Сергеева, Е. В.* Художественный дискурс как внепрагматический эстетический языковой феномен / Е. В. Сергеева // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – Санкт-Петербург, 2019. – № 6 – С. 20-28.

111. *Сергеева, Е. В.* Библейзм как экспрессема и способ организации лирического сюжета в русской поэзии XX века / Е. В. Сергеева // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2019. – № 191. – С. 104–109.

112. *Сергеева, Е. В.* Особенности лексического воплощения библейского сюжета в русской поэзии Е. В. Сергеева // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2022. – № 205. – С. 49-58.

113. *Сковородников, А. П.* Образность / А. П. Сковородников, Г. А. Копнина // Эффективное речевое общение (базовые компетенции): слов.-справ. / под ред. А. П. Сковородникова. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2014. – 359-360. – 852 с.

114. *Соколова, Л. В.* Духовно-нравственные искания писателей-традиционалистов второй половины XX века (В. Шукшин, В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев): автореф. дис. ...доктора филол. наук: 10.01.01 / Л. В. Соколова; РАН ин-т рус. литературы. – Санкт-Петербург, 2005. – 41 с.

115. *Солганик, Г. Я.* О структуре художественной речи в сопоставлении с публицистической // Стереотипность и творчество в тексте. Межвузовский сборник научных трудов. – Пермь, 2011. – № 15. – С. 34-42.

116. *Соловьев В. М.* Общая тема: Виктор Астафьев и Фазиль Искандер В. М. Соловьев // Заметки ученого. – 2022. – № 7. – С. 230-236.

117. *Солодилова, И. А.* Оценочность и эмотивность в семантике слова / И. А. Солодилова, И. В. Шепеля // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2015.– № 11 (86). – С. 172 -178.

118. *Солоухин, В. А.* Лирические повести. – М.: Моск. рабочий, 1962. – 552 с.

119. *Степанов, С. П.* Субъективация повествования и способы организации текста (на материале повествовательной прозы А. П. Чехова): автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / С. П. Степанов; С.-Петербург. гос. ун-т. – Санкт-Петербург, 2002. – 39 с.

120. *Субботкин, Д. А.* Конфликт «своего» и «чужого» мира в произведениях В. П. Астафьева как реализация бинарной и тернарной структур: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Д. А. Субботкин; Алт. гос. ун-т. – Красноярск, 2007. – 23 с.

121. Творчество В. П. Астафьева в контексте национальной истории и культуры: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 95-летию юбилею В. П. Астафьева, Красноярск, 29-30 апреля 2019 года / Ответственный редактор Т. Н. Садырина. – Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева. 2019. – 372 с.

122. *Телия, В. Н.* Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В. Н. Телия. – М.: Наука, 1986. – 141 с.

123. *Телия, В. Н.* Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира / В. Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира.–М.: Наука, 1988. – С. 173 -204.

124. *Телия, В. Н.* Экспрессивность как проявление субъективного фактора в языке и ее прагматическая ориентация / В. Н. Телия // Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности: [монография] / В. Н. Телия, Т. А. Графова, А. М. Шахнарович [и др.]; отв. ред. В. Н. Телия. – М.: Наука, 1991. – С. 8-35.

125. *Топоров, В. Н.* Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С.227 - 285.

126. *Топоров, В. Н.* Еще раз о фракийском всаднике и в балканской и индоевропейской перспективе / В. Н. Топоров // Образ мира в слове и ритуале. Балканские чтения. – I. – М.: Яз. славян. культуры, 1992. – С. 3-32.

127. *Тошович, Б.* Экспрессивный синтаксис глагола русского и сербского / хорватского языков / Б. Тошович. – М.: Языки славянской культуры, 2006. – 557с.

128. *Трипольская, Т. А.* Эмотивно-оценочный дискурс: когнитивный и прагматический аспекты / Т. А. Трипольская; М-во общ. и проф. образования Рос. Федерации. Новосиб. гос. пед. ун-т. – Новосибирск, 1999. – 165с .

129. *Успенский, Б. А.* Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб: Азбука, 2000. – 347 с.

130. *Успенский, Б. А.* Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М.: Шк. «Языки рус. культуры» – 1995. – 357 с.

131. *Формановская, Н. И.* Эмоции, чувства, интенции, экспрессия в языковом и речевом выражении / Н. И. Формановская // Эмоции в языке и речи: сборник статей / Российский государственный гуманитарный университет, Институт лингвистики; составитель и ответственный редактор И. А. Шаронов. – М., 2005. – С. 106 – 116.

132. *Фурсова, И. Н.* Идиостиль как ключевой элемент формирования художественной картины мира писателя / И. Н. Фурсова // Актуальные проблемы теоретической и прикладной лингвистики: сборник статей II научно-практической конференции, Пенза, 19-20 марта 2015 года / Пензенский государственный университет; Межотраслевой научно-информационный центр; Под редакцией С. С. Пашковской, Т. А. Румянцевой, Г.В. Вишневской. – Пенза: Пензенский государственный аграрный университет, 2015. – С. 35-38.

133. *Холодкова, Е. К.* Концепция национального характера в прозе В. П. Астафьева, В. Г. Распутина и Б. П. Екимова 1990-х - начала 2000-х гг.:

автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. К. Холодкова; Моск. гос. обл. ун-т. – М., 2009. – 22 с.

134. Художественный дискурс: проблемы и ресурсы понимания / А. А. Еремеева, Е. Г. Мартиросьян, Г. В. Редько, Т. Б. Самарская. – Краснодар: ООО «Просвещение-Юг», 2020. – 97 с.

135. Цоллер, В. Н. Экспрессивная лексика в современной русской политеической речи: семантика и прагматика / В. Н. Цоллер // *Говор: альманах*. – 1996. – №6. – С. 62-71.

136. Чекунова, Т. А. Проблема нравственного становления личности в современной советской прозе (В. Тендряков, В. Астафьев, В. Распутин): автореф. дис. ...канд. филол. наук / Т. А. Чекунова; Моск. обл. пед. ин-т им. Н. К. Крупской. – М., 1984. – 18 с.

137. Человеческий фактор в языке: языковые механизмы экспрессивности / Под ред. В. Н. Телия. – М.: Наука, 1991. – 214 с.

138. Черняк, В. Д. Динамика синонимических рядов: равнение вниз / В. Д. Черняк // *Вестник Новосибирского государственного педагогического университета*. – Новосибирск, 2015. – № 5(27). – С. 47-53.

139. Черняк, В. Д. Лексические синонимы в пространстве художественного текста / В. Д. Черняк // *Коммуникативная стилистика текста: итоги и перспективы (к юбилею доктора филологических наук, профессора Н. С. Болотновой и 30-летию научного направления): материалы Всероссийского научного семинара, Томск, 20 января 2023 года / Под общей редакцией С. М. Карпенко*. – Томск: Томский государственный педагогический университет, 2023. – С. 169 – 177.

140. Черняк, М. А. «Идеальный читатель – «кто он?»»: образ читателя как организующая доминанта современной литературы / М. А. Черняк // *Доклады Научного совета по проблемам чтения РАО*. – Вып. 9-10. По материалам постоянного семинара по проблемам чтения РАО. – Москва, 2014. – С. 177-184.

141. Шахбаз, Самир Абдель Алям Образ и его языковое воплощение (на материале английской и американской поэзии): автореф. дис. ...канд. филол.

наук: 10.02.04 / Самир Абдель Алям Шахбаз; Московский государственный университет. – М., 2010. – 26 с.

142. *Шаховский, В. И.* Эмотивные лексические единицы в аспекте потенциальной и реальной прагматики / В. И. Шаховский // Прагматические аспекты функционирования языковых единиц. – М., 1991.

143. *Шаховский, В. И.* Эмоциональная картина мира в вербальной презентации / В. И. Шаховский // Мир русского слова. – 2019. – № 1. – С. 35–43.

144. *Швех, Л. Г.* Творчество В. Астафьева и идейно-художественные искания в прозе 60-70-х годов: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.02 / Л. Г. Швех. – М., 1981. – 18 с.

145. *Ширяева, О. С.* Душа как ключевое слово русской культуры: на материале произведений Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Белова, В. Солоухина, В. Распутина: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / О. С. Швех; Волгогр. гос. соц.-пед. ун-т. – Волгоград, 2012. – 27 с.

146. *Шкловский, В. Б.* О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983. – 382 с.

147. *Щерба, Л. В.* Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом / Л. В. Щерба. // Избранные работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз, 1957. – 188 с.

148. *Щербакова, В. А.* Повести В. Астафьева рубежа 1950-х – 1960-х гг. в художественной парадигме писателя: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / В. А. Щербакова; ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина». – Тамбов, 2022. – 25 с.

149. Piotrovskaya, L. A. Communicating recipient's emotions: Text-triggered interest / L. A. Piotrovskaya, P. N. Trushchelev // Training, Language and Culture. — 2022. — Vol. 6. — № 1. — P. 60–74.

150. Trushchelev, P. N. Emotive pragmatics of popularisation discourse: The impact of contextualisation on reader's interest / P. N. Trushchelev // Science Journal

of Volgograd State University. Linguistics. — 2023. — Vol. 22. — № 1. — P. 173–185.

Список словарей

1. Виктор Петрович Астафьев: Вологодский и Красноярский периоды творчества (1970-2001): словарь-справочник / авт.-сост. Л. Г. Самотик, Т. Н. Садырина. – Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т, РАСТР, 2021. – 512 с.
2. Все произведения В. П. Астафьева. Первый период творчества (1951-1969): энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л. Г. Самотик (глав. ред.), Т. Н. Садыриной; Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева. – Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т, 2018. – 427 с.
3. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4. т. : репринтное издание / В. И. Даль. – М. : Русский язык, 1998. – Т. 1. 699 с. –Т. 2. 779 с. – Т. 3. 555 с. – Т. 4. 683 с.
4. *Елистратов, В. С.* Словарь русского арго: (Материалы 1980-1990 гг.): Около 9 000 слов, 3 000 идиоматических выражений / В. С. Елистратов. – М.: Русские словари, 2000. – 693 с.
5. *Захаренко, Е. Н.* Новый словарь иностранных слов: 25 000 слов и словосочетаний / Е. Н. Захаренко, Л. Н. Комарова, И. В. Нечаева. – М.: Азбуковник, 2003. – 783.
6. *Музрукова, Т. Г.*, Популярный словарь иностранных слов: около 5000 слов / Т. Г. Музрукова, И. В. Нечаева. – М.: Азбуковник. 2002. – 494 с.
7. Русский семантический словарь: толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений в 6 т. / под общей ред. Н. Ю. Шведовой: в 6т. – М.: РАН. Ин-т рус. яз., 1998 – 2007.
8. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В. Н. Ярцевой. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 682 с.
9. *Мокиенко, В. М.* Большой словарь русского жаргона: 25000 слов, 7000 устойчивых сочетаний / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. [ред. изд. С. М. Снарская]. – Санкт-Петербург: Норинт, 2000. – 716 с.

10. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Рус. яз., 1981–1984.
11. Словарь синонимов русского языка: В 2 т. / АН СССР, Институт русского языка; Под ред. А. П. Евгеньевой. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1970.
12. Словарь современного русского литературного языка / АН СССР. Ин-т рус. яз. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948 – 1965. – Т. 1-17.
13. Словарь сочетаемости слов русского языка / Под ред. П.Н. Денисова, В.В. Морковкина. – 3. изд., испр. – Москва: Астрель : АСТ, 2002. – 811 с.
14. Толковый словарь русского языка начала XXI века: актуальная лексика / под ред. Г. Н. Складчиковой. – М.: Эксмо, 2006. – 1131 с.
15. Шароглазова, Ю. В. Словарь фразеологизмов, паремий и иных устойчивых сочетаний в произведениях В. П. Астафьева / Ю. В. Шароглазова ; Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева. – Красноярск: РИО КГПУ им. В.П. Астафьева, 2007. – 482 с.
16. Уваров, Н. С. Фразеологизмы в повести В. П. Астафьева «Последний поклон»: Словарь фразеологизмов – В 2-х ч. / Н. С. Уваров. – Куйбышев: Барабинская типография, 2010.

Приложение 1

Текстовые фрагменты

1. *«За Черевинкой постукивали оземь лопаты, тихо переговаривались бойцы, копая могилу. Работники, изнуренные боями, решали: одну малую ямку копать под Мансурова или уж разом братскую могилу затевать – для всех убитых, собранных по речке; посоветались маленько и порешили: пусть немцы роют ямы под немцев, русские – под русских»* («Прокляты и убиты»).

2. *«Вы нас в крематории, в печи, в ямы, в рабство, мы вам возможность трудиться, налаживать демократический строй, плодиться и слушать духовые оркестры»* («Прокляты и убиты»).

3. *«На правом берегу реки похоронные команды и в помощь выделенные бойцы саперных и стрелковых частей вели скорбную страду. ... свозили, стаскивали под яр, сплошь избитый, осыпанный, останки солдат, кости, тряпки, осклизлые части тела, нательные кресты, раскисшие в карманах письма, фотокарточки, кисеты, скрученные ремешки, сморщенные подсумки, баночки из-под табака, кресала, ломаные расчески, оржавелые бритовки – всё-всё добро, все пожитки вместе с хозяевами валили в большие неглубокие ямы, отекающие по краям, спешащие поскорее укрыть прах и срам человеческий»* («Прокляты и убиты»).

4. *«За рекой же продолжалось сгребание обезображенных трупов, заполнялись человеческим месивом все новые и новые ямы, однако многих и многих павших на Великокриницком плацдарме так и не удалось найти по оврагам, предать земле»* («Прокляты и убиты»).

5. *В этой большой могиле, беспечно именуемой Чертовой ямой, запросто пропадешь. Яшкин повидал кое-что пострашнее, чем расстрел каких-то сопливых мальчишек* («Прокляты и убиты»).

6. *Яшкин уже побывал на фронте, имел орден, в запасном полку он оказался после госпиталя, с маршевой ротой вот-вот снова уйдет на передовую из этой чертовой ямы, чтоб она пропала, провалилась, сгорела в одночасье – так заявил он* («Прокляты и убиты»).

7. *Нет, нельзя, не дай Бог дезинтухой в этой чертовой яме заболеть – пропадешь...* («Прокляты и убиты»).

8. *Лешика по голосу узнал Бабенко, подтянул ему, не ведая еще, что долго он теперь в этом месте, в этой яме, называемой и без того презренным словом “казарма”, никаких песен не услышит* («Прокляты и убиты»).

9. *На одной совсем уж гибельно-непроглядной яме, утеплив себя толстым слоем слизи, стаями коротал зиму крупный окунь...* («Последний поклон»).

10. Сейчас на минжульских и манских ямах, шевелимых полной приборя, сделанного сбросом воды и сора с близкой гидроэлектростанции, вода круглый год студена, открыта, и залегают в ямы разве что дачник, спяну перепутавший поверхность воды с землей, либо бесстрашный турист, желающий освежиться... («Последний поклон»).

11. В середине ямины, ... я разом, с отчетливой ясностью понял – снова оказался на уде. Я еще попытался дернуться раз-другой, но увидел Санькины разлапистые следы от лужицы в стороне – дрожь по мне пошла. Съедая взглядом округлую Санькину рожу с этими красными, будто у пьянчужки глазами <...> Он сгреб меня за шиворот, потянул, но сам колом пошел в жидкую глубь ямы... заревел я и повалился в грязь. Передо мной остались замытые водой скаты этой проклятой ямы... Дед выдернул меня из сапог, из грязи. С трудом вытягивая ноги, он пятился к берегу. <...> показала бабушка в яму, где колыхалась взбаламученная грязь, вся в пузырях и плесневелой зелени («Последний поклон»).

12. Там есть две ямы, и на зиму в них “залегала” красная рыба. Сторожа ставили с ружьем, чтобы никто не пакостил на ямах («Царь-рыба»).

13. В студеной осенний морок вышел Игнатъич на Енисей, завис на самоловах. Перед тем как залечь на ямы, оцепенеть в долгой зимней дремотности, красная рыба жадно кормилась окуклившимся мормышем, ошивалась, как нынешние словотворцы говорят, возле подводных каменных гряд, сытая играла с пробками и густо вешалась на крючья («Царь-рыба»).

14. Нет теперь красной рыбы на тех ямах ни летом, ни осенью. Сошла она с порога, укатилась в низовья Енисея и на Ангару, плесень согнала ее, капризную, к грязи непривычную; ...начался ход туруханской селедки и редкого уже на Енисее омуля. Гуще, стайней сбился на кормных отмелях муксун, ближе к ямам покатались чир и сиг («Царь-рыба»).

15. Аким добывал удами налимов или закалывал острогой припоздалого, беспутного, нестайного хариуса, который не скатился со всей рыбой вместе в Курейку, застрял в таежной речке, на ямах, дай Бог, на всю бы зиму («Царь-рыба»).

16. В подвале земляная, могильная тишина, по стенам плесень, на потолке сахаристый куржак. Так и хочется взять его на язык. <...> В самой яме, где сусеки с овощами и кадки с капустой, огурцами и рыжиками, куржак висит на нитках паутины, и когда я гляжу вверх, мне кажется, что нахожусь я в сказочном царстве, в тридевятом государстве, а когда я гляжу вниз, сердце мое кровью обливается и берет меня большая-большая тоска. <...> Сначала мне страшно было в этом глубоком и немом подвале. <...> Потом осмелел <...> Ничего там не было, кроме зеленовато-белой плесени, лоскутьями залепившей бревна, и земли, нарытой мышами, да брюкв, которые издали мне казались отрубленными человеческими головами («Последний поклон»).

17. Я схватил полено и рубанул по люстре так, что звонко брызнуло во все стороны ... я махнул во тьме поленом и свалился в яму, под вывороченный пол. Едва оттуда выбрался – вспышка ярости отняла последние мои силы («Последний поклон»).

18. Пряча добро, отдавая родичам деньжонки и что поценней, при первой описи люди и не таились особо, иногда даже показывали ямы, погреба, амбары, таежные избушки и заимки с тайниками («Последний поклон»).

19. Недорезанный этот, недобитый, недотравленный, недовоспитанный, ушлый, увертливый людской хлам попер уже барахлишко в ямы и погреба, гнал скот в гору («Последний поклон»).

20. Такого света, цвета, таких запахов в земной природе не существовало. Угарной, удушающей вонью порченого чеснока, вяжущей слюну окалины, барачной выгребной ямы, прелых водорослей, пресной тины и грязи, желтой перхоти ядовитых цветков, пропащих грибов, блевотной слизи пахло в этом месте сейчас, а над ядовитой смесью, над всей этой смертной мглой властвовал приторно-сладковатый запах горелого мяса. <...> Камни по берегу разбросаны, искрошены, оцарапаны, навесы берегов обвалью спущены; что могло здесь гореть, уже выгорело и изморно дымилось, исходя низко стелющейся вялой гарью. Земля, глина попеременно с песком не способная гореть, испепелилась, лишь в земных щелях еще что-то шаяло, возникал вдруг, колебался лоскут пламени и полз, извиваясь, куда-то, соединялся с заблудшим огнем, пробовал жить, высветляясь в могильной кромешности, но тут же опадал съезженным лепестком <...>. Обнажившиеся корешки цепкой полыни тлели, будто сигарки, густо билось пламя лишь в русле речки Черевинки – там обгорали кустарники, огнем выедало трупелые дупла ребристых, старых тополей, вербы да дикие груши и яблоньки со свернувшимся листом и лопнувшей кожей стыдливо обнажались; истрескавшиеся, почернелые мелкие плоды сыпались, скатывались по урезам поймы в ручей, плыли по взбаламученной воде, кружились в омутах, сбиваясь в вороха. <...> Река настороженно притихла, как бы отодвинулась от земли, на которой царствовал ад («Прокляты и убиты»).

21. За холмами новоград-волынскими да смоленскими, за болотами белорусскими, подо Ржевом и Вязьмой, под Харьковом и Сталинградом осталась, закатилась в ямы война простаков и ротозеев. Случалось, ох, как часто случалось; орудие на прямую наводку с двумя-тремя снарядами высунут, пулемет с одной лентой, автомат с неполным диском – воюй, патриот, стой насмерть — героем будешь («Прокляты и убиты»).

22. Разумеется, при таком раскладе сил новым-то, маневренным, скорострельным-то, высокоэффективным-то орудиям сама судьба определила торчать и торчать где-

нибудь на вышке, в ожидании танков, выставив из ямы наружу опаленную дыру ствола («Прокляты и убиты»).

23. Во тьме окопной ямы, залитой грязной, вязкой жижей, он вроде бы кого-то ткнул штыком, отбросил, и откуда-то возник перед ним низенький солдат в каске, он так и не успел уразуметь – откуда («Прокляты и убиты»).

24. ...выкинул руку из ямы майор («Прокляты и убиты»).

25. ... если свои – могут морду набить – не мешай их планам, если разведка фрицевская – может гранату вниз булькнуть – ход покатом, в крытой яме – в ключья разнесет... “Ох, Олеха, Олеха!— ерзает в окопчике Финифатьев, напрягая слух. – И штоб ты сдох, маньдюк окопной! Нету и нету” («Прокляты и убиты»).