

На правах рукописи

Демидова Татьяна Александровна

РОЛЬ ОБРАЗНЫХ ЕДИНИЦ В ФОРМИРОВАНИИ ИДИОСТИЛЯ

В.П. АСТАФЬЕВА

Специальность 10.02.01 – русский язык

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Томск – 2007

Работа выполнена на кафедре русского языка филологического факультета ГОУ ВПО «Томский государственный университет».

Научный руководитель - доктор филологических наук, профессор
Ольга Иосифовна Блинова

Официальные оппоненты - доктор филологических наук, профессор
Алевтина Николаевна Ростова

кандидат филологических наук, доцент
Светлана Борисовна Велединская

Ведущая организация – ГОУ ВПО «Томский государственный педагогический университет»

Защита состоится 4 декабря 2007 года в ___ часов на заседании диссертационного совета Д 212.267.05 при ГОУ ВПО «Томский государственный университет» по адресу: 634050, Томск, пр. Ленина, 36.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке ГОУ ВПО «Томский государственный университет».

Автореферат разослан «___» _____ 2007 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат филологических наук,
профессор

Л.А. Захарова

10. Демидова Т.А. Образные единицы в художественном тексте. Концептуальный анализ // Вестник Томского государственного университета. Общественно-научный периодический журнал. – Томск, 2007, № 300 (III). Июль. – С.5-8.

11. Демидова Т.А. Образные единицы в художественном тексте (на материале произведения В.Астафьева «Царь-рыба») // Материалы VI международной конференции: В 4ч. / Кемеровский государственный университет. - Ч. 3 – Белово, 2006. – С. 101 – 104.

12. Демидова Т.А. Типология образных единиц в творчестве В. Астафьева // Актуальные проблемы русистики. Вып. 3: Языковые аспекты регионального существования человека: Материалы Международной научной конференции. – Томск, 2006. – С. 87-92.

13. Демидова Т.А. Текстобразующая функция образных единиц (на материале прозы В. Астафьева) //Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: Материалы VII Всероссийской конференции. Ч. 1: Лингвистика – Томск, 2007. – С.29-31.

14. Демидова Т.А. Реализация концепта «Война» в прозе В. Астафьева // Языковая картина мира: лингвистический и культурологический аспекты (Текст): Материалы III Международной научно-практической конференции. – Бийск: БПГУ им. Шукшина, 2006. – С. 300 – 303.

15. Демидова Т.А. Диалектные образные единицы в прозе В. Астафьева // Язык, литература и культура в региональном пространстве: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Барнаул: Изд-во Алтайского университета, 2007. – С. 328 – 333.

16. Об особенностях функционирования языковой и генетической метафоры в художественном тексте // Текст и языковая личность: Материалы V Всероссийской научной конференции. – Томск: Изд-во ЦНТИ, 2007. – С. 85 – 88.

гвистического эксперимента. Результаты исследования образных единиц в прозе В.П. Астафьева могут быть представлены в лексикографическом труде.

Основные положения работы отражены в следующих публикациях:

1. Демидова Т.А. Образ дерева в русской языковой картине мира и его художественное воплощение // *Juvenilia*. Выпуск пятый. - Томск, 2000. - С. 52-55 (в соавт. с И.Я.Пак).

2. Демидова Т.А. Художественное воплощение образа дерева в поэзии 20 в. и в романе А.Кима «Отец-лес» // Художественное воплощение образа дерева в поэзии 20 века и в романе А. Кима «Отец-лес» // Актуальные проблемы лингвистики: Материалы Регион. конф. молодых ученых. - Томск, 2001. - С. 173-176 (в соавт. с И.Я.Пак).

3. Демидова Т.А. Образные единицы в речи героя (на материале произведения В. Астафьева «Царь-рыба») // Актуальные проблемы русистики: Материалы Международной научной конференции (Томск, 21-23 октября 2003 г.). - Томск, 2003. Вып.2. Ч.2. - С. 74-77.

4. Демидова Т.А. Отражение образа Царь-рыбы в авторском повествовании и в несобственно-авторской речи (на материале произведения В. Астафьева «Царь-рыба») // Материалы XLII Международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс»: Языковедение / Новосибирск, 2004. - С. 55-56.

5. Демидова Т.А. Отражение национального мировосприятия в семантике образных единиц (на материале прозы В. Астафьева) // Материалы Международной научно-практической конференции «Язык. Культура. Коммуникация»: в 3 ч. Ч. 2 – Волгоград, 2006. – С.395-399.

6. Демидова Т.А. Реализация концепта ВОДА сквозь призму образных единиц в повести В. Астафьева «Последний поклон» // Материалы VIII Всероссийского научного семинара «Художественный текст: Слово. Концепт. Смысл». – Томск, 2006. – С.25-30.

7. Демидова Т.А. Влияние способа повествования на выбор образных единиц (на материале произведения В. Астафьева «Царь-рыба») // Материалы XLIV Международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс»: Языковедение. – Новосибирск, 2006. – С. 60-62.

8. Демидова Т.А. Образные единицы в художественной речи. Типология и функционирование // Вестник Томского государственного университета. Бюллетень оперативной научной информации. – Томск, 2006, № 74. Июнь. – С.12-20.

9. Демидова Т.А. Своеобразие воплощения образа природы в образной лексике языка и его индивидуально-авторская интерпретация в прозе В. Астафьева // Изменяющаяся Россия: Новые парадигмы и новые решения в лингвистике: Материалы первой Международной конференции (Кемерово, 29-31 августа 2006 г.). / Отв. ред. Е.А. Пименов, М.В. Пименова. - Кемерово, 2006. Часть 1. - С. 169-174.

Данное диссертационное исследование посвящено изучению роли образных единиц в формировании идиостиля В.П. Астафьева.

Общая характеристика работы

В лингвистике художественного текста одним из центральных понятий является понятие идиостиля. В работах В.В. Виноградова, М.М. Бахтина, Б.А. Ларина и др. выделяются ключевые черты, репрезентирующие содержание понятия индивидуального стиля писателя: системность, целостность, формально-содержательное единство, специфичность.

Несмотря на кажущуюся аксиоматичность этого термина, в научной литературе существует множество его определений. Различия же обусловлены большей частью множественностью существующих подходов лингвистического исследования художественного текста: лингвопоэтический (В.П. Григорьев), коммуникативно-деятельностный (Н.С. Болотнова, И.И. Бабенко), дискурсивное направление стилистики (П.А. Катышев, Ю.С. Паули).

Данная работа посвящена исследованию идиостиля в аспекте теории функциональной мотивологии. Основные положения этой теории представлены в монографии О.И. Блиновой «Явление мотивации слов: Лексикологический аспект» (1984) и развиты в трудах представителей Томской лингвистической школы. Исследованию образных единиц языка в аспекте теории мотивации посвящена докторская диссертация Е.А. Юриной «Комплексное исследование образной лексики русского языка» (2005).

Направление исследования языковых единиц в мотивационном аспекте предполагает путь от «частного» (выделение мотивированных единиц) к «общему» (определение их роли, функций в формировании идиостиля того или иного автора). Преимущественно такие исследования производятся на основе поэтических текстов (М. Цветаева, О. Мандельштам, Е. Евтушенко, Н. Рубцов, Н. Гумилев и др.) и предметом анализа выступают мотивационно связанные слова (см. работы О.И. Блиновой (2001, 2004, 2007), С.Б. Велединской, Л.В. Дубиной (2001), О.С. Михайловой (2005), Е.Ю. Погудиной (Сыпало) (2001) и др.).

Изучение идиостиля В.П. Астафьева ведется очень активно и в литературоведении, и в лингвистике (Е.М. Букаты, И.И. Жуков, С.И. Журавлев, В. Курбатов, А.П. Ланшиков, Н.Л. Лейдерман, Т.Л. Рыбальченко, Л.А. Смирнова, Н.Н. Яновский, И.А. Подюков, Ю.Г. Бобкова, Н.Л. Мишатица, Л.Г. Самотик и др.). В центре внимания данного исследования – образные единицы, являющиеся мотивированными: метафора, собственно образная лексическая единица, творительный подобию, образное сравнение, идиоматичные образные конструкции, представляющие собой доминанту творческого мира В.П. Астафьева, формирующие идиостиль писателя.

Актуальность исследования: В современной лингвистике текста существует значительное количество работ, выполненных в функциональном аспекте мотивологии с опорой на мотивированные единицы, что позволяет выделять особое направление анализа художественного текста – функцио-

нально-мотивологическое. Но следует отметить, что в современной мотивологии практически отсутствуют комплексные исследования идиостиля писателя. Например, в диссертационной работе О.С. Михайловой «Идиостиль Е. Евтушенко в аспекте теории мотивации» (2005) описываются не только функции мотивации в творчестве поэта, но и уделяется внимание роли мотивационно связанных слов в создании «мирообраза автора», предлагается многоступенчатая методика анализа идиостиля. Анализ образных единиц в функционально-мотивационном аспекте посвящены работы И.Я. Пак (2006), Е.А. Юриной (2005). В монографии Е.А. Юриной «Образный строй языка» (2005) и диссертационном исследовании «Комплексное исследование образной лексики русского языка» (2005) представлен взгляд на природу образной единицы с позиции теории мотивации, анализ проводится с опорой и на художественный текст. В диссертации И.Я. Пак «Языковое воплощение образа Дерево/растение в русском языке» (2006) также уделено внимание образным единицам, функционирующим в художественном тексте (поэзия XX века) с целью создания семантического поля «Дерево / растение». Но исследование образных единиц происходит без учета индивидуальных особенностей стиля того или иного художника слова. Таким образом, актуальность данной работы обусловлена потребностью в определении роли образных единиц в формировании идиостиля классика русской литературы - В.П. Астафьева.

Объект исследования – язык художественной прозы В. Астафьева.

Предмет – образные единицы как элемент идиостиля писателя.

Цель работы – определить роль образных единиц в формировании идиостиля В.П. Астафьева.

В соответствии с избранной целью предполагается решение следующих задач.

1. Выделить образные единицы в произведениях В.П. Астафьева.
2. Представить структурно-семантическую и собственно семантическую классификации образных единиц.
3. Осуществить концептуальный анализ образных единиц.
4. Определить типы и роль контекста в формировании образного значения.
5. Выявить основания для выделения функций образных единиц в тексте, представить разноуровневую классификацию текстовых функций: с позиции ближайшего окружения образной единицы и с позиции целого текста.

Материал исследования. Работа выполнена на материале трех произведений В.П. Астафьева: повесть «Последний поклон», повествование в рассказе «Царь-рыба», «Ода русскому огороду». Всего выделено и проанализировано около 800 образных контекстов.

Методы и приемы исследования. В качестве основного метода исследования выбран метод научного описания, включающий приемы сплошной выборки, наблюдения, классификации, интерпретации, интроспекции, компонентного и контекстного анализа.

роини характерно использование следующих «природных объектов»: стихий (вода, огонь): *отгорелый* взгляд (Мать Акима), *бурная, бегучая* (тетка Авдотья); время года (осень): *пласты синяков, словно слежавшиеся листья поздней осени* (бабушка); птицы: *птичььи лапки, порхать, что птаха малая* (Касьянка), *перышки бровей* (Мать Акима) и др. Основная функция использования природных эталонов – передача внутреннего состояния героини, в то время как при описании мужских отрицательных образов используются «внешние» характеристики: портрет, действия.

Еще один способ анализа образа героя сквозь призму образных единиц – это определение их **роли в создании образа героя путем анализа его языковой среды** (раздел 2.3.3.3.). В повести «Последний поклон» выделено два периода жизни Вити Потылицына, для которых характерна «особая» ориентированная на языковую среду образная лексика: период беспризорничества (образные единицы – жаргонизмы, единицы со сниженной семантикой, ругательства: *морда, расквашенная в капусту* (об избитом лице), *жариться, как крыса в клетке* (о поджоге неприятного человека)) и период учебы в ФЗО на составителя поездов (образные единицы «железнодорожной» тематики: *технический звук* (о звуке ботинок), *постанывать ... , словно ... кузнечный молот или ... клапан паровоза* (о звуке ботинок), *проталкивать молоко в горло, словно каленый шлак*).

В разделе **Общие выводы** представлен итоговый обзор основных особенностей идиостиля В.П. Астафьева, выделенных на основе анализа образных единиц: поэтичность, психологизм, философичность, контрастность, своеобразие интерпретации существующих жанровых канонов, ориентация на фольклорные формы, экспрессивность и др.

В **заключении** подводятся итоги диссертационного сочинения и намечаются его перспективы. Исследование проводилось в несколько этапов: на первом этапе выделялись функциональные разновидности образных единиц, на втором – предлагалась их семантическая классификация, на третьем этапе – проводился концептуальный анализ, были выделены базовые концепты прозы писателя (ВОДА и ВОЙНА) и зоны их пересечения, заключительный этап предполагал выделение частных и общих функций образных единиц в тексте. Выводы, сделанные на основании такой методики анализа, позволяют говорить о правомерности и перспективе функционально-мотивологического анализа образных единиц при исследовании идиостиля художника слова.

В дальнейшем исследование образных единиц, формирующих идиостиль В.П. Астафьева, может идти в следующих направлениях: может быть расширен объем исследуемого материала за счет анализа образных единиц других произведений, может быть усовершенствована методика анализа концептов творчества писателя, выделены другие концепты (ДЕРЕВО, ОГОНЬ, ТУМАН), возможен сопоставительный анализ концептосфер разных писателей, а также перспективным, на наш взгляд, является проведение психолин-

говорила, задавился человек, сзади темная завозня, за нею село, *огороды, охваченные чертополохом, издали похожим на черные клубы дыма*. В описании пространства, где находится маленький герой, автор использует те же приемы: объяснение значения образной единицы (*чертополох*) через образное сравнение (*издали похожим на черные клубы дыма*), использование мотивационно связанных слов (*чертополох – черный*).

Раздел **2.3.3. «Функция создания художественного образа»** посвящен описанию роли образных единиц в создании образов положительных и отрицательных героев.

Анализу образов-эталонов, используемых для создания **образов отрицательных героев-браконьеров** («Царь-рыба»), посвящен раздел **2.3.3.1**. Создавая образы браконьеров, автор часто сравнивает их с животными: *рычать по-собачьи, вывернуться, набычиться, озвереть, пасть ... (Командор зарычал, отбросил жену, схватил дочку на руки... («У Золотой карги»); Грохотало шевельнул горою спины... растворил с завыванием красную пасть, передёрнулся, поцарапал грудь и удалился во тьму («Рыбак Грохотало»)* и др. Такое сравнение передаёт авторское отношение к этим героям: писатель, с одной стороны, удивлён мощью и силой браконьеров (огромные, словно звери), но, с другой стороны, здесь содержится и негативная оценка хищных разрушителей природы (люди-звери, хищники). Образы-эталоны относятся, прежде всего, к сфере природы (явления природы, объекты природного мира), что позволяет сделать вывод о невозможности интерпретации этих образов как однозначно негативных, несущих агрессию, опасность: *гора спины, лежать глыбой, лунообразное лицо, раскаты храпа* (о Грохотало). Деструктивная лексика используется автором один раз для создания образа Командора (*резануть взглядом, словно вспышкой электросварки*). Несмотря на присутствие «общих» образов-эталонов для характеристики разных героев, можно говорить о различии функций их использования. Например, образ **медведя** характерен для создания образов Командора и Грохотало. Вообще, Грохотало не назван каким-либо конкретным животным, но косвенно можно предположить, что речь идет именно о медведе (*Обхватив Командора крупными лапами, Грохотало тревожил ночь ... великим голосом*). Причем понимание образа медведя в образе Грохотало соотносится с его пониманием в русской языковой картине мира: медведь ЯМ – неуклюжий, неповоротливый человек. При анализе же образа Командора информация о неповоротливости, неуклюжести героя не является актуальной.

При определении **роли образных единиц в создании образа положительного героя** (раздел **2.3.3.2.**) отмечено, что положительный образ у В.П. Астафьева – это, прежде всего, образ женский, так как женщина, как сама природа – многогранна, естественна, целостна. Как и в случае с отрицательными героями (в основном у В.Астафьева – это мужчины), в качестве основного эталона используются природные эквиваленты. Но использование этих образов отличается функционально. Для создания образа положительной ге-

Научная новизна диссертации обусловлена первым обращением к исследованию роли образных единиц в аспекте теории мотивации в произведениях В.П. Астафьева, определением функций образных единиц с учетом способа повествования, представлением многоуровневой структурно-семантической и функциональной классификации образных единиц, обращением к анализу концептов ВОДА и ВОЙНА сквозь призму образных единиц с учетом пересечений их смысловых пластов.

Теоретическая значимость. Результаты исследования могут быть актуальными для развития теории мотивологии и, в частности, теории образности. Представленные результаты могут найти применение при составлении структурно-семантической классификации образных единиц, при разработке методов лингвистического анализа текста.

Практическая значимость. Основные положения и выводы работы могут быть использованы в курсах по стилистике, лексикологии, русской мотивологии, лингвокультурологии, на занятиях по лингвистическому анализу текста (в рамках школьной и вузовской программ), в преподавании русского языка как иностранного, в создании словаря образных слов и выражений произведений В.П. Астафьева.

Выделенные функции образных единиц могут быть рассмотрены на материале произведений других писателей.

Апробация работы. Апробация представленной работы проходила на Региональной конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения и журналистики» (Томск, 2001), Всероссийской конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2006, 2007), Международной конференции «Актуальные проблемы русистики» (Томск, 2003), Международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс» (Новосибирск, 2004, 2006), Всероссийской конференции «Актуальные проблемы русистики: языковые аспекты регионального существования человека» (Томск, 2005), Международной научной конференции «Изменяющаяся Россия: новые парадигмы и новые решения в лингвистике» (Кемерово, 2006), Всероссийском научно-практическом семинаре «Художественный текст: Слово. Концепт. Смысл» (Томск, 2006).

Основное содержание работы отражено в 16 публикациях.

Положения, выносимые на защиту.

1. Образные единицы, функционирующие в тексте, представляют собой доминанту творческого мира В.П. Астафьева, создающую уникальность и целостность идиостиля автора.

2. Структурно-семантическая типология образных единиц предполагает выделение их текстовых разновидностей: метафора – языковая, художественная, индивидуально-авторская. Семантическая классификация – выделение доминантных смысловых групп образных единиц, отражающих авторскую картину мира.

3. Контекст – одно из главных средств реализации значения образных единиц. Особенностью индивидуального стиля писателя является контекстуальная трансформация структурно-семантического статуса образных единиц.

4. Концептуальный анализ – один из главных методов анализа идиостиля писателя. Художественный концепт представляет собой индивидуально-авторскую реализацию базового культурного образа, вербализованного в языке и пропущенного сквозь призму авторского мировидения.

5. Использование образных единиц в художественном тексте полифункционально. В прозе В.П. Астафьева выделены частные (в пределах одного контекста) и общие (в рамках целого текста) функции образных единиц. При анализе частных функций образных единиц необходимо учитывать способ повествования: прямая речь, авторское повествование и несобственно-авторская речь.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, списка источников и литературы, списка условных сокращений, трех приложений.

Основное содержание работы

Во **введении** обосновываются актуальность исследования, его новизна, определяются предмет, объект, материал исследования, формулируются цель и задачи, а также излагаются основные положения, выносимые на защиту.

В **первой главе «Основные научные понятия исследования»** определяется теоретическая база исследования, методика анализа идиостиля В.П. Астафьева.

Идиостиль – индивидуальный способ репрезентации творческого замысла посредством формально-содержательного и функционального анализа доминантных единиц (в данном случае – образных) в пространстве художественного текста.

Анализ идиостиля В.П. Астафьева предполагает определение структурно-семантического статуса образных единиц, их семантический, функциональный и концептуальный анализ.

В разделе **«Своеобразие индивидуального стиля В.П. Астафьева»** рассматриваются особенности стиля писателя, выделенные исследователями его творчества: музыкальность, поэтичность (О.И. Блинова, И.А. Подюков), символичность (О.П. Кадочников), конкретность, наглядность (З. Матыгушева), внимание и трепетное отношение к слову, в том числе слову образному (Блинова О.И., 2005).

В разделе **«Понятие образность и образная единица»** выделяются критерии определения единицы как образной, разграничивается собственно стилистическое и лексикологическое понимание статуса образной единицы.

Главными критериями определения единицы как образной в рамках мотивологического направления являются мотивированность, семантическая двуплановость и метафорический способ ее выражения (О.И. Блинова, Е.А. Юрина). В данной работе используется понятие образная единица (не слово), так как в качестве образных признаются единицы лексического (метафора,

простой русский огород. Выделены несколько особенностей образных единиц, характерных для жанра оды:

1) тенденция к развёрнутой, сложной метафоре или к нанизыванию метафор для создания какого-либо образа. Например: *На смену жутко гудящему огню, гремящему дыму взрывов неожиданно хлынут пестрые поляны в цветах, ...остров, обмётанный зелёным мехом тальника...* При помощи двух метафор (обмётанный и зелёный мех (о тальнике)) создаётся образ острова, окружённого зеленью тальника, словно бы обмётанного мехом (листва – зелёный мех).

2) тенденция к опозитизации обычных (бытовых) предметов. Например: *Даже махонькие мушкетеры с чуть заметными искорками крылышек на вытянутом сереньком тельце занимают своё место на земле и свою имеют тайность* (крылья мухи сравниваются с искрами) и др.

Жанр сказки рассматривается в разделе **2.3.2.2.**

В основе рассказа В. Астафьева «Далекая и близкая сказка» – передача состояния ребенка, воспринимающего реальный окружающий мир как сказку. Поэтому точнее будет говорить о наличии элементов сказки, примет сказочного стиля. Образные единицы служат важным средством, помогающим воссоздать сказочную атмосферу, в которой живет герой Витя Потылицын. Весь окружающий Витю мир делится в его сознании на пространство «своего» и пространство «чужого». Образные единицы помогают передать эту оппозицию, характерную для сказочного жанра.

Существенные характеристики героя Васи-поляка позволяют отнести его к категории «чужой»: иностранец, не имеет кровного родства с кем-либо в этом социуме, представитель чужой веры, непонятный окружающим, живущий отдельно, одинокий: *Вася пил не по-нашему, не вприкуску и не из блюдца, а прямо из стакана... Очки его грозно посверкивали, стриженная голова казалась маленькой, с брюковку. По черной бороде, ровно кривой молнией, полоснуло сединой. И весь он будто присолен, и крупная соль иссушила его. (Полоснуть, ровно кривой молнией (о седине). И-аМ + сравнение – о рисунке седых волос на бороде, напоминающем след молнии); *Присолен, будто крупная соль иссушила его. И-аМ + сравнение – о немолодом человеке, будто иссушенном солью).* Образные единицы, используемые автором для характеристики внешности героя, необычны, главным образом, с точки зрения формы. Они представляют собой совокупность двух типов единиц – метафоры и сравнения: с помощью образного сравнения автор конкретизирует, уточняет, акцентирует семантику И-аМ. Использование мотивационно связанных слов (*присолен – соль*) служит созданием внутренней рифмы, придающей контексту целостность, законченность.*

Сказочное пространство (тоже «чужое», а значит страшное): *Сделалось еще страшнее: слева кладбище, спереди увал с избушкой, справа жуткое займище за селом, где валяется много белых костей и где давно еще, бабушка*

колокольчики в предчувствии летней, гибельной для них жары. («Монах в новых штанах»).

Третий раздел второй главы посвящен выделению **общих функций образных единиц**.

1. Текстобразующая функция образных единиц (раздел 2.3.1.)

Образные единицы служат важным средством, позволяющим структурировать текст: сделать его единым целым по форме и содержанию. В повести «Последний поклон» выделяются два типа контекста, где образные единицы служат средством структурирования текста:

1) микрконтекст: в нем образные единицы организуют отдельную фразу текста с помощью приема параллелизма, повтора. Например: *Вьется, бывало, стружка картофельная, вьются в голове мыслишки, вспоминается деревня, бабушка* («Соевые конфеты»). В основе контекста – прием синтаксического **параллелизма**. В одном контексте одна лексическая единица (*вьется*) выступает как необразная (*вьется картофельная стружка*) и образная (*вьются в голове мыслишки*). Такое строение фразы, кроме функции текстообразования (на уровне отдельной фразы), несет важную смысловую нагрузку, поскольку использование необразной лексики подготавливает восприятие значения образной единицы, раскрывает образ, заложенный в И-аМ *виться* (о мыслях);

2) макрконтекст: в нем образные единицы организуют более крупный отрезок текста, одна и та же единица, с точки зрения семантики, видоизменяясь формально, встречается на протяжении одного или нескольких абзацев или даже целого рассказа: образ, заложенный в метафоре, сравнении обыгрывается, раскрывается в тексте, организуя его. Например, в рассказе «Далекая и близкая сказка» автор обыгрывает образ луны как яблока сначала с помощью образного сравнения: *В небе, рядом с той звездой, что все еще одиноко светила над Караульным быком, пропечаталась незаполневшая луна, будто неровно обкусанная половинка яблока*; затем (через несколько страниц) с помощью И-аМ: *На вершинах берез листа уже не было, и голые прутья исполосовали огрызок луны, висевший теперь над самым кладбищем. Прием сворачивания сравнения в метафору, используемый в данном контексте, имеет определенную цель: автор апеллирует к читательской внимательности и не объясняет второй раз образ, легший в основу образной единицы, так как повторное объяснение было бы избыточным.*

В разделе 2.3.2. рассматривается **жанрообразующая функция образных единиц**.

В.Астафьев во многом трансформирует каноны **жанра оды** (раздел 2.3.2.1.). Его произведение «Ода русскому огороду» не имеет своей целью создание какой-либо строгой морали, воспевает он не великого деятеля, а

собственно образное слово), морфологического (творительный подобия) и синтаксического уровня (сравнение, сложные образные единицы). В анализируемых произведениях В.П. Астафьева преобладают образные единицы лексического уровня – собственно образные слова и метафоры, средствами выражения образности в которых является внутренняя форма слова. Под внутренней формой слова, вслед за О.И. Блиновой, понимаем «морфосемантическую структуру слова, позволяющую осознать взаимообусловленность его звучания и значения», под метафорической внутренней формой – «вид внутренней формы слова, мотивационная форма и мотивационное значение которой отражают отношение подобия» (О.И. Блинова).

Образная единица имеет свою семантическую структуру, которая включает «номинатив, соотносящийся с денотатом языковой единицы, ассоциатив, соотносящийся с денотатом, которому уподобляется обозначаемый денотат, символ – сема образного значения, соотносящаяся с признаком, основанием сопоставления обозначаемого денотата с сопоставляемым» (Г.Н. Скляревская, Е.А. Юрина, О.И. Блинова). В художественном тексте дефиниционный тип анализа дополняется контекстуальным, так как только в этом случае возможно единственно верное толкование значения образной единицы, включающее и денотативно-сигнификативное, и коннотативное содержание.

Раздел «**Типология образных единиц в художественном тексте**» посвящен описанию структурно-семантической и собственно семантической классификаций образных единиц прозы В.П.Астафьева.

Первым этапом анализа идиостиля писателя является этап выделения образных единиц, определение их структурно-семантического статуса (раздел 1.4.1.).

Первостепенную роль в создании образности художественной речи играет **метафора (1.4.1.1.)**. В прозе В.П. Астафьева выделены следующие функциональные разновидности метафоры (раздел 1.4.1.1.2.): языковая метафора (ЯМ) – «вторичная косвенная номинация, внутренняя форма которой отражает семантический тип мотивированности» (О.И. Блинова). Значение ЯМ понятно вне контекста, образность ее осознается слушающим (читателем): *петушки* (о цветах), *закипеть, рычать, ветреный* (о человеке). Художественная метафора (ХМ) – метафора, повторяющаяся в произведениях разных писателей и ставшая своеобразным кодом (*голубица* (о девушке), *волна волос*). Индивидуально-авторская метафора (И-аМ) – метафора, созданная конкретным автором и используемая в его одном или нескольких произведениях: понимание ее смысла возможно в большинстве случаев только внутри контекста. «Индивидуально-авторская» – это обозначение говорит об авторстве метафоры (об осознании ее индивидуальности), о затрудненности понимания ее образного значения вне контекста (*утроба печи* (*Весною левонтьевское семейство ковыряло маленько землю вокруг дома, возводило изгородь из жердей, хворостин, старых досок. Но зимой все это исчезало в утробе русской печи, раскорячившейся посреди избы* («Конь с розовой гривой»)).

Выделяется ещё одна группа образных единиц – **собственно образное слово** (СО) (раздел 1.4.1.2). Это “первичные номинации, внутренняя форма которых отражает морфологический тип мотивированности” (Блинова О.И., Юрина Е.А.). Например, название растений, птиц, явлений природы (*девятишар, орляк, борщевник* (растения), *клиноголовик* (птица), *ветродурь* (о плохой погоде); действия человека (*блинать* – кидать особым способом в воду камни, по форме напоминающие блины; *зубоскалить* – говорить неприятные слова, как бы скалить зубы; *озвереть* (о человеке) – стать агрессивным, словно дикий зверь); свойства человека (*въедливый* – придиричивый, словно въедающийся в кого-либо; *прицепистый* – придирающийся ко всем, словно цепляющийся), наименование человека по социальному статусу и характеру (*нищоброд* – о бедном человеке (как нищий бродит); *недоумок* – глуповатый, неразвитый человек); действия, совершаемые природой (*ершиться* (о лесе) – иметь острую неровную поверхность, как у ерша; *проклюнуться* – появиться на поверхности земли (о ростке)) и др. Образное значение диалектных СО часто раскрывается в контексте (раздел 1.4.1.2.1). Например: *...впрягшись через оба плеча в нарту, скоро волок уже с речного отвала воз сухой обрезки, именуемой в Изгарке макаронником* («Без приюта»). В контексте происходит объяснение лексического значения СО *макаронник*, но этой информации в данном случае достаточно для формирования образного значения (*макаронник* – тонкие сухие ветви деревьев, по форме напоминающие макароны).

В сравнении (1.4.1.3.), в отличие от метафоры, присутствуют оба члена сопоставления: сравнение представляет собой развернутую метафору. Классическая модель сравнения: денотат + КАК/БУДТО/СЛОВНО/НАПОДОБИЕ + ассоциат (*Донце ягодки было нежно, розовато, словно десно младенца; ... укутала мои ноги старой пуховой шалью, будто теплой опарой облепила*). В структуре сравнения может содержаться какой-либо осложняющий элемент: причастный оборот (*Материя не блестит, синь слиняла, штаны разом поблекли, увяли, будто цветы, сорванные с земли* («Монах в новых штанах»); уточняющая конструкция (*...тучи мелкоты...забрыкаются по опечкам, а их чайки цап-царап! У этой пташки не зазеваешься, она настороже днём и ночью и век голодная, нутро у неё, как решето, - всякий корм насквозь просеивается без задержки* («У Золотой карги»)) и др. В сравнении может наблюдаться также явление «опускания» одного из элементов. Например: *И здесь, на богом забытой земле, над театральным чердаком, изнутри похожим на скелет коня, немного поутихло...* («Без приюта»). Отсутствие слова-опоры предполагает здесь ориентацию на читательскую систему ассоциаций, а также на то, что перед нами детское сознание (ребенок способен фантазировать, выстраивать свою систему образов).

Творительный подобия (1.4.1.4.) представляет собой то же самое сравнение, только ассоциативная его часть выражена грамматической формой

ния плана автора и плана героя в контекстах, содержащих несобственно-прямую речь. Например, в «Царь-рыбе» представлены два различных восприятия царь-рыбы – мнение автора и героя-браконьера Игнатича. Поэтому и набор образных единиц, характеризующих рыбу с точки зрения автора и героя, различается. Образные единицы в речи автора выполняют преимущественно эстетическую функцию, в речи героя – экспрессивную. Автор относится к царь-рыбе с восхищением, удивлением, он поражён её величиной и мощью. Необходимо отметить, что в образе Царь-рыбы (в восприятии автора) ощущается древний фольклорный слой (сказки, загадки, легенды). *Над водою сверкнула острыми кнопками круглая спина осетра, изогнутый хвост его работал устало, настороженно, казалось, точат кривую татарскую саблю о каменную черноту ночи. Из воды, из-под костяного панциря, защищающего широкий, покатый лоб рыбины, в человека всверливались маленькие глазки с жёлтым ободком вокруг тёмных, с картечины величиною, зрачков. Они, эти глазки, без век, без ресниц, голые, глядящие со змеиной холодностью, чего-то таили в себе (Хвост работал устало, казалось, точат кривую татарскую саблю о каменную черноту ночи.* Сравнение – о звуке, воспроизведённом хвостом рыбы, напоминающем звук, издаваемый при точении сабли; *змеиная холодность* (о взгляде) – о таинственном, неприятном, словно змея, взгляде) и др.

Игнатич воспринимает царь-рыбу без того восхищения, с которым смотрит на неё автор, у героя свой взгляд – взгляд человека, попавшего в беду, причина которой, по его мнению, царь-рыба, и он не может относиться к ней иначе, чем с некоторым пренебрежением, неприятием, страхом. Экспрессивные образные единицы подчеркивают остро негативное отношение героя к рыбе. *Но что может вспоминать, эта холодная водяная тварь? Шевелит вон щупальцами-червячками, прилипшими к лягушачьей жидкой коже, за усами беззубое отверстие, то сжимающееся в плотно западающую щель-влагалище, то отрывгающее воду в трубку, рот похож на что-то срамное, непотребное...Отвратно и нежное бабье мясо её, сплошь в прослойках свечного, жёлтого жира, засунутое в мешок кожи; ряды панцирей в придачу, ...и эти усы-червячки...* Представление героя о рыбе как о чем-либо неприятном, вызывающем отвращение, пренебрежение реализуется с помощью «неприятных» эталонов: *свинья* (*поросычьи глаза*) – герой не признает разумность рыбы, то есть не представляет ее равной себе; *червяк* (*щупальца-червячки*) – герой передает физическое чувство пренебрежения; *лягушка* (*лягушачья кожа*). Также созданию негативного впечатления способствует ряд эмоционально-оценочных слов: *тварь, срамной, непотребный* ...

Эстетическая функция образных единиц (раздел 2.2.1.3.) реализуется в авторском повествовании, в контекстах, где автор рассуждает о каких-либо «высоких» предметах – искусство, природа, смысл жизни и т.д. Например: *Купыри и морковники силились пойти в дудку, жарки тут, на солнцепеке, уже сорили по ветру отгаром лепестков, сморено повисли водосборы-*

во, относящееся к глаголу говорения (сказать *с укором*), слова, не относящиеся непосредственно к вводящему глаголу, но служащие средством создания экспрессивности, «подготавливающие» к восприятию экспрессивной образной единицы (*дрожащими руками обирала... грязь и высказывалась*); 3) прямая речь.

При анализе экспрессивных образных единиц в прямой речи с учетом ее трехчленной структуры сделан вывод о том, что контекст может быть построен по принципу соответствия и несоответствия внеконтекстуальной семантике образной единицы. **Принцип соответствия** (раздел 2.2.1.1.1.) заключается в том, что узуальное значение экспрессивной образной единицы (ее значение вне контекста) полностью соответствует ее контекстуальному значению, все значимые элементы структуры контекста «подтверждают» это. Например: «*Ты, шалавый! Ты, гнида легавая!*» - по-уркагански, грозно прошипел сквозь зубы Кандыба ... («Без приюта»). Экспрессивные единицы (*шалавый, гнида легавая*) имеют резко негативную окраску. Элементы контекста соответствуют этому и усиливают экспрессивность за счет вводного слова, являющегося образным и экспрессивным (*шипеть* ЯМ – выражать недовольство, злобу), за счет дополнительных элементов (*по-уркагански, грозно, сквозь зубы*), подготавливающих к восприятию нецензурной лексики, за счет повтора указательных местоимений (невежливая форма обращения: *Ты... Ты*), за счет субстантивации прилагательного (*шалавый*), за счет повтора «неприятных» звуков *р, ш, с-з*.

Принцип несоответствия (раздел 2.2.1.1.2.) заключается в несоответствии узуального и контекстуального значений экспрессивной образной единицы. Например: «*Безголовая кляча!* – лез в грязь и ругался Санька. – *Сколько я его надувал, он все одно надувается!* – Санька пробовал подобраться ко мне с одной, с другой стороны – не получалось. Вязко. Наконец приблизился, зарорал: *Руку давай! Давай! Уйду ведь! Взаправду уйду! Пропадешь тут вместе с новыми штанами!*» («Монах в новых штанах»). Первый вводный глагол (*ругался*) как будто «теряется» среди глаголов движения. Глаголы, передающие физическое перемещение Саньки, спасающего тонущего друга, занимают большую часть контекста. Кажется, что описываются не действия, а страх, мысли героя о том, что же ему делать в критической ситуации. Не случайно используется безличное предложение (*вязко*), передающее краткость, быстроту мысли, метание героя и придающее высказыванию экспрессивность. Используемый во втором случае вводный глагол *зарорал* воспринимается уже не в значении ‘закричать со злостью’, а ‘закричал от страха’. Экспрессивная образная единица, таким образом, воспринимается не как оскорбление друга, а как страх маленького героя, попавшего в экстремальную ситуацию.

При анализе **реализации экспрессивной функции образных единиц в несобственно-прямой речи** (раздел 2.2.1.2.) замечено, что именно экспрессивность образных единиц является одним из главных критериев разграниче-

(существительное в творительном падеже). Творительный сравнения легко трансформируется в развернутое сравнение: *сидеть пнем* – *сидеть, как пень*.

Под **идиоматичными образными единицами (1.4.1.5.)**, вслед за В.Н. Телия, понимаются такие сочетания слов, которые могут быть обозначены единым денотатом, это «двуплановые сочетания слов: они обозначают нечто и образно мотивируют это обозначение» (Телия В.Н., 1995). В диссертации внимание уделяется конструкциям, в которых идиоматичное выражение входит в состав сравнения в качестве его последней части. Например: лексическая единица + ее объяснение через пословицу / фразеологизм / поговорку / загадку (...а уж репейник, что дедушка, осердился, в бабушку вцепился, ну везде-везде он... («Ода русскому огороду»)) и др.

Сложные/контекстуальные единицы (1.4.1.6.) представляют собой сочетание нескольких образных единиц, так называемое образное единство. В связи с этим правомерным является взгляд на такие образные единицы как составные части единой сложной структуры, хотя признается факт самостоятельности каждой единицы, входящей в состав сложной. Иногда в структуре сложной образной единицы может быть выделен один базовый компонент (ключевая образная единица), другие же образные единицы, связанные с главной, служат дополнительным средством создания образа (факультативные единицы или единицы-распространители). Например: *Но не стало Енисея, ни зимнего, ни летнего; снова забила живая ниточка ключа за Васиной избушкой.* («Далекая и близкая сказка»). В центре внимания в данном контексте образ ключа (водоем) как нити, т.е. *ниточка ключа* – ключевая метафора. Остальные элементы - *забилась, живая* (тоже образные) - являются периферийными, поскольку уточняют семантику ядерной образной единицы. В результате такого взаимодействия образ, лежащий в основе метафоры *ниточка ключа*, изменяется, приобретает дополнительное толкование: речь идет не просто о форме водоема (тонкой, как нить), а о чем-то живом (*живая*) и способном совершать действие (*забилась*). Выделение ключевой образной единицы не всегда возможно. В этом случае в качестве центральной единицы выбирается ключевой образ (тот предмет действительности, который описывается в контексте с помощью определенного набора образных единиц, связанных по смыслу). Например: *А по лугу стелился туман, и была от него мокра трава, ...ромашки приморщили ресницы на желтых зрачках* («Зорькина песня»). Ключевой образ: *цветок ромашки - глаз человека*. Единицы, создающие этот образ: *ресницы* (‘о лепестках ромашки, напоминающих ресницы человека’), *зрачки* (‘о средней части цветка, напоминающей зрачок человека’), *приморщить* (‘о закрывающихся от тумана лепестках, напоминающих приморщенный глаз’). К сложным относятся единицы, представляющие собой неразрывную комбинацию двух образных единиц: И-аМ + сравнение, СО + сравнение. Например: *Печаль светит тихо, как неугаданная звезда, но свет этот не меркнет ни ночью, ни днём, рождает думы о ближних, тоску*

по любви, мечты о чём-то невидимом («Капля»). Светить (о печали) И-аМ + как звезда. Сравнение.

В разделе «Семантическая типология образных единиц» представлен анализ семантики образных единиц. Выделяются следующие процессы, лежащие в основе семантики образной единицы:

а) «оживление» бытовых предметов (бытовые предметы приобретают свойства человека / живого существа): *зев трубки, горло кринки* и др;

б) поэтизация бытовых предметов (бытовые предметы приобретают эстетические черты): *колыхаться кружевцем* (о железнодорожном мосте). Железнодорожный мост в городе, видимый из нашего села в ясную погоду, колыхался тонким кружевцем, и, если долго смотреть на него – кружевец истоньшалось и рвалось. («Конь с розовой гривой»). Целью возвышения бытовых предметов в данном случае является характеристика творческого мышления героя, способного увидеть красоту в каждом предмете реальности;

в) соотнесение каких-либо высоких понятий, сложных (небытовых) явлений с бытовыми: *огрызок луны* И-аМ – ‘о частично скрытой луне, напоминающей по форме’. *На вершинах берез листа уже не было, и голые прутья исполосовали огрызок луны, висевший теперь над самым кладбищем.* («Далекая и близкая сказка»). Цель такого «опускания на землю» заключается в том, чтобы приблизить далекий предмет, сделать его понятным, родным. Таким образом, две сферы (высокое и низкое (бытовое)) не являются чем-либо противопоставленным, это равноценные части единого мироустройства.

Все эти процессы отражают основную идею писателя о ценности каждого явления действительности, о красоте и поэтичности окружающего мира;

г) соотнесение человека с животным / растением, и наоборот.

Человек – животное//растение//явление природы: *большие лопатки, как у коня* (о лопатках человека), *крепок, как гриб* (о человеке) и др. Природа – человек: *захмелеть* (о реке), *очнуться* (о траве) и др.

Семантическая классификация демонстрирует многогранность использования автором образного слова. Информация, содержащаяся в семантике образной единицы, служит важным источником понимания смысла произведения в целом. Классификация позволяет выделить ключевые черты индивидуального стиля писателя.

В разделе «**Образный контекст**» представлено определение и классификация образных контекстов в прозе В.П. Астафьева.

Контексты разделены на две группы:

1. Образно-информативные (не содержащие элементов, раскрывающих образное значение единицы). В таких контекстах семантика образной единицы не реализована. Например: «*То окно, что к селу, затянуло расплывшимися от ключа черемушником, жалицей, хмелем и разной дурниной*» («Далекая и близкая сказка»).

Во второй главе «**Функции образных единиц в тексте**» рассматриваются общие и частные функции образных единиц в произведениях В.П. Астафьева.

Выделение функций образных единиц – заключительный этап анализа идиостиля писателя. В работе разграничиваются частные функции образных единиц (реализуемые в минимальном контексте, связанные с коннотациями лексем и влиянием ближайшего контекстуального окружения на семантику исследуемой образной единицы) и общие функции (исследуемые с позиции взгляда на текст как целое).

Частные функции образных единиц (раздел 2.2.) выделяются в соответствии с типологией, предложенной Е.А. Юриной (2005).

1. Информативная, реализуемая, «когда в коммуникативном акте оказывается актуальным только предметно-понятийное содержание данной лексической единицы» (Юрина Е.А., 2005). «*Десятишар, орляк, кошачья лапка, ромашка, тимopheевка, овсяница, чина и много-много пырея перенеслось из леса на наш сеновал*» («Запах сена»).

2. Собственно экспрессивная, реализуемая, «когда элементы контекста усиливают прагматический аспект образного значения – выражение эмоционально-оценочного отношения к называемому предмету, а также чрезмерную степень проявления признака предмета (подчеркнуто – Т.Д.)» (Юрина Е.А., 2005). «*Скорлупку плота как хотело, так и кружило, куда хотело, туда и несло*» (скорлупка (о плоте) – об очень маленьком, как скорлупка, плоте).

3. Ассоциативно-образная, реализуемая в тех случаях, когда «элементы контекста ... вербализуют «ассоциатив» образного значения, отражают его двуплановую семантическую структуру» (Юрина Е.А., 2005). Ассоциативно-образная функция имеет разновидности: образно-характеризующая, образно-экспрессивная, образно-эстетическая. В данном исследовании образно-экспрессивная рассматривается как экспрессивная функция, а образно-эстетическая – как эстетическая. Важным показателем реализации той или иной функции в художественном тексте является способ повествования. Отмечено, что экспрессивная функция в большей степени реализуется в прямой речи или в несобственно-авторском повествовании (90% образных единиц, выделенных в прямой и несобственно-прямой речи, имеют статус экспрессивных), в речи автора (рассматривались контексты, описывающие природные явления) образные единицы выполняют в основном эстетическую функцию (70%).

Большая часть образных единиц, функционирующих в **прямой речи**, выполняют **экспрессивную функцию** (раздел 2.2.1.1.) Рассмотрение реализации функции экспрессивности в прямой речи осуществлено с учетом ее трехчленной структуры: 1) глагол, вводящий прямую речь (это может быть как образная единица (*греметь* – громко кричать, *рычать* - ругаться), так и необразная единица (*кричать, орать, запричитать*)); 2) дополнительный элемент, который содержит информацию, помогающую осознать цель использования экспрессивной образной единицы в прямой речи (это уточняющее сло-

Центральным образом-эталоном, реализующим представление о войне как опасной, все уничтожающей силе, является огонь: полыхала война, купол пожаря бушующий огненный котел и др.

2. Предметы войны (траншея, военный поезд)

С помощью метафоры царапина траншеи автор рисует образ живой русской земли, на теле которой война оставила свои раны. Значение войны – ‘причиняющая физическую боль’ (*Я проникался ощущением тишины и величия земного пространства, еще так недавно суженного, стиснутого, зажато целью или царпиной траншеи* («Пир после победы»)).

Другой «предмет» войны – поезд, идущий на фронт (*Я пошел быстрее от города, ...от тяжелых железных мостов, на которых грохотали и грохотали составы на запад, на фронт. Рывающими гудками они все распугивали на стороны, черной железной грудью сметая людское скопище, раздвигая перед собой мороз, останавливая встречные пассажирские поезда, сборные товарники, коверка расписания и железнодорожные графики – все условности мирного времени.* («Где-то гремит война»). С помощью метафоры железная грудь (о поезде) поезд «оживает» и предстает существом злым (рывкающие гудки), агрессивным (распугивали, раздвигая, останавливая), вносящим хаос (коверка). Человек при этом обезличивается, сливается с другими в единую массу (людское скопище), даже природные явления, которые, казалось бы, не подчинены войне, так же оказываются зависимыми, слабыми по отношению к несущемуся на фронт поезду (раздвигая перед собой мороз). Таким образом, в данном контексте представлено следующее понимание войны – ‘вносящая хаос, агрессию, обезличивающая людей’.

В повести В.Астафьева «Последний поклон» представлено, как минимум, шесть свойств войны: активная сила, сметающая все устои, несущая смерть, причиняющая физическую боль, загоняющая в замкнутое пространство, вносящая хаос, агрессию. Концепты ВОЙНА и ВОДА хотя и относятся к разным сферам жизни (неспокойной, опасной (военной) и мирной (природной)), имеют точки соприкосновения. Война (явление социальное) – однозначно негативный образ, ассоциирующийся с хаосом, разрушением; вода, в свою очередь, также несёт человеку опасность, может быть агрессивной, жестокой. Так, например, общими для семантических полей этих концептов является понятие воды-зверя и войны-зверя (главные семы: опасность, жестокость), и понятие воды-силы, войны-силы (главные семы: активность, действие), представление о войне как сдавливающем пространстве, воде как сжимающих человека тисках; образы войны – котла и воды – котла, подавляющие человека, указывающие на его малость перед стихиями огня (войны) и воды. Такое соотношение значимо для понимания идейного уровня произведения. Мир, в котором живет человек, жесток и опасен. Опасность эта может исходить как от окружающего природного мира (водная стихия), так и от самого человека (война). Человек сам должен выстроить свои ориентиры, чтобы не потеряться в этом хаосе, а сохранить себя, гармонию с собой и окружающим миром.

2. Образно-характеризующие (содержащие лексемы, позволяющие полностью или частично сформулировать значение образной единицы). Среди них:

2.1. контексты, включающие мотивирующую единицу: *А вот эта, - отделяет она (бабушка) от горсти несколько былинки, - метличка. Ну, ее тоже хорошо знатко. Метелочки на концах* («Запах сена») (метличка – метелочка);

2.2. контексты, содержащие лексические единицы, раскрывающие образ, лежащий в основе образной единицы: *Возле муравейника на обогретой земле лежали полосатые цветы граммофончики, и в голубые их рупоры совали головы имели* («Конь с розовой гривой») (граммофончик - рупор);

2.3. контексты, в которых образные единицы приобретают культурологическое значение через сопоставление с типовой культурной ситуацией: *«...жарок. Завял он, засох, а краса вся его наземь обсыпалась. И люди вот так же, пока цветут, красивые, потом усохнут, сморщатся, что грибы червивые. Недолг век цветка, да ярко, а человеческая жизнь навроде бы и долгая, да цвету в ней не лишка...»* («Запах сена»).

Раздел «**Трансформация структурно-семантического статуса образной единицы в контексте**» посвящен анализу изменения статуса образной единицы под влиянием элементов контекста. Прежде всего, такая трансформация характерна для ЯМ и генетической метафоры, так как, попадая в пространство художественного текста, эти виды метафор перестают выполнять только коммуникативную функцию и часто меняют свой статус на И-аМ. В работе обращено внимание на следующие процессы:

- изменение статуса ЯМ: переход ЯМ в И-аМ (раздел 1.5.2.1.);

Например: *Но не стало Енисея, ни зимнего, ни летнего; снова забилась живая ниточка ключа за Васиной избушкой.* («Далекая и близкая сказка»). ЯМ ниточка переходит в И-аМ за счет присутствия в контексте образной единицы живая и забилась, создающих образ ключа как живого (живая) существа или как вены на теле человека (забилась). Образное значение И-аМ: ниточка - ‘о тонкой и длинной, словно нить, форме водоема, обладающего свойствами живого существа’.

- оживление генетических метафор (раздел 1.5.2.2.);

Например: *время идет, бежит* (*Но вначале-то, когда сутки катились колесом, так что спиц не видать, он не успевал ни о чём думать: ни про охоту, ни про план, ни про то, где и как он отработает аванс* («Царь-рыба»). Оживлению исходной генетической метафоры способствует в данном контексте соотношение абстрактного понятия (время) с конкретным, визуально представленным предметом (колесо).

- процесс создания индивидуальной образной единицы на основе идиоматичной узуальной образной единицы (раздел 1.5.2.3.).

Например, известное выражение *мурашки по коже* – ‘о физическом ощущении человека, который испытывает холод, страх или какое-либо дру-

гое эмоциональное потрясение' - в рассказе «Бабушкин праздник» употребляется в том же значении, но выражено в другой форме: *пробежать россыпью колючек* (о холоде) – 'о физическом ощущении холода, от которого тело покрывается небольшими бугорками (*мурашками*), напоминая действие колючек, способных причинить физическую боль' (*Бабушка запевала стоя, негромко, чуть хрипловато и сама себе помахивала рукой. У меня почему-то сразу же начало коробить спину, и по всему телу россыпью колючек пробежал холод от возникшей внутри меня восторженности*).

Раздел «**Концептуальный анализ образных единиц в художественном тексте**» посвящен третьему этапу анализа идиостиля В.П. Астафьева, заключающемуся в выделении и интерпретации базовых концептов творчества писателя.

Художественный концепт представляет собой индивидуально-авторскую реализацию базового культурного образа, то есть художественный концепт – базовый культурный образ, вербализованный в языке и пропущенный сквозь призму авторского мировидения. В разделе представлены результаты анализа концептов ВОДА и ВОЙНА, ключевых для творчества писателя. Смысловые зоны этих концептов имеют точки соприкосновения.

С **концептом ВОДА** (раздел 1.6.1.) связаны предметы водного мира (река, озеро и др.) и свойства, состояния, действия воды (течь, бурлить и др.) Содержание концепта ВОДА представлено путем выделения двух семантических групп, включающих образные единицы, характеризующие, во-первых, человека (героя) через сопоставление его характера, поведения, образа жизни с водными объектами (1); и, во-вторых, собственно водные объекты (река, озеро, пруд и др.) (2).

1. Человек (герой) – объект водного мира, его свойство, качество, действие, состояние.

Важной особенностью понимания характеров в повести «Последний поклон» является разделение героев на находящихся на земле (*люди земли*) и тяготеющих к воде (*люди воды*) (Букаты Е.М., 2005). *Люди земли* живут спокойной, ориентированной на природный цикл, тихой жизнью, завещанной еще предками; *люди воды* изменчивы, беспокойны, они часто меняют дом. Так, дед Павел является ярким представителем *людей воды*: он одержим рыбной ловлей, рекой, даже погибает он в воде. Описывая характер деда Павла, автор использует лексемы, которые в речи чаще всего употребляются для обозначения состояний воды (*напор, бурный*): *Сесть, задуматься, взяться за ум, как старомодно выражалась моя бабушка Катерина Петровна, деду Павлу просто недосуг – жены не держались в его дому, сламывались от бурности жизни, валились под напором пылкой природы деда, оставляя малых сирот* («Карасиная гибель»).

Для создания же образа бабушки, человека, живущего по естественным законам, очень редко используется лексика водной тематики. Например, в следующем контексте глаза бабушки сравниваются с водой в пруду: *Я глядел*

на мою бабушку, ...глядел на ее большие, рабочие руки в жилках, ...на глаза ее зеленоватые, темнеющие со дна, словно вода в старом глубоком пруду... («Монах в новых штанах»). В основе сравнения – сходство по цвету (зеленая вода пруда --- зеленые глаза бабушки). Но такое толкование является неполным, поскольку в контексте присутствуют элементы, позволяющие по-иному сформулировать значение сравнения. Этими элементами являются: лексема *дно*, имеющая сему 'основа', лексема *глубокий*, передающая глубину взгляда бабушки, лексема *пруд*, в значении которой важна сема 'покой' (отсутствие быстроты течения воды) и лексема *старый*, говорящая о зрелости, мудрости, знании.

2. Собственно водные объекты.

Выделяются основные смыслы, приписываемые водным объектам в повести В.Астафьева:

1. Вода-человек (*Меж них петляет ... Мана-река – кормилица – поилка* («Монах в новых штанах»).

2. Вода – сила, стихия (*Неспокойная наша река. Какие-то силы тревожат ее, в вечной борьбе она с собой и со скалами, сдавившими ее с обеих сторон. Но эта ее беспокойность, это ее древнее буйство не возбуждали, а успокаивали меня* («Далекая и близкая сказка»).

3. Вода – жила (*...растягивал Енисей светлую ниточку деревенской незатейливой речки на многие тысячи верст, и как бы живую жилой деревня наша всегда была соединена с огромной землей* («Зорькина песня»).

4. Вода-зверь (*Прорычала и кособоко, бугристо промелькнула вздыбленная вода на той самой головке бонь, о кою ударилась лодка, - в ней плыла мама с передачей папе* («Бурундук на кресте»).

5. Вода – «оно», «чужое», злое, безразличное существо (*Река неслась мимо огородов и домов под размытым яром, безлюдная, злая* («Пир после победы») и др.

Вода в произведении В.Астафьева – сложный многоплановый, неоднозначный образ, сочетающий в себе несколько смыслов, положительных и негативных. Самыми частотными являются образы воды-человека, живого существа и воды как древней силы; периферийными – воды-зверя, воды-жилы, воды-безличного существа; самыми редкими, единичными – образы воды-птицы, воды-неодушевленного предмета. Использование же «водной» лексики для характеристики героев имеет смысловую значимость: служит способом характеристики героев, является средством создания характеров.

Концепт ВОЙНА (раздел 1.6.2.) в повести «Последний поклон» представлен путем выделения двух смысловых групп. В первую включаются образные единицы, характеризующие сам образ войны, во вторую – образные единицы, характеризующие какие-либо предметы (в широком смысле) войны.

1. Война – это, прежде всего, активная сила, способная наступать, подавлять, подчинять себе человека. Поэтому в основе образных единиц, используемых для создания образа войны, лежит прием олицетворения. Например: *...война всех перешерстила, с мест стронула...* («Пир после победы»).