Санкт-Петербургский государственный университет

**Жмаченко Анна Михайловна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Лексическое наполнение и синтаксическое выражение центрального образа романа М. Тарковского «Тойота-Креста»**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5614 «Филологические основы редактирования и критики»

Профиль «Филологические основы редактирования и критики»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра русского языка,

Митрофанова Ирина Анатольевна

Рецензент:

доцент, Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания,
ФГБОУ ВО «Красноярский государственный

педагогический университет им. В. П. Астафьева»,

Вальянов Никита Александрович

Санкт-Петербург

2023

**Содержание**

[Введение 4](#_Toc135604795)

[Глава 1. Теоретические основы изучения образа литературно-художественного произведения 7](#_Toc135604796)

[1.1. Освещение творчества М.А. Тарковского в литературной критике 7](#_Toc135604797)

[1.2. Особенности поэтики романа М.А. Тарковского «Тойота-Креста» 10](#_Toc135604798)

[1.3. Художественный образ как центральная категория произведения литературно-художественной словесности 19](#_Toc135604799)

[1.4. Принципы лингвистического анализа произведения литературно-художественной словесности 27](#_Toc135604800)

[Глава 2. Лексические средства создания центрального образа романа «Тойота-Креста» 31](#_Toc135604801)

[2.1. Автомобильная лексика в лексическом составе русского языка 32](#_Toc135604802)

[2.1. Номинации автомобилей в романе «Тойота-Креста» 37](#_Toc135604803)

[2.2. Номинации центрального образа 40](#_Toc135604804)

[2.3. Особенности функционирования глаголов 42](#_Toc135604805)

[2.4. Лексическая единица «крест» в романе 43](#_Toc135604806)

[2.5. Метафора как металогическое средство создания центрального образа романа «Тойота-Креста» 46](#_Toc135604807)

[Глава 3. Синтаксическое оформление центрального образа романа «Тойота-Креста» 51](#_Toc135604808)

[3.1. Синтаксическая организация контекстов 51](#_Toc135604809)

[3.2. Диалогическая речь 56](#_Toc135604810)

[3.3. Роль центрального образа в стихотворных циклах романа М.А. Тарковского «Тойота-Креста» 58](#_Toc135604811)

[Заключение 62](#_Toc135604812)

[Список литературы 65](#_Toc135604813)

# **Введение**

Прозаическое и поэтическое творчество М.А. Тарковского активно осмысляется в современной критике и научной литературе. Существующие работы посвящены в первую очередь литературоведческому анализу произведений. Лингвистических исследований творчества писателя немного, однако это, на наш взгляд, несправедливо, так как М.А. Тарковский обладает редким чувством языка, автор удивительно метко и точно подбирает средства выразительности для создания образа, строит сложные синтаксические конструкции – язык позволяет читателю погрузиться в мир произведения всецело. Необходимостью языковедческого изучения повествовательной прозы М.А. Тарковского обусловлена **актуальность данного исследования.**

**Объект исследования** – центральный художественный образ романа М.А. Тарковского «Тойота-Креста».

**Предмет исследования –** лексические единицы и синтаксическое оформление центрального художественного образа романа М.А. Тарковского «Тойота-Креста».

**Материал исследования –** роман М.А. Тарковского «Тойота-Креста».

**Цель исследования –** проанализировать лексическое наполнение и синтаксическое выражение центрального образа романа М.А. Тарковского «Тойота-Креста».

**Достижению поставленной цели способствует решение следующих задач:**

1. Ознакомиться с критической и научной литературой по творчеству М.А. Тарковского;
2. На основании изученной литературы определить особенности поэтики романа М.А. Тарковского «Тойота-Креста»;
3. Изучить научную традицию, в которой осмысляется образ как центральная категория литературно-художественного стиля;
4. Осветить базовые принципы лингвистического анализа литературно-художественного произведения;
5. Изучить исследования автомобильной лексики русского языка;
6. Определить особенности номинаций автомобилей в романе М.А. Тарковского «Тойота-Креста»;
7. Выявить закономерности именования центрального образа романа «Тойота-Креста»;
8. Рассмотреть метафору как металогическое средство создания центрального образа романа «Тойота-Креста»;
9. Определить особенности функционирования глаголов в романе М.А. Тарковского «Тойота-Креста»;
10. Описать синтаксические приемы оформления центрального образа романа «Тойота-Креста».
11. Определить роль центрального образа в стихотворных циклах романа М.А. Тарковского «Тойота-Креста.

**Методы исследования:**

1. Дескриптивный;
2. Дедуктивный и индуктивный;
3. Лингвостилистический анализ.

**Гипотеза заключается в следующем:** выделенные в результате анализа лексические и синтаксические средства позволят определить, как отбор и сочетание данных средств передают основную идею автора, выбравшего в качестве центрального образа романа «Тойота-Креста» машину.

В процессе исследования были осмыслены теоретические работы по изучению категории образности литературно-художественного произведения Л.В. Щербы, Г.О. Винокура, В.Е. Хализева, В.И. Конькова, Н.С. Болотновой, Т.Л. Рыбальченко; по творчеству М.А. Тарковского: Н.В. Беляевой, Н.В. Ковтун, Н.А. Вальянова, Е.А. Балашовой, К.А. Кокшенёвой, А.А. Митрофановой, О. Павлова, М.С. Ремизовой, Р. Сенчина, Т.Б. Щепанской и др.

**Теоретическая значимость** предпринятого исследования состоит в возможности использовать его результаты при изучении языка и стиля произведений современной повествовательной прозы.

**Практическая значимость** заключается в применении результатов нашего исследования в работах, посвященных анализу романа «Тойота-Креста» и других произведений М.А. Тарковского.

Данная работа состоит из Введения, трех глав, Заключения и Списка литературы. В первой главе «Теоретические основы изучения образа литературно-художественного произведения» нами были освещено творчество М.А. Тарковского в литературной критике, выявлены особенности поэтики романа М.А. Тарковского «Тойота-Креста», описаны теоретические аспекты функционирования художественного образа, раскрыты принципы лингвистического анализа художественного текста.

Во второй главе «Лексические средства создания центрального образа романа «Тойота-Креста» нами была изучена автомобильная лексика в лексическом составе русского языка, выделены и проанализированы номинации автомобилей в романе «Тойота-Креста», особое внимание в нашей работе было уделено номинациям центрального образа романа, были выявлены и описаны особенности функционирования глаголов, проанализирована лексическая единица «крест» в романе, а также описана метафора как металогическое средство создания центрального образа романа.

В третьей главе «Синтаксическое оформление центрального образа романа «Тойота-Креста» мы рассмотрели и проанализировали синтаксическую организацию контекстов, проанализировали особенности диалогической речи, выявили роль центрального образа в стихотворных циклах романа «Тойота-Креста».

# **Глава 1. Теоретические основы изучения образа литературно-художественного произведения**

## Освещение творчества М.А. Тарковского в литературной критике

Михаил Александрович Тарковский родился 24 октября 1958 года в Москве. Писатель – внук Арсения Тарковского, племянник режиссера Андрея Тарковского. Его отец, Александр Витальевич Гордон, является советским кинорежиссером, а мать, Марина Арсеньевна Тарковская, – лингвист.

М.А. Тарковский очень не любит, когда говорят о его знаменитых родственниках, так как считает, что в первую очередь о нем стоит говорить, оценивая его заслуги. Однако для понимания жизни и творчества писателя очень важно оговорить, в какой семье он рос. Вероятно, благодаря семье «М.А. Тарковский отличим от многих писателей столичной тусовки <…> огромным желанием донести до читателя всю огромность и неброскую красоту нашей страны и её истории» [29]. Его творчество, на наш взгляд, несправедливо непопулярно. Вероятно, невнимание обусловлено намеренной отстраненностью писателя от светских мероприятий и вечеринок.

Изначально М.А. Тарковский не планировал связывать свою жизнь с творчеством, он окончил Московский государственный педагогический институт имени В.И. Ленина (по специальности «география и биология») в 1958 году. После работал на Енисейской биостанции в Туруханском районе Красноярского края. Изучал зимнюю экологию птиц, обследовал территорию будущего Центрально-Сибирского заповедника, проводил орнитологические обследования рек Елогуй, Подкаменная Тунгуска, Гольчиха (Таймыр).

Однако уже через несколько лет (1986) М.А. Тарковский изменил свой путь – занялся охотой в селе Бахта Туруханского района. А позже, в 1995 году, М.А. Тарковский арендовал охотничий участок на длительный срок. С тех пор писатель живет в Красноярском крае.

Вместе с переездом в Туруханский район М.А. Тарковский начал свой творческий путь как поэт: в 1987 году в журнале «Октябрь» (1987 год, №9) был напечатан цикл «Письма в Москву». В творчестве сразу проглядывался мотив, который после станет излюбленным в творчестве писателя, – сопоставление двух миров (городского и природного). Ясно, что для писателя главное – человек, Родина которого – страна. В 1991 году в Москве был издан сборник стихотворений («Стихотворения», издательство «Терра-Тек»). В этом же году М.А. Тарковский окончил Литературный университет им. А.М. Горького, где учился заочно.

Позже М.А. Тарковский пробует себя в прозе. Первая публикация прозы писателя – рассказ «Васька» («Охота и охотничье хозяйство», 1993, №10). Главная тема произведения – жизнь человека, близкого к природе и к истокам своего существования.

Знаковое произведение М.А. Тарковского – «Таинственная влага жизни» («Наш современник», 1998 №10). Позже произведение выпускали под другим названием – «Стройка Иваныча» (по предложению В. Астафьева). В произведении история о творческом человеке, который творит душой, чуждой современному городскому человеку. Благодаря этому произведению М.А. Тарковский становится лауреатом премии журнала «Наш современник».

В 2001 году выходит сборник писателя «За пять лет до счастья» (издательство «Хроникер»), в который вошли произведения, опубликованные некогда в журналах. Во всех повестях и рассказах истории о жизни обычных людей, о ее нерасторопном течении; герои произведений одолевают жизнь, и в этом проглядывается русское начало. В этом смысле творчество М.А. Тарковского противостоит модернизму и постмодернизму, ведь писатель сознательно следует своим путем, работает по своим реалистическим принципам [12].

По «своим правилам» был написан и один из самых знаковых романов в жизни М.А. Тарковского, о котором Р. Сенчин писал как о «книге всей жизни М.А. Тарковского. Не его личной, конечно, а шире – того края, что стал ему родным» [39]. Речь идет о романе «Тойота-Креста». Стоит сказать, что судьба романа не так проста: изначально роман был напечатан в двух частях: первая в журнале «Октябрь» в 2007 году, вторая – в 2009 году. «Распилыш» –третья часть книги – в 2018 году вместе с двумя первыми частями в одном издании под названием «Тойота-Креста» (издательство «Эксмо»).

Творчество М.А. Тарковского определяется исследователями по-разному. Большинство исследователей говорят о творчестве писателя как творчестве традиционной прозы (К.А. Кокшнева, Н.В. Беляева, М.С. Ремизова, О. Павлов).

В начале нулевых годов нашего века В. Бондаренко, выделяя три основных направления (новая традиционалистская проза, символистический реализм и новый реализм), относил творчество М.А. Тарковского к «новой традиционалистской прозе», объединив его с писателями, сплотившимися вокруг журналов «Октябрь», «Новый мир» и «Литературной газеты» (в эту группу также были включены писатели О.О. Павлов, А.Н. Варламов, П.В. Басинский).

Однако уже в другой своей статье «Нулевые», которая вышла в 2010-м году, исследователь говорит о сближении М.А. Тарковского с писателями, которые являются представителями реализма (З. Прилепиным и Р. Сенчиным). Данной идеи придерживается и Н.В. Ковтун.

Творчество М.А. Тарковского осмысляется с разных сторон: философские аспекты, психологические и социальные. Произведения писателя анализируют как на уровне содержания, так и на уровне художественной формы. Многие исследователи говорят о проблематике, идейном и тематическом содержании художественных произведений (В. Яранцев, И. Борисова, Р. Сенчин, М. Ремизова), также исследуют жанровые особенности произведений, сюжетное строение М.А. Тарковского (В. Яранцев, Ж. Галиева), рассматривают образную систему (Р. Сенчин, М. Ремизова, Н. Вальянов), исследуют пейзаж в произведениях (В. Яранцев), хронотоп (Н. Вальянов).

Прозу М.А. Тарковского обычно рассматривают, сопоставляя ее с классической литературой. Важно отметить, что многие исследователи говорят об особенной роли народных, религиозных традиций страны, которые в творчестве писателя. Так, А.А. Митрофанова рассуждает: у М.А. Тарковского сливаются два русских национальных сознания (народное и европеизированное), благодаря чему в одном образе соединяются два типа – интеллигент и простой мужик.

Н.В. Ковтун полагает: М.А. Тарковский использует образы, темы и мотивы, которые отсылают читателя к классическому традиционализму, но писатель переосмысляет их, поэтому в пространстве произведения создан авторский миф, по-своему обыграна идея преемственности, которая характерна для «нового реализма» [19, с. 67]. Балашова Е.А. считает, что творчество М.А. Тарковского следует отнести к «традиционалистской» прозе, определить как творчество, продолжающее «деревенскую прозу» [5, с.17].

## Особенности поэтики романа М.А. Тарковского «Тойота-Креста»

В романе «Тойота-Креста» кажутся удивительно зыбкими крепкие вещи: одна часть огромной страны оказывается удивительно непохожей и далекой от другой, люди, которые искренно и нежно друг друга любят, оказываются совершенно неспособны быть вместе, потому что есть что-то намного важнее для построения отношений, а сила большого города может быть легко разрушена другой силой, силой природы.

Но за всей зыбкостью стоит намного более глобальное и важное – неоднородность самой России. Сам М.А. Тарковский обозначал роман как геополитический [12], роман, в котором остро стоит вопрос выбора пути (пути не только индивидуального, но и пути страны). Поэтому особенный акцент в романе сделан на пространстве, широкой географии.

Одна из главный проблем романа – противостояние «Запад-Восток». Суть проблемы близка почвенникам и славянофилам (Русь должна двигаться в сторону Востока, так как именно там может «прижиться» культура христианской этики). И, по мнению Н.А. Вальянова, М.А. Тарковский актуализирует идею отказа от ориентации на Европу, делая акцент на самобытности России, путь которой тесно связан с православием. Россия – большое пространство, в котором живет огромное количество разных людей, говорящих на одном языке, понимающих друг друга. И в романе М.А. Тарковского представлен конфликт между Европейской частью России и Сибирью.

Автором намеренно введена идея «правого руля» как особая философия «восточного» мира, которую не принимает Запад. И отмена праворуких машин центром России рассматривается как подчинение традициям Запада. Когда центр отказался от праворуких машин, а Сибирь сохранила верность восточным традициям, проявилась разобщенность России.

«Обрусение» праворуких машин в русской суровой действительности для М.А. Тарковского становится «символом выбора, примером того, как брошенный на выживание народ выбирается сам, потому что никто из предавших не имел права учить, как жить, на чём ездить и откуда рулить» [1, с. 27]. С.В. Крылова подчеркивает: праворукие машины – символ правоты «преданного властью народа» [26, с. 35].

Интересно, что герой М.А. Тарковского видит родину через лобовое стекло японской машины, которые после введения пошлин можно ввозить в страну только в разобранном виде. И в романе появляется новое слово, отражающее действительность, – «распилыш». Как распиливают машины, так распиливают и богатства страны, честь. Образ машины отождествлен со страной, с упадком моральным и нравственным.

И на основе этой проблемы раскрываются многие сюжетные повороты: в самой первой главе Евгений, главный герой, знакомится с московской журналисткой Машей. Их любовь и станет олицетворением политической проблемы романа, где Маша – Москва, а Евгений – Сибирь.

Указанную нами разобщенность подчеркнет и гендерное определение главных героев (мужчина-женщина). Обычно мужчина представлен завоевателем (Запад), а женщина представлена как хранитель домашнего очага (Восток), однако у М.А. Тарковского, подчеркивает Н.А. Вальянов, данная закономерность нарушена: Он из Сибири, Она из Москвы. Он сторонник традиционного уклада жизни, она же прогрессивная девушка, занимающаяся рекламой. Западное пространство также представляют муж Маши, продюсер Григорий, а восточное – Женя, Андрей, Василий Михайлович, Настя и Нина.

А также по этой причине противостояния двух начал особое место в пространстве романа особое место отведено образу двуглавого орла, взор которого обращен и на запад, и на восток [45]. Символика «двуглавости» имеет восточное происхождение, определяется как воплощение единства. Географический центр страны – Красноярский край (в романе это города Красноярск, Енисейск, Бахта). В романе «Тойота-Креста» ментально противостоят Москва и остальные части страны.

Сибирь становится границей между будто бы чужими пространствами, по мнению Н.А. Вальянова, Сибирь – пространство, в котором могут сосуществовать представители двух миров.

Особое место, по мнению Н. А. Вальянова, уделено также образу кедра с обломанной вершиной, который подчеркивает гибель традиции. Образу умирающего кедра (образ которого у северных народов символизировал победу жизни над смертью) противостоит молодой главный герой – Евгений. Важно отметить, что жизнь кедра созвучна с жизнью Жени: «оба одержаны вечной болью и надеждой» [16, с. 103]. В романе главные герои приходят к мысли, что возродиться кедру поможет орлан-белохвост. И финале романа птице отводится особая роль: орел становится хранителем сибирского пространства.

Маше, которую Женя привел сюда, нравится это место: кедр, птица, она способна отозваться на это, будто дорогое для Жени касается ее лично. Но Женя осознает больше, он чувствует больше, потому что там, откуда Маша, *«забыли, что у орла две головы»* [1, c. 56].

Особенным значением наделяется и пространства монастыря. С одной стороны, это пространство очищения, с другой, в разрушенном монастыре происходит обращение к первоистокам бытия.

Так, орел, кедр и монастырь – триединый символ России [16], где орел – масштаб, противоречивость и свобода, кедр – природные богатсва, монастырь – вера. И эти образы противопоставлены Московским (западным): клубу, ресторанам, парикмахерским, где люди прожигают жизнь.

Огромные пространства герой романа «Тойота-Креста» преодолевает на своей машине – преодолевает километры ради любимой. Однако, оказавшись в совершенно чужом пространстве, герой ощущает неспособность принять новую среду.

При встрече (что мы отмечали ранее) Женя замечает, что Маша оттуда, где забыли, что у орла две головы, но смысл этой фразы раскрывается позже, когда главный герой отмечает, что жители Москвы не видят ничего дальше своего города, не замечают периферию. И Сибирь, говорит Н.А. Вальянов, в романе является «границей-переходом», где возможно взаимодействие двух разобщенных миров. И в этом пространстве намечается образ «немосковской» Маши, что напоминает мотив покорения Сибирью Москвы. Маша поддается чувствам, перестает быть той, кем она была в большом городе. Но она оказывается способна отступить от своих принципов только на некоторое время, а после пытается переделать возлюбленного. И здесь оказывается, что западный мир не готов понимать и принимать мир восточный. Евгений доверчив и открыт, чувственен, он противопоставлен Маше, которая не видит никакой ценности в дорогом для главного героя. Разрыв между Машей и Женей и социокультурный: он не понимает, как можно, имея те возможности, которыми обладает Маша, говорить о таком сниженном и бесполезном, отмечает С.В. Крылова, необходимо людям, говорит главный герой, рассказывать не ком-то, а о них самих.

Любовная линия завершается достаточно быстро (к концу второй части романа), третья же часть («Распилыш») о дальней дороге, встрече с людьми, о попытках жить без любимой. Тема любви быстро меняется: от любви к женщине к любви к родине, о русском человеке. И образ-символ креста оказывается связан, отмечает С.В. Крылова, с символом дороги, по которой герой идет к новой жизни.

Кульминация данной идеи в финале первой части – в стихотворении, сложенном на лермонтовский мотив («Выхожу один я на дорогу…» М.Ю. Лермонтов и «Снова выезжаю на дорогу….»), где переплетены тема любви, жизни, креста, пути, истории России.

«Снова выезжаю на дорогу,

Всё как прежде, дали и снега,

Снова ночь. И снова внемлют Богу

Океаны, горы и тайга.

Под капотом тихо и бесстрастно

Пьёт мотор ночную синеву,

Звёзды светят холодно и ясно

Над землёй, которой я живу.

На душе старинная тревога…

И опять заправка, переезд,

Дробь колёс и дальняя дорога,

Как «корона», «креста» или крест» [1, c. 176].

Герой стремится прислушаться к себе и ко всему вокруг, и воспринимает ночную трассу как привычное пространство, которое выводит читателя и героя к еще одной важной категории – красоте.

С.В. Крылова говорит о том, что роман богат описаниями природы, которые, как и машина, облегчают крест, дают силы жить. И особую роль играет Батюшка Енисей, который «в прозе писателя становится основой для лирической медитации, формирует и развивает поэтическое мировосприятие главного субъекта» [26, с. 21]. Женя порой сам чувствует свою общность с Енисеем, находясь между двух берегом (Москвой и Сибирью, Западом и Востоком). В романе М.А. Тарковского дорога – это не просто преодоление пространства, это переживание русского мира в его простоте и открытости миру.

Автор помогает ожить русскому миру вместе с автором, здесь про любовь к земле, которая не может не вызвать любовь. Однако это впечатление создано не за счет сюжета, а за счет описания, созерцания пространства героем. «В романе Тарковского внутренняя форма речи интереснее, совершеннее внутренней формы сюжета» [26, с. 82].

Стоит отметить, что образы женщин в романе соотносятся с географией: Москва – Маша, Сибирь и Дальний Восток – Настя (праведная и очень честная девушка, цель жизни которой – помощь другим).

Дорога – промежуточное пространство между мирами. Она выступает также и как физический путь героя, который путешествует от одного края страны до другого, то есть дорога соединяет разобщенные пространства. В значении же жененного пути дорога связана с образом креста. Крест подобен перекрестку, судьбе человека (герой рассуждает: подобно человеческим судьбам сплетаются и расплетаются дороги). Автор поставил героя перед нелегким выбором (на перепутье): покинуть Сибирь и уехать в Москву или остаться на родине. Здесь воплощено классицистическое противостояние чувства и долга.

Путешествие главного героя сакрально: преодолевая пространство герой не ощущает времени, обращаясь к личным воспоминаниям, герой не обращает внимания, как он преодолел физическое пространство.

«Креста», машина Жени, связана с фигурой креста. Автомобиль – средство передвижения, средство перехода границы, средство перехода из восточного пространства в западное и наоборот. Образ машины писатель соотносит с образом коня, машина также наделена женственными чертами, а ключевые события в жизни героя отражаются на машине (как на живом существе). Расставание с Машей подобно краху целого мира. А после главный герой меняет и машину, чувствует, что «душу вынули» из него.

С.В. Крылова отмечает, что М.А. Тарковский, называя роман именем японской марки, понимал, что название машины («Креста») связано с символом *креста,* несмотря на разность ударений в словах.

И любовь, которой и посвящено все в романе, неразрывно связана с крестом, так как символ креста в романе, утверждает С.В. Кирилова, – право на любовь, плата за эту любовь. И в конце второй части главный герой, изнемогая от тоски за любимой, становится на колени под обычным крестом, а после вступает в разговор с родной рекой, и река отвечает, что если земля принимает слезы твоей любви, то это твоя земля.

Евгений – «пограничный» персонаж (его профессия (водитель) также доказывает эту идею: водитель способен перемещаться), отмечает Н.А. Вальянов. И он на протяжении всего повествования ищет точку, на которую сам же может опереться, он ищет смысл жизни, ищет истину. Постепенно образ главного героя принимает черты странника, который будет молиться (за Россию, за всех, кого встретил на своем пути). И, несмотря на его любовь к странствиям, он остается верен своей земле, своему дому. Однако Жене свойственна как кроткость, так и «пацанскость». Он уверен, что жить одному хорошо нельзя, необходимо, чтобы хорошо было всем. Он готов поступиться своим счастьем ради счастья другого. А его исповедь в романе соотносится с «разбирательством» с самим собой, человек ищет пути преодоление социального хауса. И Настя (жительница родного города Евгения, его знакомая) в письме говорит Жене, что он пытается растянуть душу на много километров. В финале возникает образ человека-креста («Руки как огромные дороги пролегли на запад и восток») – человек обретает истину в бесконечных скитаниях, Евгений делает свой выбор – расстаётся с Машей, уезжает в Енисейск. Нужно сказать, что М.А. Тарковский обладает удивительным талантом – способностью подбирать точные образы. И сама «креста» не случайно сочетается с крестом: «Леденеет крестик на решётке, // Свет восхода льётся в зеркала, // И считают вытертые щётки // Километры мокрого стекла». [1, с. 160].

С.В. Крылова говорит, что Женя – сибирский рыцарь, которого отличает удивительно тонкая душевная организация, герой «не согласен с прагматизмом XXI века» [26].

Ясна философия романа: спасение каждого человека лежит через единение. Евгений, побывав в Москве, начинает понимать ее, принимать. И главное в романе – призыв к единению, герой произносит откровенные монологи перед москвичами, как когда-то произносил перед родным Енисеем.

Становится ясно, что каждый человек – мир, который невозможно трансформировать, но который можно познать.

И оппозиция двух миров достигает кульминации во второй части романа, когда герой приезжает в чужую Москву, меняет свою точку зрения, когда видит храм, который в сознании героя предстает братом енисейского монастыря. И теперь найдена точка, в которой сходится вся Россия.

Последняя часть романа – «Распилыш». И здесь особое место уделено соотнесению двух пространств: просторы природы сопоставлены с внутренними переживаниями героя. И автор здесь подводит читателя к выводу, что нет внутри человека ничего «личного», а спасительным является только покаяние перед Богом. И только служение Богу способно спасти человека.

В финале автор снова обращается к центральному образу романа – машине – Евгений словно поднимается вверх на своей машине, путешествует по России, чтобы определить путь, который ему необходимо пройти. В образе «кресты» автор слышит саму Россию, которая направит его в правильное русло, оставит на родной земле (в Сибири), где герой может обрести целостность и спокойствие. И «блудный сын» возвращается назад, в родной дом, куда возвращаются и его братья. Семья воссоединяется. И автор подводит читателя к простому выводу: спасение России возможно через преодоление разобщенности.

«Роман Тарковского стал памятником медленно умирающей России и ее народу. Умирающей экономически, но способной к духовному сопротивлению. Отсюда и множество разговором, крепкой мужской дружба – всего того, что критик назвал «ремарковским началом», хотя и на северный лад» [26, с. 84]. И когда герой не может преодолеть трагедию, автор уходит от прозы к лирике:

«…Слышишь, Жека, ещё так рано,

Что слышны голоса земли,

И видна голова орлана,

И двуглаво лежат рули

По бокам Енисея, Жека...

Знаешь, что страшнее петли,

Одиночество человека?

Одиночество русской земли!

И так страшно за эту землю —

Енисей, отпусти и прости,

Я опять на краю, и внемлю,

И опять в верховьях пути.

Золотишко зимнего солнышка

Обожгло островов края...

Сторона ты моя, сторонушка,

Спаси Господи, люди Твоя» [1, с. 176].

Одиночество гигантской страны – история России последних десятилетий (по М.А. Тарковскому). И если Маша сосредоточена на благе для себя самой, то цели Жени совершенно иные, поэтому и конфликты между ними преимущественно идеологические, поэтому, несмотря на притягательность Маши, Женя уезжает, ведь «русский человек не может надолго быть привязан к внешней красоте и загадочности. Он может любить только душу...» [26, с. 83]. Принятие креста России – подвиг – это выход, который предлагает Женя брату, а М.А. Тарковский нам, читателям. А японская «Тойота-Креста» превращается, считает С.В. Крылова, в Птицу-Тройку XXI века.

## Художественный образ как центральная категория произведения литературно-художественной словесности

Наша работа посвящена изучению центрального образа романа – машины. «Словарь литературоведческих терминов» С.П. Белокуровой определяет художественных образ как «обобщенное художественное отражение действительности в конкретной форме, картина человеческой жизни (или фрагмент такой картины), созданная при помощи творческой фантазии художника и в свете его эстетического идеала» [10].

Любой художественный образ, согласно С.П. Белокуровой, не только помогает воспроизвести явление действительности, но и выразить его сущность, образ представляет собой индивидуализированное описание, а также несет в себе общее начало, обладая функциональностью символа; создается за счет типизации, обобщения и вымысла, а также имеет эстетическое значение.

Про образность в «Стилистическом энциклопедическом словаре» под редакцией М.Н. Кожиной говорится, что это сложная категория стилистики, так как имеет различные интерпретации (из-за различных осмыслений понятия) [20]. Из-за сложности данного понятия авторы предлагают делить образность на тропеическую (которая основана на использовании тропов), а также на нетропеическую (которая соответствует авторской эстетической задаче). Поэтому можно говорить о том, что «образность художественной речи <…> не сводится к использованию образных средств самого языка, "переносно-фигуральных значений" слов, их экспрессивно-стилистической значимости и т.д.» [20]. Для наименования тропеической образности используется термин «металогия», нетропеической образности – «автология».

Чаще образы созданы сочетанием различных представлений (зрительных, слуховых, тактильных, обонятельных). А основным изобразительным средством становятся слова с предметным значением. Поэтому в работах по стилистике художественного текста формулируется утверждение, что предметная лексика становится основой изобразительности [20].

В.Е. Хализев в труде «Теория литературы» говорит о возможности чувственного воплощения образа, ссылаясь на работу А.А. Потебни «Мысль и язык», где образ был рассмотрен как воспроизведенное представление «некой чувственно воспринимаемой данности» [49]. И любой образ рассматривали как данность, чувственно воспринимаемую автором (образ предстает не просто набором жизненных фактов, в образе собраны существенно важные компоненты жизни автора), поэтому воображение становится важным фактором, присутствует в пространстве произведения. А каждый образ содержит в себе вымышленную предметность, которая, по мнению В.Е. Хализева, не имеет соответствия себе в реальности.

Художественный вымысел изначально не осознавался, суждение о художественном вымысле воплощено в «Поэтике» Аристотеля. И на протяжении многих лет вымысел был наследуемым от предшественников достоянием литературы (образы заимствовали, осмысляли по-новому). И только в эпоху романтизма вымысел проявил себя по-настоящему полно, тогда и «воображение было осознано в качестве важнейшей грани человеческого бытия» [49].

Когда на смену романтизма пришел реализм, сменилась и роль воображения в творчестве – персонажи, образы, сюжеты стали близки к жизненным прототипам. Литератор, по замечанию Н.С. Лескова стал «записчиком», так как в момент, когда писатель начинает «придумывать», он теряет всякую связь с обществом и реальностью, которые автор описывает.

И уже в начале XX века вымысел стал чем-то устаревшим. Однако В.Е. Хализев настаивает, что отказ от вымысла и самостоятельного осмысления автором образов не может стать главным вектором развития литературы, ведь «без опоры на вымышленные образы искусство, и в частности литература, не вообразимы» [49]. Ведь именно благодаря вымыслу автор воплощает свой взгляд на мир.

Важно отметить, что художественный образ литературы сам по себе не обращен к зрительному восприятию (как, например, образ в изобразительном искусстве), поэтому писатели обращаются в первую очередь к воображению читателя. Г.Э. Лессинг писал, что образы «могут находиться один подле другого в чрезвычайном количестве и разнообразии, не покрываясь взаимно и не вредя друг другу, чего не может быть с реальными вещами или даже с их материальными воспроизведениями» [28].

По соответствию художественного образа действительности Т.Л. Рыбальченко различает несколько типов образов:

1. Миметические (образы-отражения). Данные образы могут не соотноситься в полной мере с реальностью, но будут обязательно с ней связаны. Поэтому говорят о типическом образе или даже образе-типе в искусстве. Часто в художественном произведении даже присутствует установка на гиперреальность, благодаря чему образы создают эффект мнимой реальности (симулякры, то есть симуляцию того, что в действительности не существовало). Иногда даже происходит отказ от художественного образа (когда образ предмета заменяется самим предметом), в литературе это проявляется путем соединения реальных исторических сведений и вымышленных. Иногда образ может быть заменен моделью, это свойственно метатекстовым и гипертекстовым структурам.
2. Фантастические образы (образы-пересоздания). Вымысел лишает подобия реальности данные образы. Воображение здесь не воссоздает, а создает образ. Часто выделяют гротескные образы, при создании которых намеренно деформируют действительность. Также выделяют «фантасмагорический образ – это проекционный образ, воссоздающий болезненное состояние сознания, где образы становятся авторскими знаками бреда. А не заострением свойств внешней реальности» [38, с 33].
3. Иносказательные. Конкретные образы, замещая реальные, опосредуют как отношение к конкретным неизображенным явлениям, так и целостное эстетическое отношение к миру. Данный вид образа содержит иносказание, заостряет формы жизни, экспрессивен. Иносказательность достигается не за счет тропов, образ может быть создан благодаря номинативным значениям слов, но чувственно и ментально не сопоставим с конкретным образом.

Независимо от близости художественного образа действительности образ передает реальность, но при этом и создает новый вымышленный мир, который воспринимается читателем как существующий на самом деле. Литература становится зеркалом «другой» жизни. И в произведении отражено не объективное восприятие мира, а субъективные реакции на мир. Мысли, психологические портреты персонажей, героев воплощены в диалогах и монологах, действиях. И в этом смысле образ – конкретно-чувственная форма воспроизведения.

Важно отметить, что главным средством изображения любого образа предстает речь. Но зачастую речь предстает еще и в качестве предмета изображения (как кому-то принадлежащая, кого-то характеризующая). М.М. Бахтин говорил, что «основная особенность литературы в том, язык здесь не только средство коммуникации и выражения изображения, но и объект изображения» [8]. Таким образом, изучение «языка» персонажа или героя, рассказчика становится одним из главных аспектов изучения.

Особую роль при данном анализе играют слова с предметным значением, которые обозначают элементы чувственно воспринимаемого мира. Представление о любом предмете или чувственно воспринимаемом элементе входит в сознание человека на основе слова, за которым закреплены наглядные чувственные представления об этом предмете. И именно с помощью лексики формируется субъективная картина мира. Поэтому читатель при прочтении слова сопоставляет прочитанное с совокупностью личных ощущений, которое вызывает это слово [25].

Из-за разности опыта каждого человека слово воспринимается каждым человеком по-своему, также значение каждого слова неоднородно (так как слово, называющее предмет, может обозначать класс предметов). Важно и то, что с бытованием слова в тексте, слово накопило ряд дополнительных семантических компонентов. Это приводит к многоплановости истолкования слова, образа, предмета, чувственного воспринимаемого предмета. Образная речь ассоциативна, поэтому от читателя требуется творчество (при ассоциативном мышлении). Часто верное восприятие образа осуществимо только при полном прочтении художественного текста.

Важно также сказать о вариантах истолкования текста в зависимости от установки самого читателя. В случае, если перед читателем представлен художественный текст, то человек, воспринимающий текст, будет нацелен не столько на получение информации, сколько на конструировании другого мира, поэтому при прочтении художественного текста мы, читатели, с помощью слов конструируем новое пространство максимально полно.

Словесное изображение дает нам самое главное – информацию об изображаемом мире. И изображаемая действительность, фрагмент этой действительности становится образом, когда «является воплощением идеи автора» [25, 30], которую автор не формулирует с помощью слов, а которую читатель сам организовывает в своем сознании на основе изображенного с помощью слов в произведении.

Каждая деталь при описании становится важным знаком. Им становится и само изображение. О знаке стоит говорить, когда материальному носителю или означающему приписывают определенный смысл. Знак с определенным смыслом, изображение, являющееся авторской идеей, в филологии называют образом [25], который создан благодаря образной речи. «Образная речь – это изобразительная речь, которая строится так, чтобы в ней была воплощена определенная автором идея изображения. Эта идея лежит в основе концепции образа» [25, с. 31].

То есть, если образ – воспроизведение реальности или сознания, то деталь (знак) – элемент художественного образа, ценная подробность, которая несет смысловую нагрузку [38]. Деталь – это микрообраз (представление об отдельной части объекта), а макрообраз – чувственное представление о жизни.

Несмотря на то, что деталь производит лишь часть, она представляет сущность образа. Однако важно также разграничить понятия «деталь» и «подробность». Деталь (в отличии от подробности) может дать представление о предмете.

Т.Л. Рыбальченко выделяет несколько уровней воплощенности художественного образа. Первый уровень, выделенный исследователем, назван уровнем материально выраженного (здесь о речи, тексте). Без которого невозможен художественный образ как материальный знак.

Также выделен уровень психически воспроизводимого. В сознании читателя возникают чувственные ощущения, которые создаются воображением, выражены в слове. Возникшие ощущения рождают образ, который замещает реальный предмет или явление.

Последний уровень – уровень идеальный (абстрактно осознаваемого). Реализуется данный уровень, когда сознание обнаруживает в комплексе материального содержания и эмоциональных переживаниях смысл, выходящий за пределы конкретной семантики слов и образов. То есть этот уровень реализуется, когда читателем выделена идея автора. На этом уровне образ приобретает иносказательные подтексты, раскрывает бытие через изображение его явлений [38].

Важно также сказать, что в образе соединены как объективные свойства конструирования, так и субъективные. Объективность образа заключена в его материализации, в соотнесении его с эмпирической и психической реальностью. Вовсе не обязательно, чтобы образ соответствовал внеобразной реальности, говорит Т.Л. Рыбальченко, форма воплощения образа играет здесь значимую роль (так как конкретные образы, выдаваемые за реальные, не остаются только знаками, они играют важную роль, так как с их помощью автор, пересоздавая образы, обнаруживает собственное понимание реальности). Субъективность же проявляется при изменении «оригинала», его связей с другими реалиями, изображаемыми или умалчиваемыми автором.

Образ в произведении может быть создан на основе обращенности к разным типам восприятия, поэтому Т.Л. Рыбальченко делит образы на типы:

1. Визуальные (словесные образы, которые отражают видимую сторону предметов: антропоморфные и зооморфные образы; образы природного и предметного мира; образы событий, взаимодействия феноменов реальности);
2. Сенсорные (непредметные и нетелесные образы физиологических чувств (звук, запах, вкус и т.п.);
3. Психические (образы эмоциональных состояний (тревога, радость, печаль);
4. Ментальные (эмоционально прочувствованное создание смысла каких-либо явлений (ирония, трагизм, абсурд);
5. Мистические (метафизические) (ирреальные ощущения инофизической реальности (озарение, транс, измененное сознание).

Отметим также, что художественный образ (независимо от его принадлежности к типу) является «двигателем» сюжета, а принципы создания художественного образа напрямую зависят от жанра и композиции всего текста. И если В.Е. Хализев утверждает, что персонажей можно охарактеризовать благодаря их поступкам, чувствам, намерениям, то зарубежные литературоведы Р. Уэллек и О. Уоррен, что образ является суммой трех элементов: метафоры, символа и мифа.

Г.А. Кононенко и Н.В. Матвеева приводят классификацию средств, которые используются в художественных произведениях для создания художественного образа:

1. Лексико-грамматические средства, выражающие страстность, призывность и экспрессивность:
	1. Эмоционально-оценочная лексика;
	2. Распространённые обращения;
	3. Инверсия;
2. Вопросы:

 2.1. Дубитация;

 2.2. Объективация;

 2.3. Риторический вопрос;

1. Риторические восклицания;
2. Умолчание;
3. Столкновение паронимов и парономазов;
4. Литературные тропы:

 6.1. Эпитет;

 6.2. Метафора;

 6.3. Метонимия;

 6.4. Антифразис;

 6.5. Аллюзия.

Литературоведческий анализ образа, используемых средств для создания образа предполагает деление целого на части, осмысление выделенных особенностей, выявление связи между элементами, говорит Е.Б. Борисова [15]. Данный подход позволяет понять художественное произведение с точки зрения эмоционально-смысловых характеристик, с точки зрения эстетического своеобразия. Литературоведческий анализ ставит во главу содержание. Основа же лингвистического анализа – язык.

Мы говорили ранее о субъективном и объективном при создании образа. Важно отметить, что неповторимость образа не может быть абсолютна, несмотря на то, что всякий образ – выражение субъективного сознания художника.

Порой при создании образа присутствует установка на воспроизведение общих свойств ряда явлений реального пространства, что рождает образ-тип. В литературоведении говорят о понятии «типический образ», что значит социально характерный в какой-либо эпохе, типичный [38].

Важно также отметить, что автор, создавая образы, опирается на то, что было разработано до него (на общие культурные образы, определяющие традицию). Здесь уместно говорить об архетипе (по теорию К.Г. Юнга) – инстинктивных формах восприятия реальности, общие для человека как родового существа (в структуре коллективного бессознательного, которое проявляется в снах и фантазиях). В дописьменное время существовали мифы – повествования о свойствах мира, словесно воплощённые в образах универсальные законы бытия. Интересно, что в мифе каждый образ тождественен всем однородным явлениям и всему универсуму.

В современном мире продукты массового сознания, по мнению Т.Л. Рыбальченко, поэтому мы можем говорить о социальных мифах. И художественная литература опирается на архетипы и мифологизирует образы индивидуального воображения, воспроизводит социальные мифы.

## Принципы лингвистического анализа произведения литературно-художественной словесности

Теоретические основы лингвистического анализа были заложены Л.В. Щербой, цель которого – «показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений» [54, с. 56].

Предметом лингвистического анализа художественного текста является его языковая организация. И в этом случае предполагается, что внимание исследователей текста должно быть обращено к языковым средствам, которые являются для читателя «шумом», коммуникативными помехами [13].

Поэтому важно, чтобы анализ языковых средств происходил с учетом функционально-эстетической системы художественного произведения. Также важно учитывать характеристику языковых единиц в системе текста и их узуальные особенности в системе языка. Так как языковые единицы подчинены определенной коммуникативной задаче, они могут быть трансформированы. Г.О. Винокур указывал, что «действительный смысл художественного слова никогда не замыкается на его буквальном смысле» [13, с. 142].

То есть анализ художественного произведения предполагает рассмотрение самого текста как искусной организации языковых средств, что помогает выразить идейное и тематическое содержание.

Для анализа текста важен подход к текстообразующей деятельности с выходом на уровень целого текста. Поэтому необходимо поэтапное развертывание потенциала языковых средств в расширяющимся контексте с учетом других языковых средств.

В нашей работе особую роль играют такие языковые единицы, как лексема и словосочетание, предложение. Поэтому мы остановимся на особенностях лингвистического анализа этих единиц.

Слово играет ключевую роль в тексте, так как связано в тексте с предметно-логическим, тематическим, эмоциональным и образными уровнями [13].

Лексема способна называть денотаты разной степени обобщения (предметно-логичеcкий уровень), вызывать чувственные и эмоциональные представления о объектах действительности (эмоциональный и образный уровени). Узус создает определенную традицию употребления лексемы (тематический уровень), из-за чего возникает ассоциация читателя, эмоциональный отклик. Поэтому лексема способна: 1) сообщать о денотате, называя его и характеризуя; 2) отражать элемент микротемы и микротему; 3) воплощать элемент ситуации и ее фрагмент; 4) быть эмотемой; 5) создавать микрообраз [13].

Возможности слов напрямую связаны и коммуникативным потенциалом – закрепленной в сознании носителя языка способностью слов относиться к определенным ситуациям общения. И этот сложный мир слова отражают ассоциаты (реакции на слово-стимул), совокупность ассоциатов образует ассоциативное поле слова.

Они позволяют судить о коммуникативных потенциях слова, сфере его использования и способности нести определенную информацию, что и определяет текстообразующие возможности слова.

Главную роль играют ключевые единицы – «намеренно актуализированные автором в тексте слова и сверхсловные образования, важные для выражения его темы и идеи, служащие своеобразной «точкой контакта» между автором и читателем» [13, с. 281]. К таким единицам относят и названия произведений. Именно они составляют основу текста, остальные слова – вспомогательные средства, принимающие участие в поддержке текстовых ассоциатов.

«Штурм семантики предложения» продолжается и сегодня [3, с. 6]. Предложение соотносится с высказыванием в аспекте язык – речь (текст). Существует несколько подходов к семантике предложения и высказывания, в которых выделаются семантические признаки разных рангов и уровня обобщения как информативные сигналы различных реалий.

Коммуникативные свойства слова-знака и его синтаксиса реализуются в высказываниях, где слово служит «сигналом» фрагмента ситуации – отрезком действительности в тексте. Эти элементы соответствуют членам предложения.

Высказывание отражает общее фрагмента неполно (отражает проекцию или ретроспекцию произведения). При проекции создается ассоциативно- смысловая установка на последующее изложение, при ретроспекции (когда фраза завершает текст) высказывание оформляется как вывод. Те высказывания, которые не завершают текст, не начинают его приращивают смыслы, усиливают ассоциации, микросмыслы, создают условия для развертывания новой системы микросмыслов.

В этом случае важно учитывать: «1) структурно-семантическую организацию предложения; 2) инициальность/неинициальность позиции предложения; 3) семантическую соотнесённость предложения с последующими композиционно-смысловыми звеньями теста» [13].

Также можно выделить два типа соотнесенности предложения с сопутствующей частью текста: 1) соотнесённость равновесия (реализация идей тождества (с сложным синтаксическим целым (абзацем); 2) соотнесенность неравновесия (отражают разнообразие связей (временных, локальных) действительности).

Но существуют и границы «семантического воздействия того или иного предложения в тексте», поэтому выделяют способы воздействия: 1) контактно-когезирующее и 2) ассоциативно-прерывистое воздействие [13]. То есть фразы могут воздействовать в рамках соположенных предложений или в объеме разных фрагментов произведения).

Таким образом, мы приходим к выводу: предложение не может существовать вне системы, оно всегда сопряжено с лексическим и грамматическим началом. А текстообразующие возможности высказывания – его способностью актуализировать информацию, роль же высказывания зависит от характера синтаксической конструкции и ее семантико-синтаксических связей. Текстообразующие возможности высказывания определяются зачастую лексической структурой.

Выводы первой главы

1. В творчестве М.А. Тарковского наиболее часто встречающийся мотив – сопоставление природного и городского;
2. В творчестве писателя особую роль играют народные, религиозные традиции страны;
3. Одно из главных произведений М.А. Тарковского – роман «Тойота-Креста», который определен исследователями как геополитический (основная тема: разобщенность Москвы и регионов). Главная идея романа: спасение каждого человека возможно благодаря единению;
4. Один из главных образов романа – машина, через образ которой раскрывают проблемы внутри страны;
5. Образ художественного произведения вымышлен, но важен, так как без образа невозможна литература, которая является зеркалом жизни. С помощью образов в литературе создан мир художественного произведения;
6. Одну из главных ролей при создании образа играет воображение автора и читателя;
7. Образ отражает реальность, но при этом и создает новый вымышленный мир, который воспринимается читателем как существующий на самом деле;
8. Понимание образа возможно зачастую благодаря изучению языковых и лексических средств;
9. Лексические единицы, которые автор использует для создания образа, многозначны, это приводит к многовариантности истолкования художественного образа;
10. Истолкование образа в большей степени зависит от восприятия, жизненного опыта читателя;
11. Неповторимость образа не может быть абсолютна несмотря на то, что всякий образ – выражение субъективного сознания художника, каждый автор при создании образа в художественном тексте опирается на предшествующие идеи и образы;
12. Язык художественного произведения помогает выразить идейное и тематическое содержание.

**Глава 2. Лексические средства создания центрального образа романа «Тойота-Креста»**

## 2.1. Автомобильная лексика в лексическом составе русского языка

Автомобильная лексика является неотъемлемой частью языка не только в реальном пространстве, но и в пространстве романа М.А. Тарковского «Тойота-Креста».

В современном мире автомобильная лексика утратила статус узкопрофильной, стала общеязыковой лексикой. В этой широкой лексической группе можно выделить некоторые признаки, как сделала Э.В. Шаламова:

1. слова образованы при помощи уменьшительно-ласкательного суффикса (*деточка, малышка, пупсик);*

2. номинациями являются словосочетаниями с притяжательными местоимениями *(моя ласточка, мой пупсик);*

3. автомобильные жаргонизмы (*автоподстава (автомобильное преступление), дедушка/собака (автомобиль марки «лексус»*);

4. сочетания слов (*маленькие собачка*);

5. номинации автомобильных дорог *(автобан, автодорога, автомагистраль);*

6. жаргон таксистов (*крикнуть улицу (позвать водителя с улицы*), *перегон автомобиля, таксовать).*

Интересно, что группы 1, 2, 4 идентичны лексемам, которые люди использует в своей речи для обращения к близким и дорогим людям, животным.

Групп, на которые можно разделить автомобильную лексику, значительно больше, однако важно отметить, что в них наблюдается замена словосочетаний и длинных слов на короткие синонимичные названия (реализуется принцип экономии). И терминологические сочетания, и сложные слова сокращаются до универба усечением или суффиксальным способом (*гарантийный талон – гарантийка, незамерзающая жиидкость – незамерзайка, запасное колесо – запаска и т.д.).*

Больше всего стилистических синонимов, которые заменяют словосочетания и длинные слова, отмечает Э.В. Шаламова, в следующих группах:

1. Наименование автомобильных марок;
2. Наименование деталей и устройств;
3. Наименование дорог и шоссе.

Нас в нашей работе больше всего интересует первая из перечисленных групп, так как в пространстве романа особое место выделено номинациям автомобиля, номинациям центрального образа в пространстве романа (машине «Тойоте-Кресте») (см. 2.1).

Важно также отметить, что в состав тематического поля автомобильной лексики входят устойчивые сочетания и фразеологизмы, «общее название семантически связанных сочетаний слов и предложений, которые, в отличие от сходных с ними по форме синтаксических структур, не производятся в соответствии с общими закономерностями выбора и комбинации слов при организации высказывания, а воспроизводятся в речи в фиксированном соотношении семантической структуры и определённого лексико-грамматического состава [50]. Мы же придерживаемся традиционного понимания фразеологии: фразеологическая единица – сочетание слов с переосмысленным значением [50].

Поле автомобильных фразеосочетаний относительно широко: *железный конь* (автомобиль), *держать дистанцию* (соблюдать безопасное расстояние до идущей впереди машины), *крутить баранку* (управлять автомобилем), *ржавое корыто* (старый автомобиль) и т.д.

Автомобильные фразеологические сочетания также можно поделить на группы:

1. Общие наименования автомобилей *(железный конь, четырехколесный друг);*
2. Технические параметры функционирования автомобиля *(колесная формула (число колес авто с указанием ведущих);*
3. Процесс управления автомобилем и маневрирования *(держать дорогу (о курсовой устойчивости автомобиля), держать дистанцию (соблюдать расстояние между автомобилями в процессе движения).*

Э.В. Темнова говорит о том, что всего десятью группами ограничивается все многообразие фразеологических сочетаний – 46 единиц. Что составляет 2% от всего тематического поля автомобильной лексики. А также настаивает на том, что данная группа (фразеологические сочетания) в автомобильной лексике развита слабо, поскольку выявленные фразеологизмы имеют разговорный или стилистически сниженный характер, в связи с чем они в корпусе автомобильной лексики практически не представлены.

Также важно отметить, что частью разговорной лексики являются и жаргонизмы. Авторы «Большого словаря русского жаргона» утверждают, что жаргон – «социальная разновидность речи, характеризующаяся, в отличие от общенародного языка, специфической (нередко экспрессивно переосмысленной) лексикой и фразеологией, а также особым использованием словообразовательных средств. Жаргон является принадлежностью относительно открытых социальных и профессиональных групп людей, объединённых общностью интересов, привычек, занятий, социального положения» [30, с. 15]. В лексике автомобилистов часто встречаются жаргонизмы (*тюниг (покрытие автомобильных стекол темной пленкой, за которой не видно водителя автомобиля), дрифт (техника прохождения поворота, характеризующаяся заносом автомобиля).*

Э.В. Шаламова говорит о том, что «профессиональные жаргонизмы обладают образностью и экспрессивностью, часто – эмоциональностью, ироничностью, этим они отличаются от профессионализмов. Языковые единицы, возникнув как жаргонизмы, могут впоследствии стать профессионализмами: *зенки (фары), зерцало (зеркало заднего вида), люстра (лампочка на потолке салона автомобиля)*» [51]. Важно также отметить, что многочисленные жаргонизмы образованы от названий моделей марок *(аристон (Toyota Arista), баклажан (Toyota Land Cruiser 80), бимер / бумер (баварец, бэмвер, бэха, бээмвэшка,вентилятор, рулез, XXX − BMW), лупоглазый (барбос, бар- барис, гелик, глазастый, ешник, квадрателло, кубик, мерин, очкастый, панора- мик, пучеглазый, шестисотый – Mercedes: Brabus, Gelendwagen, Е-класса),* *баржа (любая модель автомобиля «Волга», начиная с ГАЗ-24; дан- ное в скобках тяни-толкай – шутливое прозвище-синоним этого автомобиля), буханка / горбушка (УАЗ-452), десятка (автомобиль марки «Жигули» - ВАЗ- 2110), двенадцатая (автомобиль марки «Жигули» - ВАЗ-2111).*

Одним из средств создания образности языка в исследуемом нами произведении, а также источником речевой экспрессии являются жаргонизмы.

А.А. Комарова заключила: наибольшую группу жаргонизмов составляют имена существительные, которые служат наименованиями автомобилей, их частей.

Исследователь выделяет некоторые подгруппы среди жаргонизмов, относящихся к автомобилю:

1. Наименования марок автомобилей (*тачка, легковуха* – легковой автомобиль; *конструктор* – автомобиль, собранный из деталей разных машин; *распил* – автомобиль, который разрезается поперёк пополам, или от него отрезаются отдельные части; *воровайка* – лёгкий грузовичок с кузовом и грузоподъёмной стрелой и д.р.);
2. Наименования марок автомобилей, отражающие их конструктивные особенности или особенности производства (*ачка, легковуха* – легковой автомобиль; *конструктор* – автомобиль, собранный из деталей разных машин; *распил* – автомобиль, который разрезается поперёк пополам, или от него отрезаются отдельные части; *воровайка* – лёгкий грузовичок с кузовом и грузоподъёмной стрелой (всего представлено 22 единицы)*;*
3. Родовые наименования автомобиля *(аппарат, тачила, тачан, агрегат);*
4. Лексемы, именующие старый автомобиль (*дрова* – старый, изношенный автомобиль; *динозавр* – автомобиль старого года выпуска);
5. Наименования частей и деталей автомобиля (*банан* – узкое запасное колесо; *лобовик* – лобовое стекло; *баклажан* – овальное зеркальце на толстой ножке; *морда* − передняя часть автомобиля; *выхлопуха* − выхлопная труба; *ксенька* − ксеоновая лампа (всего 13 единиц).

Интересно, что практически все жаргонные слова, используемые М.А. Тарковским, являются собственно русскими по происхождению, образованы путем метафорического переноса (*динозавр* – «старый автомобиль»; *баклажан* – «овальное зеркало на толстой ножке-креплении»; *дойти* – «понять, осмыслить»; *обнулить* – «обворовать»; *телка, кобыла* – «девушка») или с помощью звукового искажения слов по закону ассоциативного сходства (*хомяк* – «Ниссан Хоми»; *хорек* – «Тойота Харриер»; *сайра* – «Тойота Соайер»).

Представим способы образования жаргонизмов, которые использованы в романе «Тойота-Креста» М.А. Тарковским:

1. Суффиксация *(«Хонда» – хондАРЬ; «Камри» – камрЮХа; «Паждеро» – паджерИК*);
2. Нулевая суффиксация (распилить – *распил* – «автомобиль, который разрезается поперёк пополам, или от него отрезаются отдельные части»);
3. Усечение (резина – *резя*; земляк – *зема*; Хабаровск – *Хабара*; «Фрэдлайнер» – *фрэд*; двигатель – *двиг*);
4. Усечение с суффиксацией (микроавтобус – *микрИК*; «Тойота Спасио» – *спасьКа*; ксеоновая (лампа) – *ксеньКа*);
5. Аббревияация (Южно-Курильск – *Ю-Ка*).

Заимствованные из других языков жаргонизмы в романе – редкость, но также встречаются (*кент* (от анг.) – друг, товарищ; *бабай* (от тюрк. Baj) – богач).

Чаще жаргонизмы и фразеологические сочетания используются героями в романе в диалогах и монологах, так рассказчику удается создать образ героя, отнести его к определенной социальной группе. То есть жаргонизмы в речи героев – характерологический прием автора. И этот прием говорит о желании самого автора воспроизвести реальную жизнь в пространстве романа, отразить ее максимально достоверно.

## 2.1. Номинации автомобилей в романе «Тойота-Креста»

Центральным образом романа является машина, поэтому центральной лексемой романа становится именование машины «Тойота-Креста» (название романа). Нужно сразу отметить, что названиям машин в романе отводится отдельное место: в эпиграфе, который представляет собой отрывок из интервью бывшего генерального директора первого отделения дизайна компании «Тойота», Кунихиро Учиды, говорится, что «называть машину – восхитительная работа» [48].

В первой же главе романа главный герой, Евгений, встречая гостей из Москвы, беседует с приехавшими о машинах, начиная с имени главной машины (своей собственной) – «креста». Главная героиня, Маша, сразу удивляется «странному названию», а странное, потому что «*свойское*». Главный герой охотно называет множество номинаций автомобилей, самостоятельно разбивая их на группы (см. рис.1).

Оказывается, что наибольшее число машин названы «понятно для русского уха»: *ниссан да, тойота опа, тойота-надя, дайхатсу-лиза, ханда-капа, марино, дина, мазда люкс, креста, корона, фамилия.*

У некоторых машин жизненные названия, написанные английскими буквами: *тойота-комфорт, мицибиси-мираж, мазда-персона.*

Есть и музыкальные названия: *мазда-этюд, тойота-краун-рояль, хонда-кенцерто, тойота-публика.*

Научно-технические названия: *тойота-прогресс, ниссан-пульсар, мазда-форд-лазер.*

Есть и немногочисленные группы. Просто красивые номинации: *тойота-цельсирон, ниссан-глория.* Деловые: *хонда-партнер, ниссан-эксперт.* Армейские: *тойота-плац, нассан-марш.* С превращением: *тойота-краунатлет, ниссан-лаурель-медлист.* Также есть и детские названия (*тойота-биби),* вовсе непонятные (*ниссан авто сандел).*

Рис.1. Номинации автомобилей

Данные номинации не выдумка автора ради создания художественного пространства, в котором существует главный герой. В интервью, которое давал Кунихиро Учида (упомянутое в разговоре про эпиграф), озвучено, что «русские знают японские машины» [48]. И это правда так: номинации, придуманные японскими дизайнерами, существуют в реальном пространстве, часто названия люди изменяют, опираясь на собственные ассоциации. И интересно, что группы, на которые делит главный герой произведения номинации автомобилей, тесно переплетены с реальной жизнью человека.

Наибольшую группу номинаций составляют те, что понятны для русского уха. Что будто сближает японские машины с русским человеком, делает их не чужими в жизни героев, а отождествляет их с самим человеком. Тут важно отметить и персонализацию некоторых наименований (*тойота-надя, дайхатсу-лиза, дина, мазда-персона, хонда-партнер, ниссан-эксперт).* Машины будто бы становятся одушевленными.

Сами группы номинаций также неразрывно связаны с этапами жизни человека или его социальным статусом: детские номинации, армейские, музыкальные, деловые, научно-технические. В наименованиях групп нашлось место даже для эстетики (красивые названия). Номинации становятся неразрывны с жизнь самого человека (его сферой деятельности, досугом, этапом жизни).

И практически каждое название становится по-настоящему «свойским», как в самом начале отметила Маша. Интересно, что перечисление номинаций в монологе Евгения прерывает главная героиня, игриво спрашивая нет ли машины с названием *«ниссан-евгенийпоболтушка*», на что ей отвечает Евгений, что такого названия нет, но есть «*тойота-маша-недоверяша*». И здесь уже включен вымысел автора, благодаря которому мы, читатели, от общего тождества машины и абстрактного человека переходим к отождествлению машины и частного человека.

Важно отметить, что в пространстве произведения лексемы, описывающие машину, ее действия указывают на такой грамматический показатель, как одушевленность, но об этом мы скажем далее.

## 2.2. Номинации центрального образа

Сейчас бы мы хотели проанализировать номинации центрального образа. Мы пришли к выводу, что номинации машин связаны с человеческой жизнью. Для главного героя романа его собственная машина не только средство передвижения, но вся его жизнь, поскольку она часто закрывает его коммуникативные потребности (герой разговаривает с машиной), финансовые (главный герой – таксист), на машине же герой преодолевает огромные пространства ради воссоединения с любимой (приезжает к ней в Москву).

Машину он не называет просто «машиной», почти всегда он называет ее «креста». Мы проанализировали, как «кресту» называет автор, а также два главных героя (см. рис. 2).

Рис. 2. Номинации центрального образа

Нами были выделены несколько номинаций центрального образа романа.

Из приведенной статистики видно, что чаще всего центральный образ называет сам герой, Евгений, при этом он использует именование «креста», а не машина. Номинацию «машина» чаще всего использует рассказчик, в речи Маши центральный образ романа чаще назван «машиной», лишь один раз героиня называет машину «Тойотой-Креста» (единственный случай, когда звучит в пространстве романа лексема «Тойота-Креста»), когда герой рассказывает любимой о том, как он чувствует Россию, она же считает, что по его ощущениям нужно снимать фильм, называть его «Тойота-Креста», что дублирует название самого романа.

Лексему «машина» сам герой использует по отношению к своей машине лишь один раз, когда они с Машей едут по городу, решая остановиться, так безлично он называет только остальные машины, а также и Машину машину.

Интересно, что в пространстве романа три раза звучит имя «Креста», написанное с заглавной буквы, в речи рассказчика, когда Креста оживает и начинает диалог с Евгением.

Мы понимаем, что для главного героя это не просто машина, не официально названная «Тойота-Креста». Центральный образ не рядовая «Тойота», это свойская «креста», чье имя созвучно с лексемой «крест», образ которого рифмуется с русским крестом («и в смысле православия, и в смысле судьбы» [42, с. 35]), даже если японские производители не закладывали такой смысл при разработке номинации машины.

Маша же не расценивает машину любимого как что-то дорогое и родное, поэтому безлично называет ее «машиной», как она называет тысячу других машин. Так поступает и рассказчик.

И только в момент диалога центрального образа и главного героя номинация «креста» оформлена графически как настоящее имя – «Креста» (первая буква является заглавной). Тогда у читателя не возникает сомнения в том, что машина является частью системы персонажей, благодаря одушевлению центрального образа читатели могут наблюдать рефлексию Евгения. В речи же Евгения никогда нет обращения к «Кресте», только к «кресте». Читателю не нужны дополнительные графические оформления для понимания, что машина для Евгения – близкий друг.

И «креста» всегда оставалась единственным, что есть и было в жизни Евгения (он с ней и в Москве, и в родном городе, и в моменты расставания с Машей он едет на «кресте», осмысляя жизнь и свое горе).

## 2.3. Особенности функционирования глаголов

Если посмотреть на звуковые облики слова «машина» и имя главной героини (Маша), трудно не заметить сходство. Сходство логично – машина и Маша – две главные части жизни Евгения. Есть интересная деталь в тексте: герой видит случайно страничку паспорта Маши, а после, оказавшись у «кресты», вспоминает год выпуска машины (93-й), она ему сразу кажется женственной и красивой: «казалась еще больше, красивей, женственней».

Но женственность центрального образа не подчеркнута. Лишь иногда герой делает акцент на женственности и красоте машины. Мы говорили ранее о том, что рассказчик использует максимально обезличенную номинацию, когда говорит про «кресту». Однако, если проанализировать глаголы, которые использованы при описании действий машины, то можно увидеть, что рассказчик также одушевляет машину (см. рис. 3).

«Креста» будто абсолютно самостоятельна, независима от кого-либо в представлении рассказчика, она словно самостоятельно *«тронулась <…> вдавив»* пассажиров в кресла, *«несет»* главного героя, самостоятельно «*подъезжает*» к Москве, «*разрезает*» пространство нового города, «*хранит*» отражения в зеркалах. Глаголы, использованные рассказчиком, относятся к группе, называющей движение. Машина – средство передвижения, но порой в движении будто бы нет самого Евгения, «креста» будто делает все самостоятельно.

В восприятии главного героя машина ближе к его личной трагедии. Она «*раненная*» после ссоры самого Евгения с Машей, машина после «*глядится окрепшей и постаревшей»,* преодолев большое пространство, личную трагедию самого героя, а после она «*несет*» его после *«за синие леса»,* когда Евгений принимает свое внутреннее опустошение.

Рис. 3. Глаголы, указывающие на одушевленность

Выходит, что для рассказчика и главного героя, Евгения, машина является и остается одушевленной, самостоятельной. Но не для Маши, которая была так близка и дорога Евгению.

## Лексическая единица «крест» в романе

В лексическом пространстве романа нами были выделены три однокоренных гнезда с корнем -крест- (см. рис. 4).

Омонимичные друг другу, группы лексем представляют собой три главных образа в романе – православный крест, машина «Тойота-Креста», пересечения дорог, которые преодолевает главный герой в романе.

Рис. 4 Группы слов с корнем -крест-

Из приведенной статистики видно, что наиболее часто автором использованы однокоренные слова лексической группы, объединяющей названия транспортного средства. 48% лексем с корнем -*крест*-, использованные автором в произведении, относятся к данной группе. «Тойота-Креста» – центральный образ романа, поэтому частота использования лексем из данной группы ясна.

Второе место по частоте использования занимают слова, относящиеся к лексической группе, называющей православный символ (31%). Религиозная тема важна в пространстве романа, ведь религиозное начало – один из факторов Сибири, противостоящий Москве.

Важно отметить, что сам символ фирмы «Тойота» – пересечение двух овалов, что напоминает крест, сам герой отмечает, что «*у нашей* [машины] ***крестик*** *на мордочке*». Важно и то, что само имя машины («креста») омонимично слову «крест». Созвучие слов не может быть случайным в пространстве романа. Как религия спасает души, так и машина помогает главному герою в трудных жизненных ситуациях (в момент ссор Жени и Маши, в период расставания).

Сама лексема «крест» или однокоренные к ней употреблены либо в исключительно религиозном контексте (*«пере****крест****ившись», «нести* ***крест****», «Женя встал у* ***крест****а», «решил найти* ***крест****», «попросил* ***крест****ик» и т.д.)*, либо неразрывно с центральным образом («*и опять заправка, переезд, <…> дальняя дорога, как «корона», «креста» или* ***крест****», «****крест****ик на решетке», «у «кресты» –* ***крест****ик», «на машине с* ***крест****иком на мордочке» и т.д.).* Соотношение употреблений слов в данных контекстах не равно, религиозного контекста больше в два раза, но ясно, что связь центрального образа с образом креста сильна.

Третья по частоте использования группа лексем с корнем -*крест*- (21%) – группа, относящаяся к описанию пространства (пересечение дорог//окрестности). Интересно, что часто автором использованы слова в данной группе, которые не зафиксированы в словарях как устаревшие, однако, по нашим наблюдениям, намного реже употребляемые носителями современного русского языка («***окрестная*** *жизнь», «****окрестных*** *гор», «****окрестные*** *люди»).* Интересно, что данные слова использованы автором только тогда, когда речь идет о пространстве, являющимся чуждым Москве. Вероятно, чтобы подчеркнуть, что жизнь в Сибири намного ближе к истокам, чем жизнь в Москве, где люди прожигают жизнь.

Слова данной группы со значением «пересечение двух дорог» также имеют прямую связь с основным смыслом романа: пересечения дорог тождественны судьбоносным пересечениями событий с жизни героя (встреча с Машей, путешествие Жени в Москву, попытки стать там своим).

Дорога – особенное пространство в романе, поскольку именно в пути герой максимально близок с центральным образом: в дороге главный герой разговаривает с «Крестой», в пути проявляется самостоятельность центрального образа, воздействие на нее главного героя.

Мы понимаем, что все три лексические группы неразрывно связаны между собой: они омонимичны друг другу лингвистически, а также синонимичны по своему образному наполнению – все лексемы с корнем -*крест*- обращены к центральному образу романа (символ креста присутствует в эмблеме машины, важные для понимания смысла произведения описания центрального образа представлены в момент движения по дороге (перекресткам).

## Метафора как металогическое средство создания центрального образа романа «Тойота-Креста»

Метафора создает емкий образ описываемого предмета, указывая на сходство признаков одного предмета с другим. Часто при метафоризации увеличивается использование антропоморфных признаки. Антропоморфная метафора – «одна из самых древних концептуальных структур в коллективном сознании общества» [7, с. 147].

Часто для усиления воздействия на читателя используется именно метафора, так как человек склонен приписывать объектам признаки одушевленности.

В романе М.А. Тарковского «Тойота-Креста» также представлены антропоморфные метафоры. Их можно разделить на группы, подгруппы.

1. «Семья».
В данной группе представлены метафоры, которые помогают говорящему осмыслить автомобиль как неотъемлемый компонент семьи *(«Как это не грустно звучит, несмотря на то, что Нырок почти* ***член семьи****, наверное, придется его продавать»).*
	* Имя.
	Мы говорили ранее, что автомобили называют именами, которые сам главный герой делит на группы *(«тойота-надя», «дайхатсу-лиза», «хонда-капа»).*
	* Национальность.
	Главное здесь – место производства машины (*«японка», «немка»).* В пространстве нашего романа особое значение приобретает расположение руля (с правой или левой стороны): за машинами, руль в салоне которых находится слева, закрепилось именование «европеец» *(«в больших городах самый шик ездить на леворукой* ***европейке****»).*
2. «Соматизмы».
Данная группа связана с физиологией человека.
* Тело.
Вся машина осмыслена героем как живой организм *(«И сами машины, отлитые совсем из особой, тугой и аскетичной* ***плоти****, нельзя назвать меньше чем единым организмом»).*
* Глаза.
Фары автомобиля воспринимаются как глаза в сознании героя («Ползли машины с **раскосыми** **фарами**»).
* Речевой аппарат.
Радиаторная решетка на автомобиле воспринимается героем как зубы *(«корона» 89-го года с* ***зубастой*** *решеткой и микроавтобус).*
* Конечности.

Метафора возникает за счет трансформации всем известного выражения «руки не оттуда растут» *(«А у них* ***руль не оттуда растет****!»).* Также в данную группу можно отнести метафоры, которые обретают метафорическое значение в тексте романа: праворукий человек и *«****праворукие*** *машины» («На рынке стояло семь тысяч* ***праворуких*** *машин» (машины, у которых руль расположен с правой стороны).*

1. «Физиологические процессы».
В данной группе представлены метафоры, с помощью которых автомобиль становится будто бы живым человеком.
	* Артикуляция.
	Звуки, которые издает машина в момент движения, торможения схожи со звуками, которые способен издавать живой организм *(«****позвала****-****вспела*** *усталая «креста» и сонно* ***замолкла*** *успокоенной птицей»).*
	* Пищеварение.
	Процесс питания человека сопоставлен с процессом заправки автомобиля бензином. Машины, которые потребляют большое количество бензина, водители называют «прожорливыми», заправленную машину называют «сытой». Бензин же в романе сопоставлен с алкоголем, который действует на организм человека особенно *(«И снова ледяной пистолет в руке и* ***терпко-пьянящий запах соляры*** *и отдельно* ***сытый*** *запах солярного выхлопа от какого-нибудь «камаза» или «ниссан-дизеля»).*
	* Сон.
	Незаведенный автомобиль сравнивается со спящим человеком *(«двор со* ***спящими*** *машинами»).*
2. «Состояние».
Здесь собраны метафоры, которые сравнивают машину и человека по признаку физических состояний.
	* Возраст.
	Год выпуска автомобиля сравнивают с годом рождения человека, а пробег автомобиля – с количеством испытаний, которые «состарили» автомобиль *(«креста» гляделась окрепшей и* ***постаревшей*** *на четыре тысячи верст»).*
	* Чувства.
	Способность чувствовать – главные метафоры, делающие машину чувствующим объектом, одушевленным *(«Черная машина* ***покорно*** *стояла на месте. С тихой верностью моргал красный маячок под припорошенным стеклом», «****израненная*** *«креста»).*

Мы приходим к выводу, что метафоры, используемые М.А. Тарковским в романе, помогают создать образ одушевленный, способный чувствовать, поддерживать, помогать герою. Мы снова убеждаемся, что машина не является в пространстве романа «грудой металла», существующей ради выполнения своей главной функции (средство передвижения человека), машина здесь – друг. И человек в романе относится к автомобилю так, как он относился бы к живому человеку, он заботится об автомобиле как о живом организме.

Выводы второй главы

1. Одним из средств создания образности языка в романе М.А. Тарковского «Тойота-Креста», а также источником речевой экспрессии являются жаргонизмы;
2. Герои романа часто используют жаргонизмы для описания автомобиля, данный прием позволяет определить характер и социальный статус героя;
3. Использование жаргонизмов также говорит о желании самого автора воспроизвести реальную жизнь в пространстве романа, отразить ее максимально достоверно;
4. Номинации автомобилей связаны с жизнью человека, поэтому каждое название «свойское», благодаря чему происходит отождествление автомобили и человека;
5. Центральный образ не рядовая «Тойота», это свойская «креста», чье имя созвучно с лексемой «крест», образ которого рифмуется с русским крестом («и в смысле православия, и в смысле судьбы»);
6. Глаголы, использованные для описания действий машины (центрального образа), указывают на одушевленность и самостоятельность машины как во взгляде рассказчика, так и во взгляде главного героя;
7. Лексемы с корнем -крест- неразрывно связаны с центральным образом в пространстве романа (машиной «крестой»);
8. Метафоры, используемые в романе, помогают создать образ одушевленный, способный чувствовать, поддерживать, помогать герою.

# **Глава 3. Синтаксическое оформление центрального образа романа «Тойота-Креста»**

## 3.1. Синтаксическая организация контекстов

До появления любимой женщины Евгения (Маши) в художественном пространстве романа синтаксические конструкции указывают на самостоятельность и обособленность машины («*белая «креста» <…>* ***тронулась*** *легко и беззвучно»).* Глагол «трогаться» в значении «сдвигаться с места, направляться куда-нибудь» [18] относится к возвратным глаголам. И подчеркивает направленность действия субъекта на самого себя.

Евгений и машина – два разных мира, которые существуют в одном пространстве («*машина* ***порывалась*** *обойти фуру <…>, Женя легко* ***сдерживал*** *ее натиск и* ***вправлял*** *в дорогу»).* Из приведенной цитаты видно, что машина будто самостоятельно избирает действия, однако слушается хозяина. Она не автономна полностью, но обладает свободой своих действий. Поведение «Кресты» как живого существа передается различными грамматическими формами предикативных единиц. Глагол «порывалась» несовершенного вида в значении «устремляться куда-либо» [18], использован в активном залоге возвратной форме для отражения лично-возвратного действия объекта. Для описания действий Жени использованы глаголы «сдерживал» в значении «удерживать от каких-либо действий» [18] или в переносном значении «мешать, препятствовать чему-либо» и глагол «вправлять» [18] в значении «вводить или вставлять на свое место» [18]; оба глагола, используемые для описания действий Евгения, являются переходными, читатель понимает, что действие главного героя распространяется на машину. Все глаголы представлены в несовершенном виде, что указывает на повторяемость действия, постоянство выполнения одного и того же процесса. Мы видим, что здесь разворачивается действие между двумя субъектами.

С момента появления в жизни Евгения Маши повествование меняется. Машина становится не так самостоятельна, Евгений уже не позволяет ей быть свободной, он становится хозяином дороги *(«медленно* ***выехав*** *на улицу и* ***подправив*** *кресло, он чуть* ***качнул*** *рулем и* ***почувствовал****, как крепко, в три зеркала,* ***встала*** *машина в дорогу»).* Самостоятельность машины уже не подчеркнута, Евгений *«****полил*** *из омывателей стекло»* и одиноко поехал вперед. Глаголы и глагольные формы, использованные в данном контексте, представлены в совершенном виде. Нельзя, как было в предыдущем примере, сказать о непрерывности действия. Глагол «встала» в значении «располагаться где-либо, размещаться» [18] в данном контексте использован в страдательном залоге, это указывает на несамостоятельность выполнения действия. Теперь действие разворачивается между субъектом (Женей) и объектом (машиной).

Важно также отметить, что машина уже перестает нести ту ценность для героя, которая была раньше, машина служит средством передвижения – Евгений ***«подвозит»*** Машу, ***«едет»*** с любимой в машине, слушая ее разговор. В его жизни теперь один центр – женщина.

Оживает «креста» тогда, когда возникают первые конфликты с Машей, она воспринята героем ***«раненной»***, потому что левое сидение, на котором он привык видеть Машу, теперь пусто. Но это его призма восприятия, машина – объект (на это указывают страдательные причастия, описывающие состояние автомобиля), он воспринимает ее ***«заколотой»***. Машина принимает на себя удар от ссоры Евгения и Маши. Причастие «заколотой» образовано от переходного глагола несовершенного вида «заколоть» в значении «убивать колющим оружием или заострённым предметом» [18]. А причастие «раненной» образовано от глагола совершенного вида «ранить», который может быть употреблен в двух значениях: «наносить рану, раны» или «причинять кому-либо душевную боль, страдание» (перен. зн.) [18]. Благодаря причастию «заколотой» мы понимаем, что глагол, от которого образовано второе причастие, употреблен в прямом значении. Уход Маши сопоставим с настоящим физическим ранением. Грамматические формы причастий указывают на зависимость машины от субъекта.

Машина снова «оживает», когда Евгений решает ехать в Москву, «опустевшим» становится дом героя, машина – новый дом Евгения, она готова помочь ему преодолеть пространство. ***«Снежно светясь»,*** «креста» принимает его, она снова обретает самостоятельность вдали от Маши, «креста» «*музыкально* ***спела, цокнула,*** *будто белка в гулком лесу,* ***сверкнула*** *длинными фарами,* ***ослабилась*** *дверями, как сдавшаяся женщина».* Но (как и раньше) машина не самостоятельна, Евгений также вкладывается: ***«завел*** *белую красавицу и,* ***выставив*** *на крышу рыжий леденец с шашечками,* ***поехал*** *к автовокзалу».* Мы видим, что «креста» и Евгений снова два самостоятельных субъекта. Грамматические формы глаголов и глагольных форм указывают на восстановление отношений субъект-субъект. Деепричастие «светясь» и глагол «ослабилась» с возвратным постфиксом -сь указывает на выявление признака, а также является показателем нечеткости данного признака. Интересно, что действия обоих объектов имеют разную направленность: глаголы, описывающие действия машины, (спела, цокнула, сверкнула, ослабилась) по большей части непереходны (цокнула, свернула, ослабилась). В то время как глагольные формы, описывающие действия Жени, (завел, выставив, поехал) являются переходными (завел, выставив). Это указывает на способность главного героя воздействовать на машину, как он это делал ранее, машина же не может воздействовать на героя.

Однако с приближением к Москве Евгений картина меняется, «*ворвавшись*» в чужой город, Евгений будто обессилел. А «креста», которая окрепла после преодоления пространства, *«****несла****»* его в новую жизнь самостоятельно. Интересно, что в данном контексте использован глагол несовершенного вида, данный глагол является переходным, употреблен в значении «быть опорой чему-либо» [18]. Теперь главный герой теряет субъектность, он бессилен, поэтому главные действия выполняет машина, теперь ее действия направлены на героя.

Теперь, в Москве, машина уже не средство передвижения, которым она была на родине, когда к Евгению приехала Маша. Рассказчик даже сравнивает ее с птицей: *«****позвала-вспела*** *усталая «креста» и сонно* ***замолкла*** *успокоенной белой* ***птицей****».* Теперь она напоминает о том, что дорого сердцу Евгения, о том, чего ему не хватает в чужом большом городе. Глаголы «позвала-вспела» и «замолкла» по своим грамматическим показателям не являются возвратными или переходными, однако они направлены на сознание главного героя, теперь машина может воздействовать на героя.

Машина становится для Евгения символом утраченного, еще не обретенного в новом месте, «креста» становится частью того мира, из которого Евгений ушел, она становится тем, чего никогда не было и не будет в Москве: ***«****сверкающий* ***ледоход*** *протащил его несколько светофоров».* В Москве Машина самостоятельна даже в присутствии Маши: *«****заработали*** *дворники и* ***открыли*** *Машино лицо»,* которое стало уже *«чужим и напряженным».* Глагол «открыли» является переходным, тем самым подчеркивает включенность машины в жизни героев, способность машины воздействовать на действительность, в которой находятся персонажи. Машина становится все самостоятельней с отдалением Маши и Евгения друг от друга.

И вот уже сидение рядом с Машей становится *«временным счастьем»,* а любое напоминание о прошлом становится для героя ценным и дорогим, даже *«серебряная трещина от камня»* на стекле «кресты». Евгений воспоминает только о том, как, подъезжая к Москве, *«****несла и хранила*** *в зеркалах»* «креста», то, от чего он добровольно ушел, об утрате чего жалел, – вулканы, вокзалы, порты. Машина становится для него памятью. Глагольные формы указывают на то, что теперь машина становится субъектом в художественном пространстве (переходные глаголы «несла», «хранила»). А несовершенный вид глагольных форм подчеркивает постоянство самостоятельности центрального образа.

Позже, когда герой ссорится с Машей, он, подходя к машине, вспоминает первую встречу с Машей. Выходит, что машина вбирает все дорогое и ценное для героя: родные края, Машу. Благодаря этому она поддерживает его в трудную минуту, но в то же время и ранит воспоминаниями, указывая на невозможность сосуществования в одном мире всего того, что дорого герою. Оно способно существовать только в памяти, только в бесконечных ассоциациях, но не в реальности.

И с осознанием неспособности соединить ценное Евгений принимает решение. Обессиленный, он доверяет машине всю работу – «креста» *«****прошивает»*** город, теперь она снова самостоятельно *«****несет»*** его в родные места, забирая его от Маши: *«родные обводы <…>* ***берут на себя его*** *долю* ***возвращения****».* Женя будто исчезает из пространства на время, пропадают глаголы, описывающие его действия, все задачи берут на себя машина и природа. Переходный глагол «нести» в очередной раз подчеркивает направленность действия на главного героя. Глагол «берут» не является возвратным, однако, образуя глагольное словосочетание с возвратным местоимением «себя», сохраняет эту грамматическую форму. Таким образом, с главного героя окончательно снимается субъектность, читатель понимает, что теперь Женя «ранен», как когда-то была ранена машина, а потому абсолютно бездеятелен.

Мы отразили результаты наших размышлений в таблице (см. таблицу 1).

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| События, влияющие на трансформацию отношений | Евгений | Креста |
| До начала отношений с Машей | Субъект | Субъект |
| Начало отношений с Машей | Субъект | Объект |
| После конфликтов с Машей |
| Отъезд из родного края | Субъект | Субъект |
| Жизнь в Москве  | Субъект | Субъект |
| Отъезд из Москвы | Объект | Субъект |

Таблица 1. Самостоятельного главного героя и центрального образа в зависимости от событий, происходящих в пространстве романа

Глаголы, которые использует М.А. Тарковский для описания действий персонажей, подобраны неслучайно. В отношениях Жени и машины наблюдается непостоянство распределения главной роли.

До появления Маши в жизни Жени машина и Женя обладали примерно одинаковым уровнем самостоятельности. Однако после все меняется. Даже в моменты, когда самостоятельность персонажей будто одинакова, кто-то обладает большей властью над другим (в таблице ячейка этого герой отмечена темным цветом).

## 3.2. Диалогическая речь

«Унеся» Евгения из Москвы, «Креста» оживает. Оживает, чтобы спросить, оживает ли Евгений. Изначально «Креста» робко говорит с Евгением, она спрашивает его («*Оживаешь?»*), будто сомневаясь в том, что он может и готов разговаривать. Мы понимаем, что Евгений и машина в данный момент – два самостоятельных и далеких друг от друга субъекта, они не чувствуют друг друга.

В первой же фразе, которую высказывает «Креста» сквозит неуверенность в том, что она говорит. Парцелляция, многоточие указывают на множественность пауз, «Креста» всеми силами старается подобрать верные слова: *«Хм… Это не они не хотят, это ты не можешь… Ты сам боишься… вздохнуть… во всю душу… из-за Машиного куска… Он у тебя в блокаде… Ты боишься… Что не выдержишь… Не бойся… Если будешь бояться, ничего не выйдет… Да ты и сам по-другому не сможешь… Ты же знаешь… Ты себя знаешь… Ты посмотри, сколько у тебя всего… Эти подъёмы, пихты… Они тебя ждали… Ты им обещал… Они к ней привыкли… Они не споют… без неё. Ведь ты не сумеешь…».*

«Креста» будто пытается успокоить главного героя, указывая ему на то, что он бы не смог иначе. Предложения «Кресты» зачастую односоставные и простые, что привычно и часто в разговорной речи. Сложные предложения появляются лишь после, когда рассеивается робость «Кресты», ведь Евгений сказал, что хочет, чтобы она с ним поговорила: *«Всё важное… и слово, и дело… Но главное,* ***как*** *за ними твоя душа меняется,* ***как*** *ты пережил их…* ***Если*** *в пережитое душа вложена,* ***то*** *оно уже там… вверху… на небе высветилось… Понимаешь?»* Но она еще недостаточно смела, поэтому задает ему вопросы, чтобы удостовериться, что ее понимают и слышат. Аккуратно подбирает слова, на что указывает многоточие.

Когда Евгений активно вступает в диалог (говорит развернуто, размышляет), «Креста», как опытный психолог, задает вопросы таким образом, чтобы Евгений осмыслил происходящее *(«Вы много ссорились?», «И что сказал Андрей?», «И ты попросил бинокль?»).*

Мы понимаем, что «Креста» пытается вернуть в «реальность» героя, а после, поняв, что цель достигнута, «Креста» высказывает свою собственную точку зрения: *«****Мне кажется****, пока её не было, ты не судил людей. Тебе всё равно было».* Исчезли многоточия, парцелляция, появилась уверенность. Вводная конструкция указывает на то, что данная идея – плод собственных соображений. А после «Креста» даже обрезает некоторые рассуждения Евгения, заставляя его думать дальше, продолжать отвечать на вопросы, анализировать ситуацию («*Не подлизывайся… Ещё?*»).

Робость и неуверенность возникает тогда, когда «Креста» признается: она понимает, что им придется расстаться так же, как он расстался с Машей, ему пора менять машину. И сразу возвращается многоточие, восхищение окружающим их (ненавязчивый намек на смену темы), робкий вопрос, поставит ли он музыку, которая ценна для них обоих, вопрос, который позволит уйти от неприятной темы *(«Ну посмотри… видишь,* ***всё как всегда****… Как у нас… Смотри, пихты… такие острые, ты же их знаешь… А вот и перевал… и снег… Ты поставишь* ***нашу*** *музыку?»).*

И в момент грусти «Креста» прекрасно понимает, что будет «все как всегда» даже после ее исчезновения. Она лишь этап в жизни Евгения, он же вся ее жизнь. И она готова все простить ему, «*потому что в коне главное – всадник*». Уверенное предложение, в конце которого стоит точка, не многоточие. Она приняла это, она готова нести это знание.

Постепенно диалоги разбавляет рассказчик описанием природы, мы понимаем, что реплики становятся реже. И снова вопрос: *«Ты слышишь?»* Евгений и «Креста» понимают, что нужно исправить помпу, но «Креста» признается: «*Я хочу, чтобы ты меня запомнил… другой*». «Креста» не хочет, чтобы Евгений занимался починкой, она не хочет даже, чтобы он на нее смотрел. Она хочет остаться в его памяти «другой». Будто бы молодой и красивой. И здесь проявляется «женственность» «Кресты» вместе с былой неуверенностью (снова многоточие). Она, как девушка, уже задает вопросы не про него и его состояние, а про себя: *«А я красивей изнутри или снаружи?»* И завершается диалог после ее вопроса: *«…у меня чисто* ***женский*** *вопрос. Можно?»*

Мы можем сделать вывод: по мере отдаления от Москвы «Креста» проявляет женственное. Когда нет Маши, «Креста» женственна, когда Маша рядом, «Креста» напоминает о том, чего нет рядом – о природе родного края.

## Роль центрального образа в стихотворных циклах романа М.А. Тарковского «Тойота-Креста»

Повествование в пространстве романа ведется от третьего лица, главный герой произведения – Женя, все события, происходящие с ним, описаны со стороны. Однако в пространстве прозаического произведения присутствуют стихотворения. Лирическое произведение помогает точнее передать эмоции и чувства главного героя, мы говорили ранее о том, что именно с вводом стихотворений достигается эмоциональная кульминация в сознании главного героя произведения.

Накануне поездки главного героя в Москву в текст вводится повествование от первого лица, когда герой разговаривает с Енисеем, который говорит ему о том, что нужно ехать, несмотря на то что это больно и тяжело. Также в тексте графически выделены части, в которых повествование ведется от первого лица.

В данных частях есть описание машины. Однако оно необычно. Главный герой называет свою машину «машиной», а не «крестой», мы рассуждали об этом ранее (см.гл.2.3).

Сразу стоит отметить, что машина в восприятии героя самостоятельна («*машина отрывисто и музыкально спела», «сверкнула <…> фарами»).* Однако в сознании самого героя, Жени, машина подчиняется его власти, когда это необходимо («*я завел белую красавицу»).* В его сознании машина женственна (*«белая красавица»),* сравнительный оборот *«как сдавшаяся женщина»* указывает на это.

И после того, как герой отправляется в Москву, читатель знакомится с несколькими лирическими произведениями от первого лица (*«я живу в пустеющей Сибири и люблю Марию из Москвы», «Я стоял, слепой от красоты», «Я замру, ни с кем не говоря»).* У читателя появляется возможность прочувствовать эмоциональный настрой героя. Однако, если ознакомиться с содержанием подробно, мы поймем, что главное место в рассуждениях героя отведено вовсе не центральному образу («кресте»), а природе, с которой вынужден расстаться главный герой, Маше, к которой он направляется.

Мы выделили синтаксические конструкции, которые связаны с машиной, движением. *«И бессонно крутятся колеса// В головах, машинах и часах», «Снова выезжаю на дорогу», «Под капотом тихо и бесстрастно// Пьет мотор ночную синеву», «Дробь колес и дальняя дорога, // Как «корона», «креста» или крест», «Стрелки лобового циферблата // Расчищают память, не щадя, и мешают зарево заката// С пеленой холодного дождя», «Леденеет крестик на решетке <…> И считают вытертые щетки// Километры мокрого стекла», «… Ну еду… Ну немного – и споют под утро тормоза».*

В стихотворном тексте лирический герой не обращается к машине, не описывает ее, не осознает ее частью своего бытия: все мысли героя о самосознании, о поиске себя в этом мире, о Маше. Он задает всего два вопроса: *«Как же мне <…> самого с собой соединить?» и «Что же между нами пролегло?».* Оба риторических вопроса тесно связаны с осмыслением самого себя, рефлексией.

Машина здесь – часть пространства, она сливается с пространством, которое преодолевает герой ради Маши. Машина будто вбирает все вокруг, все, что дорого герою, с чем он не в состоянии расстаться: *«Пьет мотор ночную синеву», «И считают вытертые щетки// Километры мокрого стекла».* Но при этом она (машина) будто уничтожает то, что было дорого и ценно: *«Стрелки лобового циферблата // Расчищают память, не щадя, и мешают зарево заката// С пеленой холодного дождя».*

Интересно, что в следующем лирическом блоке речь идет от первого лица полностью (*«Я стою на краю Океана…», «Я к утру разгоню пелену…», «Я подам предрассветные знаки…»).* И следующая глава, которая продолжает лирический раздел, называется «Жека».

Автор использует местоимение «ты» (*«Ты стоял на краю Океана…»),* обращение к главному герою *(«Слышишь, Жека, дождись, я рядом…»).* Автор перестает быть сторонним наблюдателем, он входит в художественное пространство, обращаясь к главному герою, принимая его боль. Подчеркнуто присутствие автора в тексте и фразой «*Я прощался с тобою навеки, // Мой напарник, учитель и брат!».*

Интересно, что в этом пространстве уже почти нет места машине, более того, о машине говорят в прошедшем времени как о не принадлежащей главному герою, на это указывают глагол в прошедшем времени и неопределённое местоимение («***Был*** *асфальт в снежной насечке, //* ***Чья-то*** *«креста» в коричневом льду).* И машина, о которой в пространстве романа говорили в женском роде, теперь упоминается в мужском *«…собрат по судьбе и рулю…».*

Важно также отметить, что в лирическом монологе автора часто присутствует не образ машины, а детали, указывающие на нее: *«…****резина****, лысея,* ***шелестела*** *сквозь ночь», «…я отдам все награды мира // За один* ***поворот******руля****», «…и* ***включил поворот****», «колеса бегут легко».*

И читатель понимает, что *«дело не только в «кресте»,* главное здесь – поиск самого себя главным героем, и именно об этом история.

Выводы третьей главы

1. Глаголы, которые использует М.А. Тарковский для описания действий персонажей, подобраны неслучайно. В отношениях Жени и машины наблюдается непостоянство при распределения главной роли;
2. Диалог с «Крестой» введен не только для одушевления центрального образа, но и для создания условий, в который герой может рефлексировать;
3. «Креста» в диалоге изменчива: сначала она ведет диалог робко, после увереннее, в конце же проявляется женственность автомобиля;
4. По мере отдаления от Москвы «Креста» все больше проявляет женственное. Когда нет Маши, «Креста» женственна, когда Маша рядом, «Креста» напоминает о том, чего нет рядом – о природе родного края;
5. Лирические циклы в произведении ставят точку в размышлениях о роли центрального образа в пространстве романа: главное – поиск себя Женей, главным героем; центральный образ («креста») становится средством воплощения этой идеи.

# **Заключение**

Изучение критических статей показало, что основным мотивом творчества М.А. Тарковского является сопоставление природного и городского. И роман писателя «Тойота-Креста» также отражает данный мотив в своем содержании. Однако поднимает и намного более важную тему – неоднородность России, разность людей, проживающих на одной территории.

Центральный образ, анализу которого посвящена наша работа, является главным символом неоднородности самой России (праворукая, не принимаемая жителям центральных регионов). И изучение лексических и синтаксических средств выражения центрального образа позволило нам определить роль машины в жизни главного героя, в процессе его принятия себя.

Использование жаргонизмов и средств выразительности, относящихся к образу машины, в романе позволило автору приблизить центральный образ к реальному пространству. М.А. Тарковский намеренно использует средства выразительности, которые бытуют в активном лексическом запасе людей. Номинации автомобиля, используемые героем произведения, указывают на близость машины к жизни людей, на неразрывность существования автомобиля и человека.

Метафоры, которые использует М.А. Тарковский в романе, носят антропоморфический характер, что отождествляет железную и холодную машину и человека.

И если номинации центрального образа говорят о близости «кресты» самому Жене, то лексемы, характеризующие все машины, делают их похожими на каждого из нас.

Центральный образ романа вбирает в себя не только частное, но и глобальное – номинация машины («креста») неразрывно связана с другими образами, которые играют важную роль в судьбе целой страны (с православным крестом, который олицетворяет смирение и принятие, с перекрестками дорог, которые отражают широту пространства страны, из-за которого отчасти и возникают проблемы разобщенности).

Глаголы, которые называют действия главного героя и центрального образа, демонстрируют: машина становится помощником главного героя, она спасает его в чуждом ему пространстве, сосредотачивая в себе все родное, что близко и дорого Жене, находящемуся вдали от близкого его сердцу.

Синтаксические конструкции введены для того, чтобы отразить путь становления героя, принятия своих ран.

М.А. Тарковский в интервью З. Прилепину говорил, что праворукие машины он любит за то, что, делая акцент на разности японских машин и западных, можно заставить жителей центральной России задуматься о том, что внутри России есть другая страна, в которой живут другие люди, отличающиеся от западных, пусть и говорящие на том же языке.

Читая роман, мы понимаем, что особый склад характера формирует географическое пространство, в котором рождается, живет человек. И святое место существования героя – родное место, в котором он жил всегда. Главный герой не может отказаться от близкого ему места, где красота природы, где безграничные пространства.

И центральный образ, являясь частью этого пространства, также являющийся родным и близким, не дает герою забыть ценное. М.А. Тарковский, вводя «кресту» в пространство романа, наделяет ее человеческими качествами. И это удается настолько удачно, что машина, главная функция которой заключается в преодолении пространства, понимает человека лучше, чем такой же человек, состоящий из плоти.

Н.А. Вальянов верно заключал: М.А. Тарковский создал произведение, которое воплощает не размышления о деревенской жизни, а представляет попытку призыва к необходимости «сохранения национальной идентичности, исконно русских традиций, издревле заложенных на христианской почве» [16, с. 193].

М.А. Тарковскому удалось очертить, обращаясь к автомобильной теме, к теме правого руля, круг важных социокультурных проблем, отражая жестокий образ жизни в стране, который сложился на дальних от центра просторах к началу XXI века.

# **Список литературы**

1. Тарковский М.А. Тойота-Креста: роман. – М.: Эксмо, 2018. – 512 с.
2. Аристотель. Поэтика. URL: <http://lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/aristotel1_1.txt_with-big-pictures.html> (дата обращения 20.05.2023).
3. Арутюнова Н.Д. Логический анализ текста. URL: <file:///Users/annazmacenko/Downloads/semantika_nachala_i_kontsa.pdf> (дата обращения: 15.04.2023).
4. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум. – 3-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 496 с.
5. Балашова Е.А. В. Шукшин и М. Тарковский: пространство идиллического героя // Шукшинский текст: опыт прочтения. – Барнаул, 2009. – С. 50–57.
6. Барбун В.В. Структурно-семантические и жанрово-стилистические характеристики современного русского автомобильного дискурса. – Мск., 2021. – 240 с.
7. Барбун В.В. Функционирование антропоморфных автометафор в романе М.А. Тарковского «Тойота-Креста» // A posteriori. – 2022. – №7. – С.13–16.
8. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975. С. 145–149.
9. Бахтин М. М. Язык в художественной литературе // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1996. – Т. 5. – С. 287–289.
10. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. URL: <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0&page=1&wrd=%CE%C1%D0%C0%C7%20%D5%D3%C4%CE%C6%C5%D1%D2%C2%C5%CD%CD%DB%C9&bukv=%CE> (дата обращения: 17.04.2023).
11. Беляева Н.В. Лирическое начало в прозе М. Тарковского. Автореф. дисс. ... к.ф.н. – Уссурийск, 2009. – 24 с.
12. Беляева Н.В. Русская литературная традиция в прозе современного писателя Михаила Тарковского // Русская словесность: научно-теоретический и методический журнал. – 2008. – № 5. – С. 41–44.
13. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста [Электронное издание]: учеб. пособие. – 6-е изд., стер. – М.: Флинта, 2021. – 520 с.
14. Бондаренко В. Нулевые // Гражданский литературный форум России. URL: <http://glfr.ru/biblioteka/vladimirbondarenko/nulevie--vladimir-bondarenko.html> (дата обращения: 17.08.2022).
15. Борисова Е.Б. Методологические принципы лингвопоэтического изучения литературно-художественного образа. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metodologicheskie-printsipy-lingvopoeticheskogo-izucheniya-literaturno-hudozhestvennogo-obraza
16. Вальянов Н.А. Поэтика М.А. Тарковского: проблема хронотопа и образ героя. Сер. «Универсалии культуры». Вып. IX: монография / науч. ред. Н. В. Ковтун; Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева. – Красноярск, 2019. – 226 с.
17. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М.: Высш.шк., 1991. – 142 с.
18. Ефремова Т.М. Толковый онлайн-словарь русского языка Ефремовой Т.М. URL: <https://lexicography.online/explanatory/efremova/> (дата обращения: 27.03.2023).
19. Ковтун Н.В. Русская традиционалистская проза ХХ–ХХI вв.: генезис, мифопоэтика, контексты. Уч. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2017. – С. 571–596.
20. Кожина М.Н. Стилистический энциклопедический словарь. URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/stylistic-dictionary/index.htm> (дата обращения: 17.03.2023).
21. Кокшенева К. Элите захотелось портвеша. URL: https://lit.wikireading.ru/40905 (дата обращения: 02.02.2023).
22. Кокшенева К.А. Тарковский Михаил Александрович // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь: в 3 т. / под ред. Н.Н. Скатова. – М., 2005. – Т. 3. П–Я. – С. 474–476.
23. Комарова А.А. Состав и функции жаргонных слов в произведении М. Тарковского «Тойота-Креста» // Филологические открытия: Сб. науч. ст. участн. VIII Междунар. науч.-метод. конф. – Владивосток, 2021. – С. 31–34.
24. Кононенко Г.А., Матвеева Н.В. Языковые средства создания персонажей // Перспективы лингвистического знания: Молодежь и наука. Сб. мат. Всерос. науч.-практ. конф. аспирантов, магистрантов, студентов и школьников. Отв. ред. Н.Б. Мухина. – Уфа: Изд-во Башкирск. гос. ун-т, 2020. – С. 72–78.
25. Коньков В.И. Стилистика художественной речи: учеб. пособие для студ. учрежд. высш. обр. / Коньков В.И., Митрофанова И.А. – М.: Издат. центр «Академия», 2016. – 224 с.
26. Крылова С.В. Духовная символика в романе Михаила Тарковского «Тойота-Креста» // Словесное искусство серебряного века и русского зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения»). Сб. ст. по итогам III междунар. науч. конф. – 2019. – С. 79–89.
27. Леонова О.С. Роль и функции метафоры в технических описаниях автомобилей. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-i-funktsii-metafory-v-tehnicheskih-opisaniyah-avtomobiley> (дата обращения: 17.04.2023).
28. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. URL: <http://az.lib.ru/l/lessing_g_e/text_1766_laokoon.shtml> (дата обращения: 15.03.2023).
29. «Литературная газета» №51/2009. URL: <https://coollib.net/b/199036-literaturnaya-gazeta-literaturnaya-gazeta-6255-n-51-2009/read> (дата обращения: 14.04.2023).
30. Лисина Е.Г. Низкий таз радует глаз (о семантике некоторых автомобильных жаргонизмов). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nizkiy-taz-raduet-glaz-o-semantike-nekotoryh-avtomobilnyh-zhargonizmov> (дата обращения: 01.02.2023).
31. Маккормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 358–387.
32. Митрофанова А.А. Идиллия Михаила Тарковского // Современность в зеркале рефлексии: язык-культура-образование: Межд. науч. конф., посвящ. 90-летию Иркут. гос. ун-та и фак-та филологии и журналистики. – Иркутск, Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2009. – С. 432–438.
33. Никитина Т.М., Мокиенко В.М. Большой словарь русского жаргона. − СПб, 2001. − 720 с.
34. Павлов О. Пути и тропы. Проза судьбы М. Тарковского. – М., 2001. – С. 9.
35. Потебня А.А. Мысль и язык. URL: <http://vassilenkoanatole.narod.ru/olderfiles/1/potebnay_mysl_i_yazyk.pdf> (дата обращения: 22.03.2023).
36. Ремизова М.С. Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике. – М.: Совпадение, 2007. – С. 139–147.
37. Рогалева О.С Метафорическая репрезентация автомобиля в современном медийном дискурсе (на примере журнала «За рулем») // Концептуальные исследования в современной лингвистике: сб. ст. / отв. ред. М.В. Пименова. – СПб-Горловка: Изд-во ГГПИИЯ, 2010. (Сер. «Концептуальные исследования». – Вып. 12). – С. 473–479.
38. Рыбальченко Т.Л. Образный мир художественного произведения и аспекты его анализа: Учебно-методическое пособие. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. – 130 с.
39. Сенчин Р. Книга жизни Михаила Тарковского // RaraAvis. Открытая критика. – 15.02.2016. URL: <http://rara-rara.ru/menu-texts/kniga_zhizni_mihaila_tarkovskogo> (дата обращения: 16.02.2023).
40. Скнарев Д.С. Языковые средства создания образа зарубежного автомобиля в рекламном дискурсе. URL: https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=34750 (дата обращения: 11.04.2023).
41. Смольская Н.Б. К вопросу о тексте как объекте анализа в рамках языковой подготовки лингвиста. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-tekste-kak-obekte-analiza-v-ramkah-yazykovoy-podgotovki-lingvista> (дата обращения: 11.04.2023).
42. Соболева Н. А. Феномен двуглавого орла: реальность и семантика // Исследования по источниковедению истории России (до 1917 г.). К 80-летию члена-корр. РАН В.И. Буганова: сб. ст. / отв. ред. Н.М. Рогожин. – М., 2012. – С. 265–276. URL: http:// ebookiriran.ru/index.php?view=article&section=9&id=352 (дата обращения: 17.01.2023).
43. Стернин И.А., Шаламова Э.В. Русская разговорная автомобильная лексика. Словарь. – Воронеж: «Истоки», 2016. – 64 с.
44. Суй С. Семантические особенности личных возвратных глаголов, образованных от непереходных глаголов. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semanticheskie-osobennosti-lichnyh-vozvratnyh-glagolov-obrazovannyh-ot-neperehodnyh-glagolov> (дата обращения: 11.07.2022).
45. Татаринов А. Сибирский рыцарский роман. Размышления о «Тойоте-Кресте» Михаила Тарковского // Архив. – № 03. – 26.01.2018. URL: https://www.litrossia.ru/item/10706-sibirskij-rytsarskij-roman-razmyshleniya-o- tojote-kreste-mikhaila-tarkovskogo (дата обращения: 07.05.2022).
46. Темнова (Шаламова) Э.В. Специальная лексика в современном русском языке: состав, функционирование, тенденции развития (на примере автомобильной лексики). Монография. – М.: Мир науки, 2022. URL: https://izd- mn.com/PDF/17MNNPM22.pdf (дата обращения: 02.04.2023).
47. Тихонов А.Н. Словообразовательный словарь. URL:https://www.slovorod.ru/der-tikhonov/index.html (дата обращения: 01.04.2023).
48. Учидо Конихиро. Интервью о производстве машин. URL: <https://www.dv.kp.ru/daily/23323/207057/> (дата обращения: 06.07.2022).
49. Хализев В.Е. Теория литературы. URL: [http://library.lgaki.info:404/2019/Хализев\_Теория%20литературы.pdf](http://library.lgaki.info:404/2019/%D0%A5%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B5%D0%B2_%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F%20%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D1%8B.pdf) (дата обращения: 22.05.2022).
50. Шаламова Э.В. Исследование русской автомобильной лексики URL: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylolog/2014/01/2014-01-28.pdf> (дата обращения: 17.04.2023).
51. Шаламова Э.Э. Профессионализмы и профессиональный жаргон в автомобильной лексике. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/professionalizmy-i-professionalnyy-zhargon-v-avtomobilnoy-leksike> (дата обращения: 17.05.2022).
52. Шумарина М.Р. Язык в зеркале художественного текста. (Метаязыковая рефлексия в произведениях русской прозы) : монография. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 328 с.
53. Щепанская Т.Б. Гендерные метафоры и маркеры в неформальном дискурсе водителей. URL: https://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-235-7/978-5-88431-235-7\_50.pdf
54. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. – М.,1957. – 188 с.
55. Ярцева В.Н. Лингвистический энциклопедический словарь. URL: <http://tapemark.narod.ru/les/#33> (дата обращения: 01.02.2023).