

Санкт-Петербургский государственный университет

КИРСАНОВА Анна Андреевна

Выпускная квалификационная работа

**Мир звуков в повести В. П. Астафьева «Последний поклон»
(лингвистический аспект)**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

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

Научный руководитель:

доцент, Кафедра русского языка,
Старовойтова Ольга Альбертовна

Рецензент:

доцент, ФГБОУВО

«Московский

педагогический

государственный

университет»,

Макеева Елена Вячеславовна

Санкт-Петербург

2023

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Теоретические основания исследования языковой личности	7
§1. Лингвоперсонология: зарождение, выделение в самостоятельную дисциплину	7
§2. Теория языковой личности	9
§3. Языковая картина мира	12
§4. История изучения лексики, обозначающей звуки, и звукообразов	14
§5. Особенности языка В. П. Астафьева	17
Выводы	19
Глава 2. Звук в повести В. П. Астафьева «Последний поклон»	21
§1.1. Лексемы-зоофоны	22
§ 1.2. Неживая природа	32
§2. Звуки человека	38
§3. Предметы быта	40
§4. Звуки тоновой природы	46
§4.1. Пение	47
§4.2. Музыкальные инструменты	51
§5. Отсутствие звука (нулевая фонация)	56
Выводы	58
Заключение	63
Список использованной литературы	66

Введение

Выпускная квалификационная работа (далее – ВКР) «Мир звуков в повести В. П. Астафьева “Последний поклон”» выполнена на стыке нескольких лингвистических направлений – семантики, лингвоперсонологии, перцептивной лингвистики, психолингвистики.

По праву считается, что зрительное восприятие является главным способом получения знаний о мире. Именно через органы зрения человек получает самый большой процент информации об окружающем пространстве, людях, предметах. Зрение не только дает наиболее полную картину мира, но и является своеобразным «доставщиком» сигналов от других органов чувств в мозг: например, эксперимент «иллюзия резиновой руки» позволяет с уверенностью заявлять о тесной связи зрительно-тактильных сигналов.

На следующие по важности в иерархии системы чувств человека ученые указывают на органы слухового восприятия. Именно благодаря связке «зрение–слух» человек приобретает бóльшую часть знаний о мире.

В данной ВКР будет исследовано, как в звуковых образах произведения «Последний поклон» отразились особенности мировидения Виктора Петровича Астафьева.

Актуальность данной работы вызвана недостаточной разработанностью этой темы, важностью звукообразов в тексте В. П. Астафьева, а также тем, что понимание значения звуковых образов помогает точнее и глубже проникнуть в поэтику текста.

Научная новизна работы определяется попыткой рассмотреть семантику звуковых образов в контексте повести В. П. Астафьева «Последний поклон», выявить значимость этой составляющей в произведениях писателя.

Объектом исследования выступают звукообразы в повести В. П. Астафьева «Последний поклон».

Предметом анализа являются лексемы семантического поля «звук» в повести В. П. Астафьева «Последний поклон».

Цель работы – проанализировать семантику звуковых образов в контексте индивидуально-авторской языковой картины мира В. П. Астафьева, представленной в его повести «Последний поклон».

В соответствии с намеченной целью в работе ставятся следующие **задачи**:

1. Изучить теоретическую литературу о лингвоперсонологии.
2. Провести анализ научной литературы, в которой исследуются звукообразы и звуковые мотивы.
3. Выбрать примеры репрезентации звукообразов из повести В.П. Астафьева «Последний поклон».
4. Систематизировать лексемы со значением «звук».
5. Определить средства метафорической репрезентации лексем семантического поля «звук».
6. На основе полученных данных дать характеристику языковой личности В. П. Астафьева.

Поставленные задачи обусловили применение следующих **методов**: *общенаучные методы*: анализ, обобщение, синтез, сравнение; метод анализа научных и научно-методических источников, метод выделения концептуальных положений нового знания; *собственно лингвистические методы*: методы семантического, контекстуального, компонентного анализа лексики, семантического поля, сопоставительного анализа, семантического анализа предложения. На этапе сбора эмпирического материала были использованы метод сплошной выборки и метод аналитического чтения.

Материалом для исследования послужили рассказы, входящие в повесть В. П. Астафьева «Последний поклон».

В качестве **теоретической базы** в исследовании использовались труды Ю. Н. Караулова, Г. И. Богина, Н. Д. Арутюновой, Е. В. Падучевой, Е. В. Рахилиной, Т. И. Резниковой.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что ее результаты вносят вклад в лингвоперсонологию – в разработку теории индивидуально-авторской языковой картины мира – и в лингвокультурологию – в изучение семантики слов и предложений, репрезентирующих звуковые образы текста.

Практическая значимость работы состоит в том, что полученные результаты могут быть использованы в курсах по лексикологии в разделе «Семантика слова», лингвоперсонологии, а также в спецкурсах по творчеству В. П. Астафьева и творчеству писателей середины – конца XX века.

Структура работы. ВКР состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

Во **введении** дано обоснование актуальности выбранной темы исследования. Поставлена цель работы, определены обусловленные ею задачи. Описаны методы исследования.

В **первой главе** «Теоретические основания исследования языковой личности» содержится описание теоретической базы исследования, в котором рассматриваются зарождение лингвоперсонологии, представления о языковой личности и языковой картине мира. Сделан краткий обзор исследований истории изучения репрезентации звукообразов в художественной литературе. На основе работ Л. Г. Самогик, Л. Н. Падериной, И. В. Башковой, Т. А. Демидовой, Т. М. Вахитовой, М. Ю. Жуковой проведен анализ особенностей языка В. П. Астафьева.

Во **второй главе** «Звук в повести В. П. Астафьева “Последний поклон”» проведен анализ звукообразов в повести, категоризированы звуки, встречающиеся в тексте. Исследованы звуки живой и неживой природы, людей, звуки тоновой природы, проанализированы вхождения с нулевой фонацией.

В **заключении** подводятся общие итоги проведенного исследования, сделан вывод об отражении картины мира писателя в звуковых образах текста. Намечены дальнейшие перспективы исследования.

Список использованной литературы содержит 71 источник.

Глава 1. Теоретические основания исследования языковой личности

Исследование темы языковой личности актуально в лингвистике. В языкознании произошел поворот от изучения языковой системы к изучению людей, говорящих на конкретном языке, который поставил вопрос о необходимости изучения сущности языковой личности и степени ее влияния на выбор языковых средств.

Сегодня ни у кого не вызывает сомнений, что нельзя полностью изучить язык, не обращая внимания на пользователя языка. Обращение к личности неизбежно влечет к сближению с другими науками о личности – психологией, социологией и др.

Следовательно, изучение языковых личностей также открывает новые возможности для изучения человеческой личности в целом.

§1. Лингвоперсонология: зарождение, выделение в самостоятельную дисциплину

К концу XX века в языкознании происходит смена научной парадигмы: на место системно-структурной парадигмы приходит антропоцентрическая. В центре внимания теперь находится человек как объект исследования: его взгляд на мир, ощущение себя и своего места в этом мире, оценка окружающей действительности, мышление, речь, психология. Господствующая на данный момент парадигма «ставит на первое место человека, а язык считает главной его конституирующей характеристикой, его важнейшей составляющей» [Маслова, 2008, 15]. Таким образом, язык становится инструментом, ключом, позволяющим исследовать человека. Следовательно, изучение системы языка не является самоцелью исследования, конечной точкой становится человек и его знания о мире, зафиксированные при помощи языка, его языковая способность, языковая личность. По словам Э. Сепира, язык «настолько глубоко коренится во всем

человеческом поведении, что остается очень немногое в функциональной стороне нашей сознательной деятельности, где язык не принимал бы участия» [Сепир, 1993, 231].

О становлении лингвоперсонологической дисциплины первым заявил В. П. Нерознак в статье «Лингвистическая персонология: к определению статуса дисциплины» (1996). Н. Д. Гоголев, Н. В. Мельник разрабатывают двухаспектную систему исследований в русле лингвоперсонологии: лингвистика в персонологическом измерении и персонология в лингвистическом измерении.

Лингвистика в персонологическом направлении исследует язык и речевую деятельность в русле персонологии, справедливо полагая, что многообразие языковых личностей приводит к многообразию речевых произведений. Н. Д. Голев вводит понятие *антропотекста*, то есть такого текста, который «способен отражать разные аспекты языковой личности» [Голев, Чернышова, 2003, 205]. Сам антропотекст не замыкается на производителе, а включает и его «потребителя», то есть демонстрирует речевые отношения в модели «адресант – адресат».

Персонология в лингвистическом измерении является наукой о личности, в этом аспекте разрабатывается теория языковой личности, предпринимаются попытки сформировать модели описания языковой личности. Изучается человек в языке, его специфические особенности в речевом выражении – от гендера и психологических факторов до профессиональной деятельности.

Лингвоперсонология, уже выделившаяся в самостоятельное научное направление, тем не менее до сих пор находится в стадии разработки терминологического аппарата, усовершенствования предложенных моделей языковой личности, определения методов сбора и категоризации информации о субъекте речевого действия.

Сейчас в сферу интересов исследователей входят как анализ яркого представителя социальной группы («Языковая личность Д. С. Лихачева как

элитарная языковая личность русского интеллигента» Т. В. Романова и др.), так и анализ коллективной языковой личности, включающий типичные черты, присущие интересующей исследователя социальной группе («Языковая личность профессионального переводчика: научное издание» А. Б. Бушев, «Языковая личность диалектоносителя в жанровом аспекте» О. А. Казакова и др.).

Таким образом, в современном языкознании было сформировано новое направление антропологических исследований – лингвоперсонология, которая изучает речевую деятельность языковой личности. Ученые используют метод речевого портретирования для выделения характерных черт как индивидуальной языковой личности, так и коллективной. Лингвоперсонология принимает языковую личность за центральный элемент коммуникации, рассматривая ее не только в синхроническом, но и в диахроническом аспекте, прогнозируя направление развития личности в зависимости от социальных факторов и индивидуальной психологии.

§2. Теория языковой личности

Термин «языковая личность» использовал Й. Л. Вайсгербер в 1927 году в книге «Родной язык и формирование духа». Признавая язык культурным достоянием всего общества, он утверждал: «никто не владеет языком лишь благодаря своей собственной языковой личности; наоборот, это языковое владение вырастает в нем на основе принадлежности к языковому сообществу» [Вайсгербер, 2004, 14].

В российской науке «языковая личность» появилась спустя несколько лет: В. В. Виноградов обращается к данному термину в труде «О языке художественной прозы» в 30-е годы, предлагая рассматривать личность автора и личность персонажа с точки зрения языка, тем не менее определения языковой личности все еще дано не было.

Первые определения появляются спустя пятьдесят лет: Г. И. Богин в монографии «Современная лингводидактика» поясняет, что «языковая личность» есть «тот, кто присваивает язык, то есть тот, для кого язык есть речь. Языковая личность характеризуется не столько тем, что она знает о языке, сколько тем, что она может с языком делать» [Богин, 1980, 3].

Богин первым предложил модель языковой личности и описал процесс ее становления и развития. Согласно ученому, языковая личность проходит пять уровней развития (от низшего к высшему):

1. Уровень правильности. На этом уровне говорящий может просто не знать необходимых слов или не уметь использовать конструкции языка (как, например, ребенок детсадовского возраста или иностранец).

2. Уровень интериоризации. На этом уровне передача информации в речи замедлена, говорящий не имеет цельного представления о предстоящем высказывании.

3. Уровень насыщенности. Речь находящегося на этом уровне говорящего индивида можно охарактеризовать как бедную, лишенную разнообразия лексических и грамматических конструкций.

4. Уровень адекватного выбора. Говорящий выбирает неадекватные единицы речевой цепи.

5. Уровень неадекватного синтеза. «Этот уровень развития языковой личности включает достижения и недостатки в производстве или в синтетическом восприятии целого текста со всем сложнейшим комплексом как присущих ему средств коммуникации предметного содержания, так и присущих ему средств выражения духовного содержания личности самого коммуниканта» [Богин, 1984, 14].

Наибольшее распространение получило определение языковой личности Ю. Н. Караулова, который писал, что языковая личность – это «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов), которые различаются: а) степенью структурно-языковой сложности, б) глубиной и

точностью отражения действительности, в) определенной целевой направленностью» [Караулов, 1989, 3].

По утверждению Ю. Н. Караулова, любой носитель языка может стать языковой личностью «как автор языковых текстов, имеющий свой характер, интересы, социальные, психологические и языковые предпочтения и установки» [Караулов, 1997, 672]. Исследователь заявляет, что в текстах, созданных языковой личностью, можно найти отражения мировоззренческих позиций говорящего. Под термином «мировоззрение» Караулов понимает «интеграцию системы ценностей личности с ее жизненными целями, поведенческими мотивами и установками» [Караулов, 1989, 6]. Анализ языковой личности позволяет исследователю выявить ценностные установки и мировоззрение говорящего.

С точки зрения Ю. Н. Караулова, модель языковой личности имеет три структурных уровня:

1. Нулевой уровень – вербально-семантический (или структурно-семантический) – отражает уровень владения обыденным языком и является основой языкового общения. Этот уровень включает единицы, характерные для грамматического и лексического строя языка: слово, морфема, синтаксема, словоформа, словосочетание и др.

2. Первый уровень – когнитивный (или тезаурусный) – на этом уровне происходит актуализация знаний и идентификация представлений, характерных для языковой личности и формирующих индивидуальное и коллективное когнитивное пространство языкового сознания. Этот уровень отражает языковую модель мира личности, ее индивидуальную картину мира. Этот уровень включает сигнификат, понятие, фразеологизм, фрейм, метафору, каламбур и др.

3. Второй уровень – прагматический – на этом уровне происходит выявление мотивов и целей, стоящих за развитием языковой личности, поэтому он называется «текстообразованием». Этот этап «управляет» созданием текстов, здесь проявляются коммуникативные потребности

личности: выполнение коммуникативных задач, выбор и оценка языковых средств. На этом уровне языковая личность раскрывается как коммуникативная личность. Единицами этого уровня являются элементы рефлексии, оценка, ключевые слова, прецедентные тексты, способы аргументации и т. д.

Термин «языковая личность» все еще уточняется исследователями, обрастая новыми смыслами. Так, Ю. Н. Караулов, дополняя свои ранние разработки, в статье «Структура языковой личности и место литературы в языковом сознании» пишет: «Вопрос о том, что такое языковая личность, – даже после трехсот научных публикаций на эту тему за последнее десятилетие – продолжает оставлять простор для поисков и дискуссий, что, вообще говоря, нормально для научного направления, находящегося в стадии парадигмального становления. Будем исходить из того, что понятие языковая личность предполагает такой способ представления языка, в котором находят отражение не только свойства и законы языкового строя, но и впечатленные в языке знания о мире, высокие человеческие ценности, равно как и низшие проявления человеческого духа. Иными словами, описание языка в этом случае нацелено на представление человека в языке, а сам человек предстает как специфически систематизированный продукт языковой деятельности» [Караулов, 2007, 286].

При воздействии социума языковая личность создает свою собственную языковую картину мира – это фундаментальный термин в современной лингвистике.

§3. Языковая картина мира

Языковая картина мира – это концептуальный инструмент, который используется в лингвистике для объяснения того, как язык формирует наше понимание мира и нашу интерпретацию его явлений. Она являет собой систему знаний и представлений, которые говорящий имеет о мире и которые

он выражает через язык. Языковая картина мира включает в себя значения слов, предположения о том, как устроен мир и каким он должен быть, какие события и явления более важны или значимы, и другие аспекты, которые связывают язык, культуру и миропонимание.

Понятие *картина мира* имеет большое значение для многих гуманитарных наук. В конце XX века научное сообщество начало активно исследовать его и пытаться установить его сущность. Однако, несмотря на обилие научных работ, имеющих отношение к данному термину, формирование единого понимания того, что же такое картина мира, вызывает затруднения. Ученые пока не смогли прийти к согласию относительно ее структуры, предпосылок появления и особенностей формирования.

Согласно Ю. В. Воротникову, «то, что в сознание лингвистов постепенно (и до определенной степени неосознанно) входит некий новый архетип, предопределяющий направление всей совокупности языковедческих штудий, кажется достаточно очевидным. Можно, перефразируя название одной из статей Мартина Хайдеггера, сказать, что для науки о языке наступило “время языковой картины мира”» [Воротников, 2006, 89].

В научный обиход определение языковой картины мира ввел Й. Л. Вайсгербер, который в основу учения о языковой картине мира положил принцип этнической обусловленности языка.

Основоположником идеи языковой картины мира был В. Гумбольдт. Согласно его учению о внутренней форме языка, мировидение зависит от языкового фактора, а языковое сознание народа или этноса обуславливает специфику их конкретного языка.

Его идеи развивали Э. Сепир и Б. Уорф, именами которых названа гипотеза лингвистической относительности (гипотеза Сепира–Уорфа). В ее основе лежит предположение о том, что человек усваивает знания о мире через призму языка, на котором он говорит, то есть «особенности языка очевидным образом отражаются во взглядах и обычаях народов» [Сепир, 1993, 45]. Уорф считает, что мир состоит «из калейдоскопического

потока впечатлений, который должен быть организован нашим сознанием, а это значит в основном – языковой системой, хранящейся в нашем сознании» [Цит. по: Василевич, 1982, 24].

Картина мира не может быть сформирована человеком раз и навсегда, так как процесс познания, а следовательно, и процесс мышления и обработки новых знаний неостановим. Языковая же картина мира несколько более статична: язык меняется медленнее, поэтому в языковой картине мира могут закрепиться какие-то устаревшие модели, например, отраженные в семантическом строе языка.

Авторская картина мира является вариантом языковой картины мира. Под авторской картиной мира мы понимаем систему представлений о мире, которая отразилась в языке писателя. «Авторская картина мира фиксирует, в первую очередь, уникальность творческого субъекта: ее индивидуально-личностная составляющая определяет сущность текста как произведения словесного искусства и эстетического события. Вместе с тем, как и картина мира любого индивида, она включает в себя универсальное и национальное» [Щирова, Гончарова, 2006, 92].

Таким образом, можно говорить о том, что язык оказывает влияние на формирование не только отдельной личности, но и на языковое сообщество в целом. Языковая картина мира формируется под влиянием общества, в котором развивается личность. Авторская картина мира – вариант языковой картины мира, ее можно назвать субъективным образом объективного мира.

§4. История изучения лексики, обозначающей звуки, и звукообразов

Лексика, обозначающая звуки в русском языке в основном представлена глаголами и отглагольными именами. Одной из первых работ по семантике глаголов звука стала статья М. А. Шелякина, в которой он распределял глаголы по двум категориям – «глаголы естественного звучания» (то есть такие, которые издает животное) и «глаголы вещественного или предметного

звучания» (такие, которые производит неодушевленный объект). В дальнейшем категоризация усложнялась. Так, Н. П. Сидорова, придерживаясь системы двух групп Шелякина, выделяет подгруппы лексики в зависимости от агрегатного состояния непредметного объекта, подгруппа твердых объектов в свою очередь тоже разделяются по способу образования звука.

О. В. Григоренко применяет другой подход, принимая за средство классификации широту возможностей сочетаемости глаголов. Так выстраивается семантическое поле глаголов, от центра к периферии глаголы выстраиваются от наиболее валентных к менее валентным.

В статье А. Н. Тихонова находим более широкое понимание глаголов звучания. «В качестве отдельных групп в него включаются, наряду с глаголами звука, издаваемого животными, и звука, издаваемого неодушевленными предметами, также 1) “глаголы обозначающие физиологические явления человеческого организма, их внешние звуковые проявления” (чихать, плакать...) 2) “глаголы, обозначающие звуковые явления, возникающие в результате деятельности человека” (аплодировать, тренькать, брэнчать, звонить...), 3) глаголы речи, “служащие для передачи различных звуков, сопровождающих речь” (гнусавить, галдеть, шушукаться...)» [Цит. по: Стойнова, 2008, 7].

Также проводятся исследования по узким темам звуковой лексики: О. Д. Кузнецова рассматривает способ оформления глаголов звука как один из признаков лексико-грамматического класса таких глаголов; И. А. Сколотова исследует метафорические переносы *животное – человек*; Р. Г. Карунц рассматривает метафорические переносы *животное – природа, животное – механизм*; Н. А. Кандрашов и В. С. Третьякова анализируют системные связи звукоподражательных глаголов.

Фундаментальное исследование глаголов звука с позиции их семантических особенностей проведено Е. В. Падучевой. Исследователь разбирает типы каузаторов звука, выделяет «идеальные глаголы звука», то

есть такие, которые имеют полную парадигму регулярной многозначности [Падучева, 2004].

Масштабное исследование глаголов звуков животных проведено на базе Высшей школы экономики. В монографии по итогам этой работы представлены различия и сходства глагольных систем звуков животных в разных языках [Рахилина, 2015]. Исследование посвящено изучению значения предикатов-звуков, их метафорическим употреблением. Затрагивается вопрос антропоцентричности человеческого восприятия, когда звуковой характеристикой наделяется только значимое для человека животное, с которым он часто вступает в контакт (так, кот издает звук, а крот не издает звука). Основной зоной переноса для глаголов звуков животных является зона звуков человека, чаще всего ротовых и носовых.

Второй аспект изучения звуков в языке – исследование использования звуков в текстах различных авторов.

К. В. Дьякова в работе «Своеобразие звукового пространства художественной прозы Е. Замятина» исследует организованное звуковое начало прозы Замятина: «Яркой чертой, присущей прозе Замятина, раскрывающей индивидуальность его художественного метода, является наличие звуковых образов, действующих в произведениях наравне с образами героев» [Дьякова, 2011, 3]. Дьякова рассматривает звуковое мышление автора на разных уровнях поэтики: звукопись, ритмика, строфическая композиция, образы звучания как элементы образной системы. Исследователь выделяет типы звукообразов в прозе Замятина: объективные (звуки природного бытия), субъективные (описывают человеческое бытие) и космические (звуки, служащие авторскому толкованию законов вселенной – «тишина», «беззвучие», «музыка из ниоткуда»). С точки зрения формальной организации Дьякова выделяет визуальные, архитектурные, музыкальные и сквозные звукообразы.

В поле зрения исследователей звука в литературе не раз попадал Борис Пастернак. А. С. Виноградов в диссертационном исследовании «Звук в

мифопоэтике Б. Пастернака 1910–20-х годов» пользуется методологией К. В. Дьяковой, исследуя семантику и структуру звуковых образов в творчестве Пастернака. В отличие от Дьяковой Виноградов акцентирует внимание на лирическом герое и его функционировании с точки зрения звука, а не на аудиальном пространстве, которое его окружает.

Таким образом, звук как значимая единица языковой системы с середины XX века был в поле зрения ученых-филологов. Разработка системы лексики, обозначающей звуки, продолжается до сих пор. Перспективным также видится исследование ее у отдельных авторов, рассмотрение бытования звуков в прозаических и поэтических текстах.

§5. Особенности языка В. П. Астафьева

Произведения В. П. Астафьева сразу привлекли внимание критиков и лингвистов. Сегодня насчитывается несколько сотен работ, посвященных его творчеству и индивидуально-авторскому стилю. Однако сравнительно немногие из них посвящены именно языку автора.

Большинство из этих лингвистических работ рассматривает бытование диалектизмов в тексте произведений. Исследователи отмечают ряд особенностей: «обращение к собственному опыту писателя; выбор наиболее характерных черт говора, свойственных описываемой территории; минимальное включение или невключение диалектизмов в лирические отступления; наличие в отдельном произведении только одного пояснения в отношении диалектной единицы при её первичном введении; использование приема отчуждения по отношению к литературному варианту, а не к диалектному; преобразование фразеологизмов за счет введения или замены одного из компонентов диалектным словом» [Падерина, 2008, 5].

Исследователь выделяет несколько способов стилизации текста: «употребление диалектизмов, просторечий, разговорных элементов, архаизмов, лексико-семантических вариантов кодифицированной лексики,

словообразовательных вариантов кодифицированной лексики, пословиц, поговорок, фразеологизмов, выразительных средств, особых синтаксических конструкций» [Падерина, 2019, 140].

Помимо диалектизмов писатель употребляет просторечия и разговорные элементы, которые можно разделить на три группы: словообразовательные единицы, в большинстве своем – уменьшительно-ласкательные суффиксы; грамматические просторечия и утрата формы множественного числа; просторечия широкого употребления с фиксацией в словарях, новообразования Астафьева, построенные по стандартной словообразовательной модели (часто такие творческие единицы можно понять только исходя из окружающего контекста).

Исследования образных единиц в художественном тексте Астафьева показали преобладание единиц лексического уровня – метафор, средством представления образности которых является внутренняя форма, и образных слов. Среди прочих выделяются индивидуально-авторские метафоры, образность которых трудно понять вне контекста. Образными словами Астафьев описывает действия и свойства человека, действия природы, названия птиц, растений, явлений природы и др. [Демидова, 2007, 7–8].

Астафьев широко использует прием «оживления» бытовых предметов, то есть наделение неживых предметов свойствами живых существ или людей, эстетизацию и поэтизацию бытовых предметов, соотнесение высоких понятий, явлений с низкими, бытовыми, метафорический перенос *человек – животное – растение*, когда одно соотносится с другим или наделяется свойствами другого.

Отметим, что для Астафьева было критически важно дать имя каждому объекту, который встречается героям в тексте, идентифицировать и назвать каждую птицу, цветок, дерево, обозначить каждое явление. По его собственным словам, «каждый человек неповторим на земле, а я убеждён, что и каждая травинка, цветок, дерево, пусть они и одного цвета, одной породы – так же неповторимы, как и всё живое и живущее вокруг нас» [Астафьев,

1998, 262]. Эту неповторимость и хотел запечатлеть писатель, для любой детали у него находилось свое слово.

Филологи-языковеды занимаются изучением индивидуально-авторской картины мира Астафьева, составляя словари автора [Самотик, Падерина, 2008], исследуя концепты текста: *война, вода, мужество, браконьер, печаль, огород, рыбалка, путь, жизнь, смерть, время, память* и др. (Самотик Л. Г., Осипова А. А., Мотигуллина А. Р., Желтухина М. Р., Михайлушкина О. А., Гладких Ю. Г., Фельде О. В. и др.). Исследуется семантика значимых лексем текста: *баба, мужик, крестьянин, теплый, женщина, учитель, турист, сибиряк, пролетарий, большевик, коммунист* (Башкова И. В.). Рассмотрение ключевых концептов помогает смоделировать целостную художественную картину мира писателя.

Таким образом, язык Астафьева всегда находился в поле внимания ученых-лингвистов. В научной среде в большей степени упор был сделан на диалектную лексику у Астафьева, предпринимаются попытки составления словарей диалектной лексики. С позиций концептологии разрабатывается индивидуальная концептосфера в текстах Астафьева. На стыке семантики и лингвоперсонологии ученые разрабатывает авторскую художественную картину мира писателя, опираясь на индивидуальные авторские коннотации значимых единиц авторского лексикона.

Выводы

Под воздействием смены научной парадигмы на антропоцентрическую усиливается внимание к человеку как к объекту исследования. Устанавливается новая дисциплина – лингвистическая персонология, изучающая языковую личность и человека в языке, особенности его речевого выражения. Для идентификации уникальных характеристик как индивидуального языкового поведения, так и коллективного ученые применяют метод речевого портретирования. Лингвоперсонология, в свою

очередь, признает языковую личность ключевым элементом коммуникационного процесса и рассматривает ее не только в синхроническом, но в диахроническом аспекте, включая влияние социальных факторов и индивидуальной психологии на ее развитие.

Несмотря на то, что сочетание «языковая личность» известно в науке давно, попытки ее определения обнаруживаются относительно недавно. Самым распространенным стало определение Ю. Н. Караулова. Также предпринимаются попытки выявления уровней развития личности, разрабатываются модели языковой личности.

Влияние языка на формирование как конкретной личности, так и общества в целом является несомненным. Ментальность общества, где происходит развитие личности, формирует языковую картину мира. При этом авторская картина мира представляет собой вариант языковой картины мира и является субъективным взглядом на объективный мир. Чтобы изучить языковую картину мира автора, необходимо анализировать семантику языковых единиц, таких как слова и предложения, включенных в текст языковой личности.

Начавшиеся в XX веке исследования глаголов звучания продолжаются до сих пор. Ученые стремятся категоризировать лексемы с семантикой звучания, подходя к ним с различных точек зрения: каузатора, материала объекта, агрегатного состояния объекта, метафоричности контекстного использования, уровня валентности лексической единицы. Продолжается работа по изучению существования звука в творчестве отдельных авторов.

Язык Астафьева всегда был объектом изучения филологов. В научном сообществе основное внимание уделяется диалектной лексике писателя, исследовались возможности создания словарей, включающих такие слова. В рамках концептуальной лингвистики разрабатывалась индивидуальная концептосфера в текстах Астафьева. Ученые устанавливают художественное видение мира писателя, основываясь на индивидуальных коннотациях значимых единиц лексикона, принадлежащего автору.

Глава 2. Звук в повести В. П. Астафьева «Последний поклон»

В настоящей ВКР исследуются звуковые образы в повести в рассказах В. П. Астафьева «Последний поклон». Являясь автобиографическими, три книги рассказов охватывают период детства и взросления героя Вити Потылицына в деревне Овсянка у реки Енисей.

Трехчастная структура автобиографических рассказов не нова для русской литературы. Выступая преемником М. Горького («Детство», «В людях», «Мои университеты») и Л. Н. Толстого («Детство», «Отрочество», «Юность»), Астафьев подробно излагает путь своего героя.

Первая книга рассказывает о деревенской жизни ребенка с бабушкой и дедом, о налаженном быте, соседях, окружающей природе. Вторая книга – переходный этап, разрыв не только с главным человеком в жизни – бабушкой, но и с беззаботным детством и родным домом; в жизни героя наступает период скитаний по родственникам и даже бродяжничество. Третья – взрослая жизнь после войны, возвращение на родину в Овсянку.

Тема деревни, родины – одна из важнейших в творчестве сибирского писателя. Крестьянская жизнь, знакомая автору не понаслышке, устанавливает законы существования деревенского общества, определяет поступки людей, диктует уважение к природе, своему дому, ближнему. Эти ценности красной нитью проходят через все три тома цикла.

Для В. П. Астафьева звук был достаточно редкой деталью в тексте. Герой воспринимает окружающий мир только через зрение и обоняние. Иногда полноценное описание, например, леса, могло быть представлено вовсе без упоминания звука. Тем интереснее узнать, в каких случаях и по какой причине писатель все же обращается к образу звука.

Звуковой образ мира в повести В. П. Астафьева «Последний поклон» реализуется в виде семантического единения: 1) звуков тоновой природы (музыка, песни), 2) шума (звуков, не имеющих тоновой природы) и

3) отсутствия звучания (молчание, тишина). Звуковые образы в тексте связаны с изображением предметов быта (устройства дома и хозяйства, посуды, строений), живой природы (птиц, животных, насекомых), неживой природы (растений, рек), физических действий человека, в тексте встречается также нулевая фонация.

В данном исследовании не будут затронуты коммуникативные лексемы, обозначающие в тексте процессы говорения и выражение эмоций (плач, смех и под.).

§1. Звуки живой природы

В исследуемом тексте протяженным лексическим рядом представлены слова-зоофоны, обозначающие вокализацию живых существ: животных, птиц, насекомых. Абсолютное большинство звуков представлено глаголами.

В настоящем исследовании звуки были разделены на собственно вокализмы, т. е. звуки, которые животные издают при помощи голосовых связок, и на звуки движения, т. е. те, которые животные издают при движении.

§1.1. Лексемы-зоофоны

Звукоизобразительная лексика, передающая голоса животных, в повести очень разнообразна. В тексте В. П. Астафьева мы встречаем коров, лошадей, коз, собак, рыб, насекомых, а также множество домашних и лесных птиц.

В первую очередь, «голоса» животных передаются с помощью языковых средств, превращаясь в идеофоны – слова, имитирующие звуки животных с помощью фонетических средств языка.

Из всех животных в тексте чаще всего встречаются коровы. Корова – главное животное в деревне, у Витиной бабушки Катерины Петровны тоже есть корова Пеструха – главная кормилица семьи.

Идеофоны голоса коровы – слова с корнем *-мыч-* (*-мык-*) – встречаются в произведении 9 раз. *«Коровы, покорно стоявшие рогами в ворота, начали мычать»* («Пеструха» 4, 309¹).

Следующее по важности животное – лошадь – главный транспорт в деревне: *«Передо мной появляется человек, на Кощея Бессмертного похожий, ведет он на поводу хромую лошадь и сам хромает, а впереди дорога меж торосов виляет, елки, пихты, вересинки коридорчиком стоят, кони трусят, пофыркивают – это мы уже едем по сено, и сани скрипят мерзлыми завертками, полозья повизгивают, а Кольча-младший напевает себе под нос что-то»* («Запах сена» 4, 42). В отношении лошадей лексемы с корнем *-фыр-* употреблены 7 раз, это самая частотная их звуковая характеристика.

Астафьев использует развернутую музыкальную метафору, давая коню способность петь: *«Вспомнилось, как на этом длинном и медленном подъеме Кольча-младший запевал всегда одну и ту же песню, конь замедлял шаги, осторожно ставил копыта, чтоб не мешать человеку петь. И сам наш конь – Ястреб – на исходе горы, вверху встречал в песню, пускал по горам и перевалам свое “и-го-го-о-о-о”, но тут же сконфуженно делал хвостом отмашку, дескать, знаю, что не очень у меня с песнями, однако выдержать не мог, очень уж все тут славно и седоки вы приятные – не хлещете меня, песни поете»* («Монах в новых штанах» 4, 88). Вместе с песней конь обретает и самосознание, оценивает себя со стороны, приобретает антропоморфные характеристики. Астафьев использует типичный звукоподражательный идеофон *«и-го-го»* для передачи голоса коня.

Козы в деревне только дикие, они выходят из лесов к домам и съедают сено, приготовленное для коров. Вокализация коз представлена звукоподражательными корнями *-мык-*, *-мяк-*, *-бле-*: *«Но вот рогатый гуран коротко мякнул – и весь табун смешанной толпой бросился к зароду»* («Где-то гремит война» 5, 126). *«А по покосу, в беспорядке и панике*

¹ Здесь и далее примеры приведены по: Астафьев В. П. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 3–5.

разбегались козы. Они уходили скачками, проваливались по грудь в снег, блеяли, кричали» (Там же, 128).

Большим разнообразием отличается звукоизобразительная лексика, описывающая вокализацию собак. 6 вхождений составили непосредственно фонетически не связанные с вокализацией собак слова с корнем *-лай-*: «*Нюх и слух мой были еще живы, и живым, неостывшим краем сознания я уловил скрип подвод, голоса, лай собак»* (Там же, 82).

Звукоподражательные идеофоны с корнем *-гав-* составили 5 вхождений: «*Шарик катался по снегу, прыгал, гавкал, будто рехнулся»* («Осенние грусти и радости» 4, 140).

Лексемы с корнями *-лай-* и *-гав-* мы относим к нейтральным, а эмоционально окрашенная вокализация собак представлена корнями *-рык/ч-*, *-тяв-*, *-вой-*, *-скул-*.

Слова семантического поля «рык» имеют негативную коннотацию. Агрессивная реакция собаки трижды передана при помощи корня *-рык/ч-*: «*Псы втягивали воздух, рычали, скалились»* («Ангел-хранитель» 4, 120).

Лексемы, описывающие жалобные звуки собаки, имеют корни *-вой-/выл-* (3 вхождения) и *-скул-* (1 вхождение): «*Шарик вырос и стал себя вести беспокойно, ночами за околицей выли одичавшие собаки, он подвывал им...*» («Мальчик в белой рубашке» 4, 124).

Лексемы с корнем *-тяв-* имеют в повести негативную коннотацию: «*Недовольное такое тявканье сварливой шавки, скорее всего дачной»* («Где-то гремит война» 5, 82). Однако поиск по другим текстам В.П. Астафьева показал, что это не постоянная черта слова, чаще всего оно относится к маленькой собаке: «*Рядом прыгала хромая ворона. Собака, по-щенячьи тявкая, бросалась на нее»* («Пастух и пастушка. Современная пастораль» 3, 70).

Астафьев нередко наделяет животных «человеческими» голосами. Для передачи голосов животных используются антропоцентричные метафоры на основе акустического сходства. Метафорический перенос «человек –

животное» присутствует во множестве вариантов: *кричать, орать, хохотать, петь, визжать, говорить, блажить, базарить* и др. «По ним беспризорно бродили мослатые телята, сипло **блажили** ссохшимися глотками плохо продоенные детишками и старухами коровы, которые шибко маялись тем летом и мало давали молока» («Мальчик в белой рубахе» 4, 124).

Интересен двусторонний метафорический перенос в схожих сюжетных ситуациях. В рассказе «Гуси в полынье» мать-гусыня переживает за своих детей, неспособных самостоятельно выбраться из замерзающей реки. Ситуация описана многократно повторяющейся антропоцентричной метафорой на базе корня *крик/ч-* (5 вхождений): «Гусыня **кричала** долго и с таким, душу рвущим, горьким отчаянием, что коробило спины» («Гуси в полынье» 4, 33). Примечательно, что после спасения птенцов голос гусыни описывается при помощи слова *орать* (3 вхождения): «Но гусыня и там **орала** на всю деревню. И **выорала** свое. Ее отнесли в дом дяди, куда собрали к ней всех гусят. Тогда гусыня-мать успокоилась и поела» (Там же, 36). В таком изменении можно проследить, как позиция слабости сменяется позицией силы: от отчаяния мать переходит на «командный тон»: согласно толковому словарю, «орать» в одном из значений: ‘громко, переходя на крик, бранить кого-л.; кричать’ [Евгеньева, 1999].

В тексте обнаруживается зеркальная ситуацию, когда бабушка Катерина Петровна на берегу зовет свою утонувшую дочь Ирину (мать Вити): «Когда утонула мама, бабушка не уходила с берега, ни унести, ни уговорить ее всем миром не могли. Она **все кликала** и звала маму, бросала в реку крошки хлебушка, серебришки, лоскутки, вырывала из головы волосы, завязывала их вокруг пальца и пускала по течению, надеясь задобрить реку, умилоstitвить Господа» («Конь с розовой гривой» 4, 67). В этой ситуации Астафьев употребляет лексему *кликать*, которую в других рассказах четыре раза использует для описания голоса гусей: «Гуси летели высоко над горами, и мне почему-то чудилось, что вижу я их во сне, и, как будто во сне же, все невнятной, все мягче становился отдаляющийся гусиный клик, ниточка

тоньшала, пока вовсе не истлела в красной, ветреную погоду предвещавшей заре» («Осенние грусти и радости» 4, 134). Подобное взаимопроникновение метафор позволяет судить о том, что картина мира В. П. Астафьева наполнена звуками, которые при семантическом сходстве могут переходить из одной области существования в другую.

В описании вокализации птиц самую большую группу составляют лексемы триады *петь–пение–песня*. В тексте обнаруживаем 21 вхождение: *«Зорька улавливала какие-то мгновения, отыскивала почти незаметные щели и вставляла туда свою сыпкую, нехитрую, но такую свежую, каждое утро обновляющуюся **песню**» («Зорькина песня» 4, 25).*

Однако для описания голосов птиц В. П. Астафьев использует не только глагол *петь* и его производные, но и звукоподражательные идеофоны. Картину мира, в которой у каждой птицы есть свой уникальный голос, автор передает при помощи длинного ряда лексем. Можно выделить следующие звукообразы, созданные благодаря многообразным лексическим единицам, диалектной лексике и авторскому словотворчеству:

- **кураца:**

- **кудахтать / кудахтанье** (4 примера) – ‘о курице: издавать характерные звуки, похожие на “кудах-тах-тах”.’ [Шведова, 1998]: *«Тем временем, не выдержав напряженного момента, поднялись на крыло и, **кудахтая**, полетели на берег курицы, одна из них, дернув отвислым задом, выронила яйцо <...>» («Вечерние раздумья» 5, 347);*

- **клохтать** (1 пример) – ‘о курах и самках нек-рых других птиц: кудахтать, издавать короткие, повторяющиеся звуки’ [Шведова, 1998]: *«Как только Шарик приближался, курица топорицилась, **клохтала**, дергаясь головой <...>» («Ангел-хранитель» 4, 122);*

- **кокотать** (1 пример) – ‘издавать “ко-ко-ко”’ [Ефремова, 2000]: *«Несушки беспечно разгуливали по избе, не считая за человека поверженного похмельем братана, раскрепощенно оправлялись где попало, нагло при этом **кокотали**, наращивая яйца» («Пир после победы» 5, 275);*

- **тпру-ту-ту** (1 пример): *«Та курица, что летала и “тпру-ту-ту” говорила, должно быть, уселась на пол»* («Запах сена» 4, 48);

Среди незвукоподражательных единиц выделяем:

- **-крик-** (2 примера): *«Одна совсем уж шальная курица выхлестнула заслонку, в печь попала и **закричала** там человеческим голосом – в печи еще было горячо»* («Пир после победы» 5, 275);

- **орать** (1 пример): *«Бумажки, сохлые вербы, три желтые рублевки и всякое добро разметала по избе курица, все продолжая **орать** панически»* (Там же);

- **базланичь** (1 пример) – ‘громко кричать’ [Словарь русских народных говоров]: *«Другие хохлатки не отставали от нее, летали, разметая все, что можно разметать, **базланили** дружно, неумно»* («Пир после победы» 5, 275);

● гусь:

- **гагакать** (3 примера) – ‘гоготать, кричать (о гусях)’ [Евгеньева, 1999]: *«Они отплыли к противоположному от меня закрайку полыньи, встревоженно **погагакивая**»* («Гуси в полынье» 4, 35);

- **га-гак** (1 пример): *«Мне кажется, птице слышно даже, как оно бухает. Но нет, не слышит, не чует меня гусь, опустил голову, стрищет вкусную травку, аж слышно, как причмокивает от сладости и удовольствия зеленью сочащимся клювом: **га-гак, га-гак**»* («Забубенная головушка» 5, 312).

- **-крик/ч-** (6 примеров): *«Их подбрасывало на волнах, разметывало в стороны, будто белый пух, и тогда мать **вскрикивала** коротко, властно»* («Гуси в полынье» 4, 33);

- **-клик-** (4 примера): *«От прощального ли **клика** гусей, оттого ли, что с огорода была убрана последняя овощь, от ранних ли огней, затлевших в окнах близких изб, от коровьего ли мыка, сделалось печально на душе. Санька с дедом тоже погрустнели»* («Осенние грусти и радости» 4, 134);

- **-ор-** (3 примера): *«Гусыня **орала** на всю избу, клевалась и ничего не желала есть»* («Гуси в полынье» 4, 36);

- **загорготеть** (1 пример) – от гарготеть – ‘стучать, греметь, шуметь’ [Словарь народных говоров]: «<...> *сидящие на чисто выдугом песчаном осередке гуси перестали кормиться, тянули шеи вверх и, словно на собрании или в кино, вдруг радостно загорготели обо мне <...>*» («Забубенная головушка» 5, 319);

● петух:

- **прокукарекать** (2 примера) – ‘Издавать ку ка ре ку (о петухе)’ [Ефремова, 2000]: *Парни чего-то плели насчет петуха, который забыл петить поет как дурак непутевый: прокукарекано, а там хоть не светай!* («Карасиная погибель» 4, 366);

- **прорычать** (1 пример) – ‘издавать громкие, низкого тона, угрожающие звуки (о животном)’ [Кузнецов, 2014]: «<...> *петух угрюмо на нее прорычал, и сонная курица, не решаясь взлететь, присела на землю*» («Гори, гори ясно» 4, 249);

- **базланичь** (1 пример) – ‘громко кричать’ [Словарь русских народных говоров]: «<...> *громче их, будто тоже хотел снестись, но яичко никак не пролезало, базланил петух*» («Где-то гремит война» 5, 121);

- **крик** (1 пример): «Заслышав **крик** бабушкиного красного петуха <...>» («Гори, гори ясно» 4, 201);

- **-ор-** (2 примера): «*Вот петух возле сидоровской бани проорал <...>*» («Пир после победы» 5, 278);

● рябчик, снегирь:

- **-свист-** (4 примера) – ‘издавать свист’ [Евгеньева, 1999]: «*Уж такой ли трудяга, этот вылик – снегирь! Так ли ему корм тяжело достается ранневешней порой, однако свистит птаха застенчиво, как бы извиняясь за беспокойство, да свистит*» («Пир после победы» 5, 248);

● кулик, чеглок:

- **-пилик-** (3 примера) – ‘издавать тонкие пискливые звуки (о птицах, насекомых)’ [Евгеньева, 1999]: «*Из-под ног моих снялся*

куличиха-перевозчик, как ни в чем не бывало **запиликал** звонким голосом» («Ночь темная-темная» 4, 275);

- мухоловка, ласточка, плишка (трясогузка):

- **-чилик-** (3 примера) – ‘издавать чиликанье’ [Кузнецов, 2014]: «*Прямо в поле, в хлеба, уныривает дорога, быстро иссякая в нем, а над дорогой летит себе, **чиликает** ласточка...*» («Монах в новых штанах» 4, 89);

- утка:

- **кдохтать** (1 пример): «*<...> ворохами взмывали утки с насиженной поймы речки и, панически **кдохча**, неслись куда-то, ударяясь в навислые кусты*» («Забубенная головушка» 5, 313);

- **крякать** (1 пример) – ‘издавать звуки, похожие на «кря-кря» (об утке)’ [Ефремова, 2000]: «*Поняв, что весь “тмятр” этот разгадан, утка, сердито **крякая**, летала над моей головой, прогоняла меня вон, обрызгала водой с крыльев и даже целилась обкакать, но я увернулся <...>*» («Забубенная головушка» 5, 319);

- глухарь:

- **токовать** (1 пример) – ‘о нек-рых птицах: особым криком подзывать самку (иногда самца)’ [Шведова, 1998]: «*<...> **токует** старый глухарь <...>*» («Без приюта» 4, 394);

- голубь:

- **уркать** (1 пример) – ‘ворчать или бурчать, гудить, клокотать, издавать глухой звук: ур-ур-урь’ [Даль, 1911]: «*<...> **уркают** дикие голуби <...>*» («Без приюта» 4, 394);

- бекас:

- **зажужжать** (1 пример) – ‘шуметь, гудеть’ [Ефремова, 2000]: «*<...> но пока пришли на болото, взошло солнце, обогрело, запели птицы, бекас на болоте **зажужжал**, глухарка с выводком пришла на болото кормиться ягодой <...>*» («Без приюта» 4, 393).

Повторное использование одного звука для разных птиц может быть объяснено сходством субъекта речи и/или звуковым сходством производимых звуков.

Перейдем к описанию неречевых звуков.

Самый частый звук, сопровождающий движение лошади, – звук копыт: *«Конь передернулся кожей на спине и, громко бухая копытами по камням, удало мотая бородатой головой, побрел вглубь, мы за ним, охая, держась за гриву и за хвост, тащились»* («Монах в новых штанах» 4, 104). Звук копыт насчитывает 9 вхождений, из них по два – слова с корнями *-стук-*, *-ступ-*, по одному – с корнями *-топ-*, *-став-*, *-бух-*, *-скреж-*, *-цок-*.

С образом коровы в идиостиле Астафьева тесно связан *вздых*. Корень *-дох-/-дых-* используется 9 раз: *«Корова в стойке, во время грозы переставшая валять жвачку во рту, переступила, вздохнула, пробно скрипнула жвачкою, еще раз вздохнула и зажевала, зажевала...»* («Запах сена» 4, 49); *«После краткого перерыва, в который вмешался облегченный и благодарный вздох коровы <...>»* («Пеструха» 4, 321).

Корень *-дох-* встречается один раз. Один раз встречается и сочетание *втянуть воздух*: *«Теленок откликнулся на мое подношение. Сперва обнюхал ладонь с хлебом, втягивая воздух, потом шумно выдохнул, притронулся языком к кусочку...»* («Пеструха» 4, 304).

Исходя из этой акустической характеристики можно говорить о том, что из всех животных именно корова была для Вити самой близкой, другом, в котором он видел разумное существо с собственными чувствами. Согласно словарю, *вздых* – ‘усиленный вдох и выдох (обычно как выражение какого-л. чувства)’ [Евгеньева, 1999]. То есть Астафьев наделяет корову человеческой чертой, способностью не только к чувству, переживанию, но и анализу этих эмоций.

Звуки насекомых зависят от вида: насекомые, неспособные к полету, описываются при помощи лексем со значением *шуршания*: *«Шуршат тараканы на печи, щекочут ноги»* («Запах сена» 4, 41); *«<...> вороватый*

шорох тараканов в связках луковиц и в лучине <...> («Где-то гремит война» 5, 87).

Если насекомые летают, то звук передает шум крыльев: *«Мы вошли в темный и тихий дом, где только и слышалось многокрылое постукивание бабочек да жужжание бьющихся о стекло мух»* («Конь с розовой гривой» 4, 66). *«Плишки почикивают, осы гудят, бревна вперегонки по воде мчатся»* («Монах в новых штанах» 4, 103).

Звуки птиц также связаны с полетом – чаще всего в тексте встречаются звуки, вызванные движением крыльев, здесь тоже встречаем длинный семантический ряд. Так, крыльями можно производит звуки, которые в тексте передаются при помощи корней *-би-* (2 примера), *-бух-*, *-громых-*, *-хлест-*, *-хлоп-*, *-фур-* (по 1 примеру): *«Жутко загромыхав крыльями, из осинников метнулся жировавший там в сумерках на последнем, редком листе, беспечно придремнувший глухарь»* («Заберега» 5, 53).

Кроме того, встречается звук, который птица издает клювом: *«Голубка клювиком в стеклышко тюк-тюк да крылушком эдак вот махат-махат, страдалица...»* («Заберега» 5, 34).

Рыба – животное, традиционно считающееся немым, не производящим звуков вовсе. Текст Астафьева – не исключение, но звуки рыба все же производит. Астафьев (как и его автобиографический герой Витя) – заядлый рыбак, не простой, а «фартовый», то есть приносящий другим рыбакам удачу.

В повести упоминаются пищуженцы, налимы, таймени, щуки, хариусы и др. Главные звуковые характеристики рыбы – *плеск воды* (с корнями *-плеск-/плещ-* и *-буль-*) и звук, который производит рыба вне воды, то есть удары тела о твердую поверхность, описываемые при помощи корней *-хлоп-*, *-хлест-*, *-шлеп-*: *«Плеск, возня, хлопанье рыбы – и к моим ногам падает брюхатый налим»* («Ночь темная-темная» 4, 262).

Таким образом, в процессе исследования была выявлена широкая репрезентация речевых и неречевых звуков животных. Помимо традиционных звукоподражательных лексем Астафьев широко использует

метафорический перенос «человек – животное». Анализ показал устойчивую семантическую связь видов животных со звуками, которыми их наделяет автор. Длинные синонимические ряды говорят о тонком слухе автора и его автобиографического героя.

§ 1.2. Неживая природа

Природа у Астафьева – ключевая доминанта текста, именно она является определяющей в картине мира писателя. По небольшим натурным зарисовкам читатель понимает устройство мира Овсянки и природы вокруг нее: постепенно прорисовываются реки и ручьи возле деревни, становятся видны холмы, горы и равнины, которые ее окружают.

Для описания картин леса, деревьев, травы писатель нечасто прибегает к звукообразам. Иногда описание похода Вити по ягоды может и вовсе обойтись без использования лексики звучания.

Одни из самых богатых на лексику описаний звуков во всем цикле – описания рек. Овсянка находится рядом с рекой Енисей, в него впадает река Мана и несколько рек поменьше, которые тоже часто упоминаются в тексте: Фокинская речка, речка Караулка, Малая и Большая Слизневки и др. Енисей – главная жизненная артерия деревни. Его используют в качестве источника воды, по нему переправляются в Красноярск, на реке ловят рыбу, там работают, сплавляя лес.

Для главного героя река имеет и иной смысл. Мама Вити утонула в Енисее, и для ребенка вода – символ опасности. Этот мотив мы прослеживаем на лексическом уровне: большинство слов-звукообразов имеют сему опасности. «Вода в своем разрушительном проявлении ассоциативно связана у В. П. Астафьева с двумя наиболее сильными потрясениями – потерей матери и военными событиями» [Бобкова, 2004, 30].

Самая частый корень, связанный со звуком воды в реке, – корень *-шум-*, Астафьев употребляет его 20 раз: «*Не знаю, сколько я просидел на крутом яру*

по-над Енисеем. Он шумел у займища, на каменных бычках» («Далекая и близкая сказка» 4, 16).

Следующий по частотности употребления – корень *-рев-* – встречается в тексте 9 раз: «Мана вскипает, на скалу выплескивается, **ревет**, но поздно – бык отвесен и высок, Енисей напорист – у него не забалуешься» («Монах в новых штанах» 4, 92).

Астафьев уподобляет реку дикому зверю также при помощи корня *-рык-* (3 примера): «**Прорычала** и кособоко, бугристо промелькнула вздыбленная вода на той самой головке боны, о кою ударилась лодка, – в ней плыла мама с передачей папе» («Бурундук на кресте» 4, 355). Такая зоометафора подчеркивает угрозу водной стихии.

Синонимический ряд со значением опасности продолжается лексемами *греметь, рокотать, бурлить, kloкотать, вскипать, урчать, гудеть, хлестать, грохотать*: «...капля по капле накопив силу, грозно **гремела** река на порогах, пробивая путь к студеному морю...» («Зорькина песня» 4, 23). «Весной по этому распадку **рокотал** ручей, гнал талый снег, лесной хлам и камни в наш огород, но летом утихомирился, и бурный его путь обозначился до блеска промытым камешником» (Там же). «**Клокочет, бурлит** вода в унырыше и, взлохмаченная, мятая, кругами выбрасывается оттуда, мчится под нависшим брюхом ржавого утеса» («Ангел-хранитель» 4, 117).

Тем не менее река не всегда предстает перед читателем грозной и устрашающей, иногда она бывает спокойной: «И тогда пустынно **шуришит** река, грустно, утихомиренно засыпая на ходу» («Гуси в полынье» 4, 31).

Астафьев часто наделяет реку антропоморфными характеристиками, и тогда звук реки передается при помощи корней *-говор-*, *-голос-*. Используя развернутую метафору, автор делает реку полноправным героем текста, подчеркивает ее критическую важность для деревенской жизни: «Тихо пробежавши мимо кладбища, она начинала **гуркотать**, плескаться и **картаво наговаривать** на перекатах. И чем дальше, тем смелей и **говорливей** делалась, измученная скотом, ребятами и всяким другим

народом, речка <...>. Вот и **наговаривает, наговаривает** сама с собой, довольная тем, что пока ее не мутят и не баламутят. Но **говор** ее внезапно оборвался – прибежала речка к Енисею, споткнулась о его большую воду и, как слишком уж расшумевшееся дитя, пристыженно смолкла. Тонкой волосинкой вплеталась речка в крутые, седоватые валы Енисея, и **голос** ее сливался с тысячами других речных **голосов**, и, капля по капле накопив силу, грозно гремела река на порогах, пробивая путь к студеному морю, и растягивал Енисей светлую ниточку деревенской незатейливой речки на многие тысячи верст, и как бы живую жилой деревня наша всегда была соединена с огромной землей» («Зорькина песня» 4, 22). Здесь встретился звукоподражательный глагол «гуркотать», происходящий от слова «гуркать» («гургать») – ‘стучать, греметь, урчать’ [Даль, 1911].

Кроме того, в преддверии ледохода Астафьев сравнивает реку с нетерпеливым конем при помощи звуков копыт лошади: «**Натужно дыша и разъяриваясь, река вроде бы скребет и бьет копытом по дну, готовясь к рывку, к сокрушению всего, что есть на ее пути. Больше ей невозможно терпеть и ждать, пришла пора ломаться, двигаться**» («Предчувствие ледохода» 5, 15). Звук копыт, как было сказано выше, – одна из частотных характеристик акустического образа коня в тексте Астафьева.

Реку часто сопровождает лед. Астафьев подробно описывает процессы ледостава осенью, взлома льда весной, ледохода. Звуки, сопровождающие образ льда на реке, громкие и неприятные, при этом они редко описаны как просто шумные. Звук ломания или установления льда на реке Астафьев детально разбирает на составляющие, почти не используя одних и тех же слов. Обширный словарь лексики поля «лед» семантически пересекается с лексикой поля «вода», так как лексемы обладают большой синтаксической валентностью. Однако звуки льда описываются в большей степени словами, семантически связанными с твердыми объектами (-хруст-, -хлоп-, -лязг- и др.).

Во время ледостава, то есть установления ледяного покрова на поверхности воды, льдины трутся друг о друга: *«Теснятся там льдины, с хрустом лезут одна на другую, крепнет шуга, спаивается <...>»* («Гуси в полынье» 4, 31). *«Половина луны уже отковалась, блестела сквозь серый небесный морок, звезды на горных хребтах прорастали, хлопал и взвизгивал трещинами на реке лед»* («Заберега» 5, 52).

Во время ледохода вода ломает толстые льдины со страшной силой. В рассказе «Предчувствие ледохода» Астафьев рисует картину ожидания важнейшего события весны, когда вдалеке уже слышно, как в горах ломается лед, но в деревне все еще спокойно: *«Где-то выше, в бирюсинских и в скитских камнях, река уже идет, грохочет льдом, рушится погибельной водой, приближаясь и приближаясь к нашему селу»* («Предчувствие ледохода» 5, 15). Звуки, с которыми взламывается лед, передаются при помощи лексем с корнями *-трещ-, -хруст-, -хлоп-, -визг-, -кип-, -грох-, -лязг-, -скрежет-*: *«А на реке уже во всю ширь, из края в край ломало, корежило лед, проваливало глыбы в тартарары тупо и безумно, с хрустом и лязгом полезли друг на дружку ломающиеся пласты льда»* (Там же). Из этого ряда только корни *-кип-* и *-грох-* употреблялись для описания акустического образа жидкой воды. Так, с изменением агрегатного состояния, меняется и комплекс звуков.

Самым же частотным звуком льда становится звон (10 примеров), коннотативно приятный для Астафьева: *«Но вот закружилась поземка, потащило ветром снег по реке, зазвенели льдины, сдерживая порывы ветра; за них набросало снегу, окрепли спайки»* («Гуси в полынье» 4, 31). Звон сосуллек и ручьев непременно сопровождает приход весны: *«Но как только на калине под окном ударит синица по первой сосульке и послышится тонкий звон на улице, бабушка вынет из подполья старый чугунок с дыркой на дне и поставит его на теплое окно в кути»* («Фотография, на которой меня нет» 4, 148). *«Не раз и не два весна подступит и отступит в леса переменчивая, тревожная пора, но наконец-то повсюду утвердится тепло, и весна*

примется за неостановимую работу, звеня в подгорье, по всем лесам, по всем распадкам, буеракам, щелям и щелкам» («Предчувствие ледохода» 5, 8).

Фитофоносфера окружающего мира почти беззвучна. Как мы уже установили, звук сопровождает действие, а растения действий не производят. Но если на объект оказывается воздействие, то он может начать звучать. Не всегда, однако, каузатор действия бывает явно выражен и о нем можно только догадываться.

Например, сухие травы в тексте приобретают звуковую характеристику с корнями *-треск/щ-*, *-щелк-*: *«В кладовке пахло отрубями, пылью и сухой травой, натыканной во все щели и под потолком. Трава эта все чего-то пощелкивала да потрескивала» («Конь с розовой гривой» 4, 66).* Каузатор действия в этом отрывке отсутствует, ребенок сам не понимает, почему трава в щелях дома трещит. Читатель может предположить, что трава трещит под воздействием ветра, который пытается проникнуть в щели.

Рассказывая о цветах, Астафьев использует музыкальные образы. В его картине мира они похожи на музыкальные инструменты или приборы. Так, рассказывая о колокольчиках, автор использует метафорический перенос по сходству формы, который влечет за собой и соответствующий звук: *«На длинных хрустких стеблях болтались из стороны в сторону синие колокольчики, и, наверное, только пчелы слышали, как они звенели» («Конь с розовой гривой» 4, 63).* *«<...> первые колокольцы без звона качались на ветру» («Пир после Победы» 5, 249).* Усиливая музыкальный образ колокольчика, Астафьев также называет цветы «граммофончиками», эта метафора также указывает на сходство формы: *«Возле муравейника на обогретой земле лежали полосатые цветки-граммофончики, и в голубые их рупоры совали головы имели. Они надолго замирали, выставив мохнатые зады, должно быть, заслушивались музыкой» («Конь с розовой гривой» 4, 63).*

Еще трижды автор использует образ граммофона по отношению к различным цветам, подчеркивая важность музыкальной составляющей в

своей картине мира: *«На смену этим цветкам из чащобника взнялись саранки, и красоднев стоял уже в продолговатых бутончиках, подернутых шерсткой, будто инеем, ждал своего часа, чтобы развесить по окраинам полей желтые **граммофоны**»* («Монах в новых штанах» 4, 89). *«К красному **граммофончику** осторожная тянулась рука, чтоб дотронуться до цветка, чтоб поверить в недалекую теперь весну, и боязно было спугнуть среди зимы впорхнувшего к нам предвестника тепла, солнца, зеленой земли»* («Фотография, на которой меня нет» 4, 149). *«Луковица меж тем, указав путь весне и цветению, сворачивала **граммофончики**, съезживалась, роняла на окно сохлые лепестки <...>»* (Там же).

Несколько раз Астафьев сравнивает бутон цветка со ртом, подразумевая наличие и речи: *«У всех цветочков, у всякой травочки название есть: вон по еланчику крупные цветы на согнутой ножке, меж двух остроугольных сморщенных листьев, яркие **рты** их, молочно **по губам** подернутые, раскрылись под **язычком-колпаком**, подбородок как у молодого петуха»* («Легенда о стеклянной кринке» 4, 289). Ребенок даже додумывает за цветок слова: *«На окне, в старом чугушке, возле замерзшего стекла над черной землю висел и улыбался яркогубый цветок с бело мерцающей сердцевинкой и как бы **говорил младенчески-радостным ртом**: “Ну вот и я! Дождались?”»* («Фотография, на которой меня нет» 4, 149).

Цветок неслучайно обладает речью и уподобляется музыкальному предмету в картине мира Астафьева: именно его автор наделяет функцией связи времен, он должен рассказать новым поколениям о прошлом: *«Не в **онемелом** ли цветке озарилось тысячелетие, не ему ли дано нежным **рупором** сообщить с нами, поведать о вечности? <...> **Музыка и цветы** – это оттуда, из недостижимых далей, из окаменелых напластований времени, только им оказалось доступно пробиться к нам. И мы плачем, слушая **музыку**, умиляемся, глядя на цветы, плачем о самих себе, свято задуманных природой и утраченных нами же <...>»* («Вечерние раздумья» 5, 371).

Таким образом, среди звуков природы самой большой группой будут звуки рек. Астафьев использует длинные синонимические ряды с отрицательной коннотацией, заостряя внимание читателя на опасности, которую чувствует от воды мальчик Витя. Напротив, звуки растений в основном обладают положительными характеристиками, они сравниваются с музыкой, а сами растения описываются как музыкальные инструменты.

§2. Звуки человека

В данном параграфе будет затронута репрезентация неречевых звуков человека в повести В. П. Астафьева «Последний поклон».

После смерти матери и ареста отца именно бабушка становится главным человеком в жизни семилетнего Вити Потылицына. Катерина Петровна – хозяйка дома, на селе ее зовут «генералом» за командирский характер. Астафьев дает ей следующую звуковую характеристику: *«Бабушка усохла. Кость на ней выступила, характер ее, крутой и шумный, заметно смягчился»* («Ангел-хранитель» 4, 106). *«Терзания свои она пыталась таить в себе, да человек-то она какой? Шумный, вселюдный, молчать ей долго невыносимо, вот и прет: “Нова мама..”»* («Гори, гори ясно» 4, 235).

Одна из привычек бабушки – резкие движения руками, производимые в ситуации возмущения. Так, она бьет себя по бедрам, когда ругается на кого-то: *«Бабушка еще долго поносила Левонтьиху, самого Левонтия, который, по ее убеждению, хлеба не стоил, а вино жрал, била себя руками по бедрам, плевалась, я подсаживался к окну и с тоской глядел на соседский дом»* («Конь с розовой гривой» 4, 53). *«– Ну, не язва? Не проходимец?! – хлопала себя бабушка по юбке и наваливалась на меня <...>»* («Гори, гори ясно» 4, 227). В тексте такая характеристика встречается 5 раз.

Эту деталь подмечает внук и, изображая бабушку перед друзьями, воспроизводит ее: *«Изображая потеху, словно в клубе на спектакле,*

гримасничал, **хлопал себя по бедрам**, повторял, продергивая бабушку: “Пять гривен! Пять гривен!..”» (Там же, 234).

Кроме того, бабушка часто всплескивает руками: «*И мы начинаем похохатывать, будто и нам весело, да оно и на самом деле весело, по своей уж воле и охоте мы устраиваем свалку посреди двора и являемся домой так устряпанные, что бабушка **всплескивает руками**: “Да не черти ли на вас молотили?!”*» («Запах сена» 4, 40). Большой словарь русских поговорок приводит такую дефиницию выражения *всплеснуть руками*: ‘В знак удивления вскинуть руки, слегка **хлопнуть** в ладоши’ [Мокиенко, 2007].

Даже ночью бабушка не остается беззвучной: «*Я прислушался. Снизу доносилось трудное **дыхание** старого человека*» («Конь с розовой гривой» 4, 61). Витя часто прислушивается к спящей бабушке. Возможно, в такой привычке отражается страх ребенка остаться одному, потерять последнюю опору в жизни.

Полная противоположность бабушке в доме – дедушка Илья Евграфович. Он неразговорчивый, скромный, тихий. Его единственный выраженный звуковой маркер – стук топора. Этот звук – признак редкого пребывания в доме деда Ильи. Когда он не на заимке и не в городе, он обычно рубит дрова. Чаще всего это «внесценическое» действие, то есть о присутствии дедушки в доме мы узнаем на слух, а не через зрение. Топор в связке с дедушкой упоминается 14 раз, из них 8 раз он «звучит»:

- с корнем *-стук-* 4 раза: «*Дед ходил по двору, бубнил, **постукивал топором***» («Бабушкин праздник» 4, 173).

- с корнем *-тук-* 3 раза: «*Дед перестал **тюкать**, отложил топор, обернулся, какое-то время смотрел на меня, стоя на коленях, затем поднялся, вытер руки о подол рубахи, прижал меня к себе*» («Монах в новых штанах» 4, 94).

- с определением *звонкий* 1 раз: «*<...> привязывает бастрыги, а в передок других саней вставляет **звонкий топор**, который я недавно лизнул, будто сахар, и оставил на нем лафтак языка*» («Запах сена» 4, 41).

Под конец жизни деда звуки топора сменяются звуками болезни – он кряхтит (8 примеров): *«Дедушка с кряхтением сел на курятнике, отдышался»* («Гори, гори ясно» 4, 234); кашляет (3 примера): *«Тут же тяжкий кашель сразил деда Илью, и долго он бился на бревне, бухая на всю улицу, отплевываясь под ноги, мучительно высвобождая из себя что-то застоявшееся, удушливое, ядовитое...»* (Там же, 245); сморкается (3 примера): *«Часто и все еще сорванно дыша, дед согнутым пальцем тыкал под глаза, сморкался громко, с чувством, вытирая пальцы о голенище катанка и уже без спешки, обстоятельно курил, не соря искрами, не захлебываясь дымом»* (Там же). Ухудшающееся здоровье дедушки влияет и на состояние дома, Витя замечает это в том числе и в предметах, которые, как и дедушку, видит теперь старыми: *«<...> даже ворота состарились, треснули, оцетинились серыми оцетинами, старчески скрипели, когда их пробовали отворять, – петли-то дегтем не мазаны»* (Там же, 233). Так по ходу чтения текста становится понятно, что топор дедушки является не только его атрибутом, но и маркером его здоровья.

§3. Предметы быта

В деревне героев окружает множество предметов, издающих звуки, тем не менее круг лексики, обозначающей звуки в доме, довольно ограничен. Это прежде всего слова с корнями *-скрип-, -грем-, -звен-, -стук/ч-*: *«Заодно бабушка свою поясницу и свои руки–ноги натерла вонючим спиртом, опустилась на скрипучую деревянную кровать, забормотала молитву Пресвятой Богородице, охраняющей сон, покой и благоденствие в доме»* («Фотография, на которой меня нет» 4, 145). *«Бабушка занималась своими делами, гремела кринками, не слышала»* («Запах сена» 4, 43). *«Она зажгла лампу, унесла ее с собой в куть и там зазвенела посудой, флакончиками, баночками, скляночками – ищет подходящее лекарство»* («Фотография, на которой меня нет» 4, 144). *«Бабушка одним махом плеснула молоко, со*

стуком поставила посудину передо мной и подбоченилась <...>» («Конь с розовой гривой» 4, 69). Характер звуков, названных перечисленными лексемами, имеет сходство: они обозначают резкие, сильные, громкие звуки. Большого звукового разнообразия в этих звуках нет: для Вити они привычны, не сильно выделяются в повседневной жизни. Тем сильнее на их фоне выделяются эпизоды с необычными звуками.

Например, эпизод с бабушкиным сундуком: он открывается редко, большим ключом, еще реже из него вынимается маленькая шкатулка с драгоценностями – конфетами «лампасейками», которую тоже нужно открыть ключом. Через весь эпизод красной нитью проходит музыкальная метафора: *«Всякий раз, когда бабушка открывала сундук и раздавался **музыкальный звон**, я был тут как тут. <...> Я утыкался лбом в стенку, и такой, должно быть, у меня был несчастный вид, что через какое-то время раздавался **звон замка потоньше, помузыкальней**, и все во мне замирало от блаженных предчувствий. Ма-ахоньким ключиком бабушка открывала китайскую шкатулку, сделанную из жести, вроде домика без окон. <...> Снова раздавалась **тонкая нежная музыка**. Шкатулка закрыта»* («Монах в новых штанах» 4, 80). В картине мира Астафьева звук музыки в таких обыденных действиях делает акцент на важности, уникальности происходящего.

Сходную метафору обнаруживаем в описании дойки коровы. В самой дойке нет ничего необычного, особым является бабушкин инструмент – старинная подойница. О подойнице Астафьев пишет так: *«После такой складной молитвы, которую дети повторяли за бабушкой, шевеля губами, все стихало, усмиралось привычным, почти торжественным ожиданием. И ожидание это разрешалось **слабым звоном**. Как бы издалека, из лесов, с гор, может, из умолкшей церкви с сопрелой тесовой крышей, под которой висел еще на веревке один, фулюганами не обрезанный, небольшой колоколец, донесшимся. После краткого перерыва, в который вмешался облегченный и благодарный вздох коровы, следовал **звон протяжней и звучней**, а там уж почти впритык друг к дружке – **дзинь-журу, дзинь-дзжунь, дзинь-дзжуру**.*

Звучит, что музыкальный инструмент, древняя, не раз паянная подоюница, похожая на пухлый чайник, только сосок у нее покороче и крышки нету» («Пеструха» 4, 320). Такую музыкальную подоюницу Витя не готов поменять ни на одно новое и красивое ведро. Кроме метафоры музыки в этом эпизоде также встречаем звукоподражание – стараясь передать звон ударяющей в дно посуды струи, Астафьев использует сочетание звуков *дз-дж-р*.

Наконец, третью музыкальную метафору встречаем в рассказе про бабушкины блины. Здесь также имеется уникальная утварь, а именно бабушкина «заветная»: *«Тоненькая, изнутри всегда от масла блестящая, празднично сверкающая, цвета воронова крыла, она еще и **многозвучна, музыкальна** была, и сковородник для нее изготавливался отдельный <...>»* («Стряпухина радость» 4, 254). Астафьев пишет, что и о готовке блинов узнавали по звуку сковороды: *«Ее, “заветную”, знал весь дом по звуку, и, бывало, играешь в горнице иль спишь на печи, даже сквозь всякий содом и непробудный сон, **заслышав и отличив звон**, приостановишься в игре иль перебивку в ровном сне сделаешь, как бы вынырнешь из-под него поплавком наверх»* (Там же). Бабушку же, пекущую блины, он видит не кухаркой, не поваром, а дирижером, направляющим музыку в нужное русло, а сковороду – ее инструментом: *«Бабушка нагребла горстку углей ближе к шестку, разровняла их, пробно пока, чтоб “**струмент**” накалился, но не лопнул при этом <...> Бабушка – **дирижер, фокусник, мастер** – сковородником так и **этак поворачивает сковороду, расстилая по ней тонкий блин до самых краев <...>»** (Там же). Для звука разливающегося по сковороде теста Астафьев также использует звукоподражательные идеофоны: *«Сунув крылышко обратно в посудину с маслом, чуть наклонив левой рукой сковороду, льет на нее жидкое тесто – и сразу громкое “**ш-ш-ш-ш-а!**” слышится в кути. <...> “**ш-ш-ш-ш-а**”, – умиротворенно откликается сковорода, дескать, все, полный порядок* (Там же, 255). Две лексические единицы различаются между собой по смыслу: первая закрытая, короткая и означает только касание холодного теста горячей сковороды, вторая – открытая, более*

продолжительная, тесту дано время разлиться по сковороде. Наконец, готовый блин воздействует уже на другой орган чувств: «*Слышно его, слышно! Утих он и тем слышнее сделался. **Нюхом** уже **слышен**, не ухом*» (Там же, 256). Астафьев отмечает такими музыкальными метафорами важные, сформировавшие его личность и отношение к миру вещи.

Еще один распространенный звук – звук заготовки капусты. Событие засолки капусты подробно описано в рассказе «Осенние грусти и радости». Начинается процесс с вымачивания посуды для капусты, здесь Астафьев использует те же глаголы, что и для описания звука реки: «*Везде тут кадки, бочонки, ушаты, накрытые половиками. В них отдаленно, **рокотно гремит и бурлит***» («Осенние грусти и радости» 4, 131).

Пока кадки подготавливаются, идет сбор урожая, процесс срубания кочана со стебля не имеет звуковой характеристики в тексте Астафьева, но Витя слышит, как его приятель Санька вываливает срезанную капусту на пол в доме, по дороге хрустя кочерыжкой. Автор использует лексему *грохот*, описывая звук удара капусты о пол: «*Нетерпеливо перебирая ногами, Санька **жевал с крепким хрустом** белую кочерыжку. <...> На крыльцо он взлетел рысачком и, раскатившись в сенках, **с грохотом вывалил вилки***» (Там же, 133).

Рубка капусты имеет звуки *стук* и *стукоток* – ‘быстрый и частый стук’ [Ефремова, 2000]: «*Еще с улицы услышал я **стук сечек, звон пестика** о чугунную ступу и песню собравшихся на помочь женщин*» («Осенние грусти и радости» 4, 134); «***Стукоток** стоит невообразимый!*» (Там же, 135). Перемалывание соли обозначается звуком «*звон пестика*». Примечательно, что звон пестика упоминается в рассказе намного раньше, чем собственно соль. Витя с детства знает, как солят капусту, поэтому сейчас на пороге дома он еще не видит, что происходит внутри, но точно знает все звуки процесса заготовки, тогда как читатель может еще только догадываться, что именно толкут в ступе. Астафьев продолжает использовать излюбленную музыкальную метафору, звуковую картину звона дополняет сравнение с

колоколом. Слово «колокол» и определяет характер звука – не тонкий, веселый и частый колокольчик, а более глубокий и размеренный звук: *«Колотит Санька пестиком так, что **ступа колоколом звенит** на весь дом, разлетаются из нее камешки соли»* (Там же).

Звук самой же капусты в руках хозяек приравнивается к звуку снега. Тонким слухом автор даже определяет вид снега (*перемежзлый*): *«Скрипит капуста, будто **перемежзлый снег под сапогами**»* (Там же).

Ночью после тяжелого рабочего дня за заготовкой Витя долго не может уснуть, прислушиваясь к происходящему в доме: *«Из кути тянет **закипающей капустой**, слышно, как она там **начинает пузыриться**, как с **кряхтеньем** оседают кружки, придавленные гнетом»* (Там же, 140). Вновь одушевляя неодушевленный предмет, Витя слышит антропоморфный звук.

Такой акцент на звуках еды можно объяснить голодными годами. Астафьев не раз упоминает голод 1933 года, коснувшийся Овсянки. Голод связан с затишьем во всегда шумной и веселой деревенской жизни: *«Замолкли песни, заглохли свадьбы и гулянки, **притихли** собаки, не стало голубей. **Шумные ватаги ребятишек не сыпались** на санках с яра <...>»* («Ангел-хранитель» 4, 105). Память об этом голоде Астафьев пронес через всю жизнь.

Яркие музыкальные метафоры, которые в картине мира Астафьева обладают исключительно положительными коннотациями, прочно связывают в сознании ребенка звук приготовления пищи с радостным событием. Тонкий слух ребенка способен уловить мельчайшие оттенки звуков, различить акустически этапы приготовления еды. Хозяйка кухни – бабушка – выступает тогда в сознании Вити не простой стряпухой, но музыкантом и дирижером.

Выходя за порог дома, мы сталкиваемся с другими предметами быта: санями, телегами, лодками, боталами, сараями и др.

Так, самая распространенная звуковая характеристика саней – скрип (5 примеров): *«Колокольчик под дугой **побрякивал негромко**, мерзло, вещь о людском **непокое и движении**, **поскрипывали** стылými заворотками сани,*

ударяясь на разворотах отводинами о близко стоящие деревья» («Бурундук на кресте» 4, 345). Скрип саней иногда сопровождает визг полозьев (3 примера): «На свежих ночных заматах сани бурлят, визг полозьев и щелк подков притихают, отводины саней скатываются то влево, то вправо» («Где-то гремит война» 5, 98). В целом, можно заметить, что поездку на санях или телеге сопровождает много звуков: описывается звук соприкосновения транспорта с дорогой, стук подков, звон колокольчика над дугой, фыркание лошадей. Звук телеги непременно описывается при помощи корня с сочетанием *-гр-* – *-грох-* (4 примера), *-грем-* (3 примера), *-громых-* (1 пример): «Ждал, когда **загремят** телеги на увале, чтобы перехватить наших с паши, прокатиться домой, а там, глядишь, коня сводить на водопой дадут» («Далекая и близкая сказка» 4, 10).

Перейдем к неречевым характеристикам животных. Помимо вокализмов коров сопровождает еще один постоянный звук – звук ботал, с которыми они ходят на пастбище. Самое частое употребление в этом случае – *-бряк-* (5 примеров): «<...> под берегом **побрякивает** боталом корова, отбившаяся от табуна <...>» («Пир после победы» 5, 278); следующе за ней – *-бренч-* (2 примера): «В это время на улице **забренчали** ботала, требовательно и сыто **заблажили** коровы» («Монах в новых штанах» 4, 85). По одному разу используются *-звяк-* и *-звен-*.

Лошадиный колокольчик обладает чуть бóльшим звуковым разнообразием: помимо бряканья, бренчания и звона колоколец дзинькает и даже тилилюкает, что сближает его звук с пением птиц, для которых Астафьев использует похожие словообразовательные модели: «За поскотиной слышалось грубое бряканье ботал и **тилилюканье** колокольцев» («Гори, гори ясно» 4, 248). Поиск по Национальному корпусу русского языка (далее – НКРЯ) не дал других примеров, поэтому данное слово будем считать за словотворчество Астафьева.

Таким образом, быт, окружающий героя в доме, можно назвать довольно однообразным в акустическом плане: Астафьев использует

повторяющиеся корни при описании действий бабушки на кухне, звуков жизни в крестьянском доме. На фоне однообразных резких звуков выделяются музыкальные метафоры, чаще всего связанные с едой – бабушка со звоном открывает сундук с конфетами, подойница звенит при использовании, и автор сравнивает ее с музыкальным инструментом, блинная сковорода «многозвучна» и «музыкальна» и тоже описывается через лексему *звон*. Заготовка и засолка капусты – шумный процесс, для каждого этапа у автора есть свой звук. Дробление соли в ступе вновь описано музыкальными словами – *звон пестика* и *колокольный звон ступы*.

§4. Звуки тоновой природы

В. П. Астафьев относится к тем писателям, в жизни которых музыка играет большую роль. Герои поют или играют на музыкальных инструментах почти в каждом произведении.

«Астафьев и музыка – явление неразделимое. От природы наделенный большим лирическим даром, чутким музыкальным слухом, Астафьев чрезвычайно редко не говорил о музыке. Его герои поют и русские народные песни, и военные, и частушки, и романсы, и блатные песни, и лирические, и цыганские, и украинские... И слушают музыку» [Самотик, 2018, 39].

Современники не раз отмечали, с какой любовью и трепетом относился В. П. Астафьев к музыке, как часто музыка звучала в его произведениях. Так, композитор Олег Меремкулов, автор симфонии «По прочтении Виктора Астафьева», отмечает: «Проза Астафьева вся наполнена музыкой» [Майстренко, 2009, 34].

В прозе В. П. Астафьева встречаются музыкальные образы, такие как пение, музыка, скрипка, гармонь, гитара и др. Основную «музыкальность» астафьевского текста составляют песни и пение, реже – игра на музыкальных инструментах.

Не имея музыкального образования, В. П. Астафьев с уважением относился к классической музыке: «Больше других музыкальных произведений люблю Первую симфонию Калинникова, концерт для фортепиано с оркестром Грига, “Реквием” Верди, увертюру к опере Вагнера “Тангейзер” и вообще всю оперную музыку люблю...» [Астафьев, 2009, 242].

§4.1. Пение

Практически в каждом произведении Астафьева в том или ином виде присутствует песня: герои поют во все горло, напевают под нос, насвистывают мелодию, поют в одиночку или вместе с товарищами, распевают во время застолий или поют во время работы.

По сравнению с другими видами искусства (например, живопись отсутствует вовсе, а театр появляется в тексте только как здание, в котором некоторое время живет Витя, то есть представляет из себя утилитарный объект, а не «храм искусства») можно говорить о пении как о идиоглоссе в тезаурусе Астафьева. «Идиоглосса в широком смысле – это ключевое слово, единица текста, но одновременно это и обязательная единица индивидуального авторского лексикона, заряженная потенцией раскрыть читателю не только то, какой мир воссоздает автор, но и то, как он это делает» [Караулов, 2001, 35].

У слова *песня* в узусе Астафьева отсутствуют отрицательные коннотации. Более того, песня чаще всего способна придать герою сил, подбодрить, помочь преодолеть тяжелый путь и сделать тяжелую работу: «Затянул и я песню Кольчи-младшего про природного пахаря, по распадку мячиком катился, подпрыгивал на камнях и осыпях мой голос, смешно повторяя: “Ха-халь!” Так, с песнею, я одолел гору». («Монах в новых штанах» 4, 88). «Давайте еще споем. Пущай не слышно будет, как воем, а слышно, как поем» («Осенние грусти и радости» 4, 137).

Важная функция песни в картине мира Астафьева – разделение людей на «своих» и «чужих». Деревня по своему укладу – закрытый мир, в котором почти не появляется новых людей, следовательно, почти не появляется новых песен. Изредка какую-нибудь песню могут «завезти» вместе с городской женой или по возвращении с заработков или из тюрьмы: *«“Судили девицу одну, Она дитя была года-ами-и-и...” Орал я с подтрясом. Песня эта новая, нездешняя. Ее, по всем видам, тоже Верехтины завезли в село. Я запомнил из нее только эти слова, и они мне очень по душе пришились. Ну, а после того, как у нас появилась новая невестка – Нюра, удалая песельница, я навострил ухо, по-бабушкиному – наустаурил, и запомнил всю городскую песню»* («Монах в новых штанах» 4, 73).

В пределах одной деревни у жителей всегда есть общие песни, которые поют во время работы или гуляний: *«–Эй, подружки, на печаль не сворачивай! – вмешивалась бабушка в разговор. – Печали наши до гроба с нами дойдут, от могилы в сторону увильнут и ко другим бабам прилипнут. Давайте еще споем»* («Осенние грусти и радости» 4, 137).

В Овсянке было несколько больших семей: *«Жители нашего села состояли в основном из четырех колен родственников, и четыре фамилии главенствовали в нем. Самая распространенная фамилия – Фокины, затем – Шахматовы, затем наша – Потылицыны, а затем уже негустая, но отчаянная фамилия – Верехтины»* («Бабушкин праздник» 4, 170). Песни передавались из поколения в поколение, сохраняясь в пределах одной семьи как гордость, память предков: *«Пели все, старые и молодые. Не пела лишь тетя Люба, городской человек, она не знала наших песен. Прижалась она к груди мужа безо всякого стеснения, и по ее нежному, девчоночьему лицу разлилась бледность, в глазах стояли жалость, любовь и сознание счастья оттого, что она попала в такую семью, к таким людям, которые умеют так петь и почитать друг друга»* (Там же, 192).

В. П. Астафьев подтверждает, что песня действительно является маркером дихотомии «свой–чужой», лежит в основе идентичности семейства.

Такая особая песня закрепляет образ семьи в сознании человека: «Село наше, кроме улиц, посадов и переулков, скроено и сложено еще и **попесенно** – у всякой семьи, у фамилии была “своя”, коронная песня, которая глубже и полнее выражала чувства именно этой и никакой другой родни. Я и поныне, как вспомню песню “Монах красотку полюбил”, – так и вижу Бобровский переулочек и всех бобровских, и мураши у меня по коже разбегаются от потрясенности» («Конь с розовой гривой» 4, 54).

Помимо нейтрального глагола *петь* Астафьев использует лексику с семейной громкостью: *орать* (7 примеров), *кричать* (4 примера), *грянуть* (4 примера), *горланить* (1 пример). Также дважды употреблен глагол *реветь*, превращающий словосочетание в звериную метафору: «Промазывая пальцами, призывник жал на басы и **ревел** все одно и то же, вместе с отцом и шурином: “Вот тронулся поес, вот тронулся поес, вот тронулся поес и рухнулся мос...”» («Соевые конфеты» 5, 245).

Кроме того, В. П. Астафьев нередко описывает ситуацию исполнения песен при помощи метафорического использования глаголов физического действия:

1. **Глаголы с корнем -тян-** – ‘петь медленно, протяжно’ [Шведова, 1998] – 10 примеров в книге.

«В один благой день, может быть, и вечер дядя Левонтий качал зыбку и, забывшись, **затянул** песню морских скитальцев, слышанную в плаваниях, – он когда-то был моряком» («Конь с розовой гривой» 4, 53).

2. **Глаголы с корнем -вод- (-вел-, -вес-)** – ‘возглавлять, руководить’ [Шведова, 1998] – 9 примеров в книге.

«Песня про реченьку протяжная, величественная. Бабушка все уверенней **выводит** ее, удобней делает для подхвата» («Бабушкин праздник» 4, 187).

«Бабушка хоть и плакала, но не губила песню, **вела** ее дальше к концу <...>» (Там же).

3. **Подхватить** – ‘сразу вслед за кем-нибудь, вместе с кем-нибудь начать громко петь’ [Шведова, 1998] – 5 примеров в книге.

*«Сильными, еще не испетыми, не перетруженными голосами грянуло застолье, и не песню, бабушку, думалось мне, с трудом дошедшую до сынов своих и дочерей, **подхватили** они, подняли и понесли, легко, восторженно, сокрушая все худое на пути, гордясь собою и тем человеком, который произвел их на свет, выстрадал и наделил трудолюбивой песенной душой»* («Бабушкин праздник» 4, 187).

4. **Гудеть** – ‘издавать длительный однотонный звук’ [Шведова, 1998] – 1 пример в книге.

*«**Гудел** басом вдовый, бездетный Ксенофонт. Остро вонзался в песню голос Августы»* («Бабушкин праздник» 4, 192).

5. **Шевелить ртом** – 1 пример в книге.

*«Даже дедушка **шевелил ртом**, хотя никогда никто не слышал, как он поет»* («Бабушкин праздник» 4, 192).

6. **Колоколотить** – это слово дается в словарях со значением «громко», но прямого употребления в значении «петь» нет, метафорический перенос по сходству – 1 пример в книге.

*«–На море, на океане, на острове Буяне, – складно **колоколила** она»* («Пир после Победы» 5, 271).

7. **Блажить** – ‘поступать своевольно, сумасбродно; дурить’ [Евгеньева, 1999], метафорический перенос по сходству – 1 пример в книге.

*«...парни с уже выступившими на лице прыщами, ни на что не обращая внимания, **блажили**: “Мы с матаней мылись в бане...”»* («Гори, гори ясно» 4, 199).

8. **Звенеть** – ‘раздаваться, звучать со звоном (о звуке, голосе)’ [Караулов, 2014] – 1 пример в книге.

*«...мы в три мальчишеских горла **звенели** поддужными колокольцами поверху»* («Карасиная погибель» 4, 377).

Кроме того, было обнаружено несколько авторских метафор:

1. **Подбуравливать песню** – подпевать басом. Диалектное либо авторское выражение.

*«Дядя Левонтий **подбуравливал** песню басом, добавлял в нее рокоту, и оттого и песня, и ребята, и сам он как бы менялись обликом, красивше и сплоченней делались, и текла тогда река жизни в этом доме покойным, ровным руслом» («Конь с розовой гривой» 4, 55).*

2. **Песняка драть** – выражение, относящееся к словотворчеству Астафьева, либо бытовавшее в Овсянке. Поиск в НКРЯ дал два вхождения, оба из прозы В. П. Астафьева.

*«–А ну, давай спускайся! Поедем на Усть-Ману. Избушка наша там покуль жива, откроем, будем дрова пилить, картошки варить, ты станешь рыбу удить, **песняка драть**» («Пеструха» 4, 318).*

Таким образом, для идиостиля Астафьева характерно включение песен в текст. Слово *песня* является идиоглоссой в его языке, так как пение – это наиболее широко представленный вид творчества в «Последнем поклоне». Одна из смысловых функций этой идиоглоссы в тексте – проведение границы в дихотомии «свой – чужой». Более половины вхождений воспроизводят ситуацию пения не метафорично, используя предикаты речевой деятельности. Но есть группа примеров, которые можно отнести и к метафорическим. Также было выделено два авторских устойчивых сочетания.

§4.2. Музыкальные инструменты

Описание музыки без упоминания музыкальных инструментов включает 31 вхождение в тексте «Последнего поклона». Наиболее частые словосочетания – *слушать музыку, играть музыку*.

Музыка оказывает сильнейшее влияние на героя: впервые столкнувшись со звучанием скрипки, Витя переживает эмоциональное потрясение: *«Но из-под увала, из сплетений хмеля и черемух, из глубокого*

*нутра земли возникла музыка и **пригвоздила** меня к стене» («Далекая и близкая сказка» 4, 11). Таким образом, Астафьев наделяет музыку способностью обездвижить человека, контролировать его тело.*

Автор использует метафорический перенос «природа – искусство», описывая, как музыка живет в окружающем героя пространстве. Сравнение с течением ручья происходит и на уровне чистоты звука: *«Музыка льется тише, **прозрачней**, слышу я, и у меня отпускает сердце»* (Там же). Такое сильное переживание от события искусства Витя испытывает впервые, автор сравнивает эмоции от наслаждения музыкой с сильнейшей жаждой: *«И не музыка это, а ключ течет из-под горы. Кто-то припал к воде губами, пьет, пьет и не может напиться – так иссохло у него во рту и внутри»* (Там же).

Такое воздействие музыка производит не только на семилетнего Витю, под воздействие классической мелодии попадают все жители села, до конца не понимая, что именно вызывает такие чувства: *«–Вася-поляк **чужое**, баянчик, играет, непонятное. От его музыки бабы плачут, а мужики напиваются и буйствуют...»* («Далекая и близкая сказка» 4, 16). Так, скрипка и ее мелодия тоже становятся маркером чужого, незнакомого.

Используя излюбленный прием наделения неживого объекта антропоморфными чертами, Астафьев дает музыке способность речи: *«Вася замолчал, говорила скрипка, пела скрипка, угасала скрипка. Голос ее становился тише, тише, он растягивался в темноте тонюсенькой светлой паутинкой»* («Далекая и близкая сказка» 4, 15). Витя интерпретирует услышанное как рассказ мелодии о событиях прошлого, таким образом автор актуализирует в тексте мотив памяти: *«Музыка эта рассказывает о печальном, о болезни вот о моей говорит, как я целое лето малярией болел, как мне было страшно, когда я перестал слышать и думал, что навсегда буду глухим, вроде Алешки, двоюродного моего брата, и как являлась ко мне в лихорадочном сне мама, прикладывала холодную руку с синими ногтями ко лбу»* («Далекая и близкая сказка» 4, 11). Такую способность Астафьев видит в «Полонезе Огинского»: *«–Эту музыку написал мой земляк Огинский в корчме*

– так называется у нас заезжий дом, – продолжал Вася. – Написал на границе, прощаясь с родиной. Он посылал ей последний привет. Давно уже нет композитора на свете. Но боль его, тоска его, любовь к родной земле, которую никто не мог отнять, жива до сих пор» (Там же, 15).

Второй раз в жизни герой слышит это произведение, уже повзрослев, история полонеза дублирует историю самого Вити. Теперь он находится на чужбине, на войне. Для героя эмоциональное переживание, прочувствованное в детстве, стало определяющим в его отношении к жизни и смерти: *«Я сидел на лафете пушки с зажатым в коленях карабином и покачивал головой, слушая одинокий среди войны орган. Когда-то, после того как я послушал скрипку, мне хотелось умереть от непонятной печали и восторга. Глупый был. Маленький был. Я так много увидел потом смертей, что не было для меня более ненавистного, проклятого слова, чем “смерть”. И потому, должно быть, музыка, которую я слушал в детстве, переломилась во мне, и то, что пугало в детстве, было вовсе и не страшно, жизнь припасла для нас такие ужасы, такие страхи...»* («Далекая и близкая сказка» 4, 21). Эпизод со скрипкой, пережитый в детстве, был пиком эмоционального переживания ребенка, но ужасы последующей войны вытеснили положительные эмоции.

В развернутой метафоре войны музыка сравнивается с огнем военных действий, однако на героя она оказывает противоположный эффект: *«Музыка разворачивала душу, как огонь войны разворачивал дома, обнажая то святых на стене, то кровать, то качалку, <...> и оттого-то, видимо, старая музыка повернулась иной ко мне стороною, звучала древним боевым кличем, звала куда-то, заставляла что-то делать, чтобы потухли эти пожары, чтобы люди не жались к горящим развалинам, чтобы зашли они в свой дом, под крышу, к близким и любимым <...>»* («Далекая и близкая сказка» 4, 21). Повзрослев, герой наделяет музыку новыми смыслами, новыми способностями, теперь музыка не просто навеивает печальные мысли о прошлом, но кричит о будущем, призывает к миру.

Звучание скрипки описывается глаголами со значением жалости, страдания, так, инструмент в руках Васи-поляка *жалуется, сказывает о печальном, гневается, смолкает, выдохнув боль, стонет*: «*На полуслове смолкла скрипка, смолкла, не выкрикнув, а **выдохнув боль***» («Далекая и близкая сказка» 4, 13). Этот инструмент своей мелодией вызывает в Вите необъяснимую печаль. Орган же, напротив, звучит при помощи слова *греметь*: «*Музыка **гремела** над городом, глушила разрывы снарядов, гул самолетов, треск и шорох горящих деревьев*» (Там же, 21).

Скрипка – уникальный случай для Овсянки. Типичным же музыкальным инструментом в деревне является гармонь. В тексте она упоминается 37 раз.

Когда гармонь выступает как инструмент действия, чаще всего используется нейтральное сочетание *играть на гармонии* (7 вхождений). Также употребляются глаголы со значением ‘применение силы’: «*Мишка как выйдет на улицу, как **растянет мехи гармоники**: “Гармонист, гармонист, положи меня на низ! А я встану, погляжу, хорошо ли я лежу?!” – так девки со всех сторон, со всех дворов на его голос: “Милый мой, а я твоя, укрой полой – замерзла я”*» («Гори, гори ясно» 4, 219). «*Оттуда, из заплатного этого кренделя, чуть гнусавая, ушибленная, потому как Мишка не раз уже **разрывал гармонию пополам**, вынеслась мелодия, на что-то похожая, но узнать ее и тонкому уху непросто*» («Бабушкин праздник» 4, 188). Применение физической силы в музыкальном порыве приводит к изменению звучания мелодии, из поломанной гармони мелодия тоже выходит покалеченная – она «*ушибленная*», как определяет автор.

Когда гармонь сама выступает каузатором звучания, появляется большее разнообразие в лексическом оформлении ситуации игры на этом музыкальном инструменте.

Два раза используется глагол *пиликать* в разных значениях:

1. Пиликать – ‘издавать однообразные пискливые звуки (о смычковом музыкальном инструменте или о гармонике)’ [Евгеньева, 1999]: «*У моста,*

что положен через Фокинскую речку, *пиликала гармошка*) («Конь с розовой гривой» 4, 66).

2. Пиликать – ‘играть что-л. на смычковом музыкальном инструменте или на гармонике (обычно плохо, неумело)’ [Евгеньева, 1999]: «<...> а по первому пути мчат и мчат составы, высекая из рельсов искры – на Запад, новые или латаные, с поющими, *пиликающими на гармошках* солдатами <...>» («Соевые конфеты» 5, 200).

Используя олицетворение, В. П. Астафьев присваивает гармони способность не только к самостоятельному воспроизведению звуков, но даже к передвижению: «*И почти до петухов, гнусава, бродила по деревне гармошка – завелся, разгулялся неугомонный человек – Мишка Коршуков, будоражил спящее село*» («Бабушкин праздник» 4, 194).

Автор использует определения, традиционно приписываемые человеческому голосу: из многократно починявшейся гармони Мишки мелодия выходит гнусава, то есть ‘имеющая неприятный носовой призывок’ [Ефремова, 2000], мелодия приобретает отрицательные характеристики – *всхлипывание, шипение* (ср. со скрипкой, звучание которой сравнивалось с ручьем). Тем не менее гармонь все еще главный атрибут деревенского праздника, без нее не обходится ни одно гуляние молодежи, ни одно застолье. Даже такую – сломанную, расстроенную – гармонь уважают жители села, а гармониста ценят и любят: «*Ребятишки столпились в дверях горницы, ждали музыки с замиранием сердца*» («Бабушкин праздник» 4, 188). Для Астафьева сам инструмент отождествлен с музыкой напрямую: «*–Да-а-авненько, да-а-авненько я не брал гармозень в руки, – прилаживая ремень на плечо, покачал головой дядя Миша и пощупал пуговицы музыки*» («Заберега» 5, 51).

Таким образом, В. П. Астафьев часто включает в текст музыку и музыкальные инструменты. Многократно встречающееся в произведении метафорическое описание инструмента как живого существа с собственными чувствами позволяет передать впечатления, которые производит музыка на слушателей, и в первую очередь – на главного героя.

§5. Отсутствие звука (нулевая фонация)

В этом параграфе будут рассмотрены особенности функционирования мотива тишины в фоносфере повести В. П. Астафьева «Последний поклон».

Тишина не тождественна молчанию, так как не относится к сфере коммуникации. В отличие от молчания «тишина не имеет темы и не имеет автора, она есть состояние бытия, а не действие, производимое субъектом и относящееся к объекту» [Эпштейн, 2005, 203]. Тишиной в литературе будет считаться не абсолютный ноль звуков, а отсутствие привычного шума, который не позволяет услышать что-то новое.

Звук с точки зрения физики представляет собой распространение волн, то есть в большинстве случаев будет описан глаголом, тогда как тишина – это отсутствие звука, следовательно, отсутствие движения волны. В тексте образ тишины чаще всего представлен при помощи наречия *тихо*: «*В доме тихо, сумрачно*» («Ангел-хранитель» 4, 110), существительных *тишина* / *тишь*: «*Тишь накрыла округу*» («Забубенная головушка» 5, 309) либо слов с отрицательными частицами *не*, *ни*: «*И над селом ни звука, ни стука*» («Пеструха» 4, 323).

В тексте *тишина* упоминается 29 раз, *тишь* – 5 раз. В «Последнем поклоне» тишина не имеет однозначно положительной или отрицательной окраски. Эпитеты, описывающие тишину, часто имеют эмоциональную характеристику: так, тишина может быть *благоговейная*, *благолепная*, *боязная*, *колдовская*, *ласковая*, *небывалая*, *тайная*, *тугая*: «*Никто рта не открывал, не нарушал тишины, тугой, благолепной*» («Без приюта» 4, 426). Также видим физические характеристики, например *волокнисто-белая*, *запашистая*, *морозная*, *тугая*: «*От подкипевшей смолы в густоте хвои стояла запашистая тишина, которую сгущали застенчивые цветы заячьей капусты*» («Приворотное зелье» 5, 179).

Чаще всего тишина связана со сном. Тишина приходит к ночи, когда село засыпает, или все еще стоит рано утром, когда Витя проснулся, а остальные люди в доме или деревне еще нет: «*На селе утверждалась тишина, прохлада и ночная жизнь*» («Конь с розовой гривой» 4, 66); «*Раным-ранехонько я проскользнул на конюшню, постоял, слушая ее тишину, наполненную запахом сена, теплого навоза, плотного конского пота*» («Без приюта» 4, 431). Астафьев и сам сравнивает тишину со сном: «*И была там беспредельная, как сон, тишина*» («Ночь темная-темная» 4, 269). Тишина обычно позволяет герою погрузиться в раздумья, наталкивает на размышления о прошлом. Тишина родного дома приводит к рефлексии героя о пережитом на войне, он вспоминает девушку, погибшую на фронте: «*Много лет прошло. Девушку Груню небось забыли все на свете, а я вот отчего-то помню*» («Где-то гремит война» 5, 124).

Тишина, являясь противоположностью шуму, ассоциируется у автора со спокойствием и миром: «*Ни войны тебе, ни тревоги. Тишина*» («Заберега» 5, 47).

Иногда тишина мотивирована не только временем действия, но и местом: так, тишина стоит на увале, куда бабушка с внуком идут за ягодами, в подвале, куда Витю посылают перебирать картошку, в пустом лесу, Витя представляет тишину среди звезд, когда смотрит на небо: «*В подвале земляная, могильная тишина, по стенам плесень, на потолке сахаристый куржак*» («Монах в новых штанах» 4, 71).

Еще одна лексема, представляющая отсутствие звука в тексте Астафьева, – *глухо* – ‘о наличии тишины, покоя где-л.’ [Большой толковый словарь]. Это слово в повести имеет негативную коннотацию. Часто *глухость* дополняется другими отрицательными характеристиками: «*Было душно, глухо и темно*» («Запах сена» 4, 48); «*Но сделалось жарко, глухо, стало нечем дышать, и я открылся*» («Конь с розовой гривой» 4, 68). Помимо этого, слово *глухо* стоит рядом со словами *парко, темно, немо, устало, студеный, холодный*. Такое отрицательное употребление можно связать с

личными переживаниями Астафьева. Его брат Алешка, часто упоминаемый в повести, глухой и Витя ему всегда сочувствовал. В рассказе «Деревья растут для всех» Витя заболевает малярией и глохнет. Ребенок боится, что останется глухим навсегда, замыкается в себе. Предполагаем, что именно с такими переживаниями связаны отрицательные коннотации мотива глухости.

В тексте присутствует пример двойного усиления тишины, когда писатель использует сразу два слова со значением тишины: «<...> и уж долго лежит в глухой тиши, поворачиваясь с боку на бок» («Пеструха» 4, 298).

Мотив тишины важен для звукового мира В. П. Астафьева, тишина, ассоциируясь с ночью и сном, отделяет шум дневных забот от ночного покоя. Тишина оказывает сильное эмоциональное воздействие на героев. Тишина редко остается просто тишиной, вбирая в себя характеристики окружающего пространства (*запашистая, морозная тишина*). В основном она обладает положительными или нейтральными коннотациями. Мотив глухости, напротив, обладает отрицательными чертами, связан с духотой и опасностью.

Выводы

Звук – редкая деталь в текстах Астафьева, важная для него, обладающая уникальной семантической нагрузкой, ярко отражающая авторскую картину мира.

Зоофоны представлены вокализацией и звуками движения домашнего скота (коров, лошадей, коз), собак, птиц. Для вокализации крупных животных Астафьев использует разнообразную, но традиционную лексику звуковых образов: *мычание* для коров, *фырканье* для лошадей, *блеянье* и *мяканье* для коз. Узнать о настроении животного исходя только из этих слов невозможно, требуется контекст. Более «говорящей» представляется лексика, использованная для описания вокализмов собак: *лай, гавканье, скулеж, вой* и *рычание* обладают эмоциональными семантическими компонентами.

Астафьев использует антропоморфные метафоры «человек – животное» для передачи голоса животного, чаще всего это звук отчаяния – крик, ор, тогда как нейтральные звуки переданы при помощи звукоподражательных идеофонов.

Значительную составляющую животных звукообразов в тексте составляют голоса птиц. Наибольшим количеством вхождений обладает семантическая триада *петь – пение – песня*, остальные же звуки отличаются большим разнообразием. Для каждой птицы Астафьев подбирает уникальный голос, в основном из разговорных и диалектных слов (чиликать, пиликать, горготеть, уркать и т. д.).

Среди неречевых звуков наиболее интересным представляется *вздых* коровы. Представляется, что в корове Витя видел родственную душу, полноправного члена семьи, очень важного, так как корова – главная кормилица. Поэтому она наделена такой человеческой, человеческой звуковой характеристикой.

Река – основной источник звука натурфоносферы. Енисей – главная жизненная артерия для Овсянки. Для Астафьева река имела особое значение – в Енисее утонула его мама, реку Витя всегда воспринимает как источник опасности, но зачастую не может устоять перед искушением рыбалки. Все лексемы звучания воды имеют оттенок опасности. Несколько рек и ручьев, окружающих Овсянку описываются как бурные и шумные (*-шум-*, *-грем-*, *-грохот-* и др.), часто с зоометафорами, уподоблениями большому зверю (*-рев-*, *-рык-*). Используя антропоморфные метафоры, Астафьев наделяет воду человеческими характеристиками, обращая внимание читателя на важность реки в деревенском быте.

Регулярный спутник реки – лед – тоже обладает набором звуков. Автор детализирует звуки льда во время ледохода и ледостава при помощи резких и громких звуков (*-хруст-*, *-лязг-*, *-трещ-* и др.). Тем не менее самая частотная акустическая характеристика льда – *звон* – обладает положительными

коннотациями в языковой картине мира Астафьева; звон льда и ручьев связан с приходом весны.

Многочисленные синонимы, используемые Астафьевым для выражения звуковых образов, относящихся к реке и льду, птицам, явно указывают на его стремление к точности в описании окружающего мира. Писатель использует разнокоренные слова, что позволяет ему создавать тонкие смысловые оттенки, выражать свое субъективное восприятие окружающего мира через звуковые образы, они отражают его уникальный взгляд на объективную реальность.

Фитофоносфера обладает меньшей акустической выразительностью, поскольку растения не являются источником звука без внешнего воздействия (удара молнии, дождя, ветра, касания и т. д.). Астафьев почти не включает в текст такие образы, возможно, эти явления казались слишком обыденными.

Однако писатель употребляет яркие музыкальные и антропоморфные метафоры, когда рассказывает о цветах. Используя метафорический перенос по сходству формы, автор сравнивает цветы колокольчики с музыкальным инструментом колокольчиком, приписывает им звон. Разворачивая музыкальную метафору, Астафьев сравнивает цветки с граммофонами, музыку которых могут слышать насекомые. Кроме того, писатель вновь дает антропоморфные черты неживым объектам, на этот раз представляя цветы яркими ртами, которые способны с ним говорить. Созидательный характер ребенка передается через тонко подмеченные им образы. Астафьев очень любил цветы и выращивал много видов у себя на участке в Овсянке, его автобиографический герой обладает той же чертой, связывая положительный образ цветка с положительным образом музыки. Это также подтверждается тем, что с приходом голода 1933 года в деревне наступила тишина, исчез шум, звуки музыкальных инструментов, гуляния, крики детей.

Неречевые звуки человека ярче всего передают образ бабушки и деда Вити. Бабушка – человек властный, Витя описывает ее характер как шумный. Другая важная черта связана с руками. Часто бабушка хлопает себя по бедрам

/ юбке или всплескивает руками. Через эти звуки хлопков читатель ощущает встревоженность бабушки за судьбу внука. Витя тоже тревожится за бабушку и часто прислушивается к ее беспокойному сну – старается уловить дыхание и скрип кровати. Сосредоточенность ребенка на звуках родного человека позволяет говорить о его страхе остаться в жизни совсем одному, о поиске в этих акустических образах еще живых родственников поддержки и опоры.

Дед и по характеру, и по звуковому образу противоположен бабушке. Его главный звуковой маркер – стук топора, который сопровождает практически каждое упоминание дедушки в тексте. Звук топора сменяется звуками кашля и кряхтения, когда дедушка болеет. После этого топор он больше не берет, и обязанность по рубке табака переходит Вите – единственному парню в доме. Так, удар топора – звук, который маркирует не просто дедушку, но главу хозяйства и мужчину.

Быт, который окружает героев в доме, имеет ограниченный круг звуков – *скрипеть, звякать, греметь, стучать*. На их фоне выделяется ряд музыкальных метафор, связанных с едой. Это четыре события – открывание старинного сундука, в котором хранятся конфеты-лампасейки, дойка коровы в подойницу Витиной прабабушки и выпекание блинов на сковороде, переходящей из поколения в поколение, традиционная засолка капусты с помолом соли в чугунной ступе. Мы уже отмечали, что музыкальные метафоры для Астафьева обладают положительной коннотацией. В этом случае мы связываем такой подход к изложению текста с памятью Астафьева о голодных годах. Не только вкус и запах, но и звук еды, как праздника, прочно врезались в память ребенка. Пища как радостное событие соединилась с позитивным образом музыки и оставила след в индивидуально-авторской картине мира Астафьева. Неслучайно здесь упоминаются и старинные традиционные предметы (утварь) или методы готовки (традиционная заготовка капусты женской частью деревни). Благоговение перед вещью с большой историей Астафьев также показывает

через музыкальный мотив с приятной коннотацией, а именно звон. Таким образом, звон в акустической картине мира Астафьева – одна из идиоглосс.

Музыка для В. П. Астафьева – это не только герой рассказа, но сущность, обладающая способностью к движению и воздействию на окружающую среду. С помощью метафор писатель уделяет особое внимание внутренним переживаниям персонажей и тому, как музыка влияет на их жизнь.

В произведениях Астафьева преобладают образы из музыкальной сферы, такие как песни, скрипки, трубы, гитары и другие. Они являются неотъемлемой частью художественного мира писателя. Автор обращает внимание на влияние музыки на жизнь героев и связывает ее с их внутренними переживаниями и эмоциями.

Значимой чертой авторского текста является использование образов звучащих инструментов. Они описываются как живые существа, часто наделенные душой и чувствами.

Идиостиллю Астафьева присуще использование в тексте песен. Слово «песня» является ключевым словом в его лексиконе, так как пение является наиболее распространенным видом творчества в его произведении «Последний поклон». Одна из основных функций этого слова в тексте заключается в установлении границы между «своим» и «чужим».

В. П. Астафьев придает большое значение мотиву тишины в своей акустической картине мира. Тишина символизирует ночной покой и отделяет шумные заботы дня от спокойного пейзажа ночи. В свою очередь, она оказывает на героев сильное эмоциональное воздействие. Время от времени тишина обогащается характеристиками окружающего пространства. Как правило, мотив тишины имеет положительное или нейтральное значение. Однако мотив глухости имеет отрицательную окраску, связан с духотой и опасностью.

Заключение

В данной ВКР был исследован мир звуков в повести В. П. Астафьева «Последний поклон» в лингвистическом аспекте в контексте индивидуально-авторской картины мира.

В ходе изучения теоретических материалов было установлено, что лингвоперсонология – перспективное направление для изучения индивидуально-авторской картины мира В. П. Астафьева. Авторские смыслы, проанализированные с точки зрения семантики акустических образов, позволяют лучше понять индивидуальный язык автора. Выявляя место звукообраза в структуре авторского текста, мы можем судить о мироустройстве писателя.

В ходе исследования звуки в тексте Астафьева были разделены по категориям:

1. Звуки нетоновой природы: лексемы-зоофоны, звуки неживой природы, звуки предметов быта.
2. Звуки тоновой природы: пение и игра на музыкальных инструментах.
3. Нулевая фонация: отсутствие звука.

На основании проведенного анализа было установлено, что для акустической картины Астафьева характерны:

- Антропоморфные метафоры как средство создания эмоции испуга, безысходности. Автор наделяет животных человеческими голосами, когда хочет показать страх или отчаяние животного – лексемы с корнями *-крик-*, *-ор-*, *-визг-* и т. д. Нейтральный вокализм животного передается при помощи звукоподражательного идеофона, типичного для данного животного (мычание для коров, лай для собак, фырканье для коней и т. д.).

- Большой синонимический ряд разнокоренных слов для обозначения звуков реки, льда и птиц показывает, что для языковой картины мира Астафьева были важны утонченные семантические градации. В идиостиле писателя отражается его субъективный взгляд на объективную

реальность, взгляд человека, тонко воспринимающего окружающий мир через звук.

- Музыкальные метафоры как безусловно положительные в тексте маркируют самые важные для автора переживания и воспоминания, сформировавшие его как личность: музыкальные образы, связанные с едой, отражают воспоминания Астафьева о голодных временах в начале 30-х годов, образы цветов как музыкальных инструментов или проигрывателей пластинок связываются с любовью Астафьева к цветам, которую он пронес через всю жизнь.

- Песня как символ мужества. В картине мира Астафьева песня обладает положительными коннотациями. С песней проще преодолеть длинный путь, справиться с тяжелой работой, подбодриться в опасной ситуации. В таких коннотациях реализуется образ песни как безупречного помощника для героя.

- Песня как маркер дихотомии «свой – чужой». Как и для любого небольшого и фактически закрытого общества, для Овсянки характерно формирование набора отличительных «помет». Одной из таких помет становится песня. Помимо общедеревенского репертуара, в который редко попадали новые песни, у каждой семьи была своя «коронная» песня.

Таким образом, изучение семантики слов в текстах, созданных языковой личностью, является ключом к пониманию мировоззрения писателя. Анализ акустических образов позволяет узнать, как различные звуки взаимодействуют с картиной мира автора. Кроме того, изучение звуковых образов способствует выявлению индивидуальных коннотаций В. П. Астафьева.

Путем исследования семантического звукового уровня художественных произведений мы рассмотрели акустическую картину мира В. П. Астафьева и раздвинули границы понимания индивидуально-авторской картины мира. Лингвистический анализ произведений помогает раскрыть коннотации лексических единиц, входящих в семантическое поле «звук». Анализ

коннотаций слов и составление идиоглоссария В. П. Астафьева позволяет лучше понять мировоззрение писателя.

Список использованной литературы

1. Алексеева М. В. Музыкальная семантика как часть медиакультуры // Инновации в гражданской авиации. 2019. Т. 4. №1. С. 44–51.
2. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры: сборник. М.: Прогресс, 1990. 512 с.
3. Астафьев В. П. Нет мне ответа: эпистоляр. дневник 1952–2001 / сост., предисл. Г. Сапронова. Иркутск: Изд. Сапронов, 2009. 720 с.
4. Астафьев В. П. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 3. Красноярск: Офсет, 1997. 467 с.
5. Астафьев В. П. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 4. Красноярск: Офсет, 1997. 467 с.
6. Астафьев В. П. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 5. Красноярск: Офсет, 1997. 387 с.
7. Астафьев В. П. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 12. Красноярск: Офсет, 1998. 611 с.
8. Афанасьев О. И. Музыкальные мотивы в художественном творчестве В. В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Владикавказ, 2017. 215 с.
9. Башкова И. В. Авторская картина мира В. П. Астафьева в семантике слова *теплый* (к 90-летию со дня рождения писателя) // Вестник КГПУ им. В. П. Астафьева. 2014. №2 (28). С. 102–106.
10. Бобкова Ю. Г. Символика воды в текстах ранних произведений В.П. Астафьева // Астафьевские чтения (17–18 мая 2003 года). Пермь: Мемориал центр истории полит. репрессий «Пермь-36», 2004. Вып. 2. С. 27–32.
11. Богин Г. И. Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. Л., 1984. 31 с.

12. Богин Г. И. Современная лингводидактика. Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1980. 61 с.
13. Бушев А. Б. Русская языковая личность профессионального переводчика: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.02.01. М., 2010. 21с.
14. Васильевич А. П. К методике исследований гипотезы Сепира-Уорфа // Национально-культурная специфика речевого общения народов СССР. М., 1982. С. 23–31.
15. Вайсгербер Й. Л. Родной язык и формирование духа / Пер. с нем. 2-е изд., испр. и доп. М.: Едиториал УРСС, 2004. 232 с.
16. Виноградов А. С. Звук в мифопоэтике Б. Пастернака 1910–20-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Иваново, 2018. 21 с.
17. Виноградов В. В. Избранные труды: О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. 360 с.
18. Воротников Ю. Л. «Языковая картина мира»: трактовка понятия // Знание. Понимание. Умение. 2006. №2. С. 88–90.
19. Гладких Ю. Г. Взаимосвязь концептов «Жизнь», «Смерть» и «Время» в художественной картине мира В. П. Астафьева (к проблеме отбора материала для словаря ключевых концептов писателя) // Проблемы истории, филологии, культуры. 2014. № 3 (45). С. 330–333.
20. Голев Н. Д. Лингвоперсонологическая вариативность языка // Известия Алтайского государственного университета. Серия «История, филология, философия и педагогика». 2004. №4. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2004. С. 41–45.
21. Голев Н. Д. Языковая личность как носитель языковой способности // Лингвоперсонология: типы языковых личностей и личностно-ориентированное обучение: монография. Барнаул; Кемерово: БГПУ, 2006. 435 с.

22. Голев Н. Д., Чернышова Т. В. Публицистический антропотекст как отражение социальной позиции адресата // Вестник Томского государственного университета. 2003. Вып. 277. С. 205–210.
23. Гумбольдт фон В. Избранные труды по языкознанию / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1984. 397 с.
24. Григоренко О. В. Лексическая сочетаемость разнокатегориальных слов, обозначающих звучание: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Воронеж, 1994. 18 с.
25. Демидова Т. А. Роль образных единиц в формировании идиостиля В. П. Астафьева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Томск, 2007. 24 с.
26. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Электронный ресурс]. 2000. URL: <https://www.efremova.info/> (дата обращения: 07.03.2023).
27. Желтухина М. Р., Михайлушкина О. А. Реализация концепта «Путь» в творчестве В. П. Астафьева (на примере повести «Так хочется жить») // Известия ВГПУ. 2016. № 3 (107). С. 177–183.
28. Казакова О. А. Языковая личность диалектоносителя в жанровом аспекте: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Томск, 2005. 24 с.
29. Казарина В. И. К вопросу о семантике глаголов звука, издаваемого неживым предметом // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2016. Т. 14. №2. С. 49–59.
30. Караулов Ю. Н. Мир писателя в зеркале лексической семантики (о слове *горячий* у Пушкина и Достоевского) // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика, 2003. №4. С. 110–118.
31. Караулов Ю. Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения // Язык и личность. М., 1989. С. 3–8.
32. Караулов Ю. Н. Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им.

- В. В. Виноградова; Гл. ред. чл.-корр. РАН Ю. Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2001. 443 с.
33. Караулов Ю. Н. Структура языковой личности и место литературы в языковом сознании // Русская литература в формировании современной языковой личности. Т. 1. СПб., 2007. С. 286–293.
34. Караулов Ю. Н. Языковая личность // Русский язык: энциклопедия. М.: Дрофа, 1997. С. 671–672.
35. Майстренко В. А. Затесь на сердце. Астафьев в памяти людской: фотоальбом / Сост. В. А. Майстренко. Красноярск: РАСТР, 2009. 172 с.
36. Маслова В. А. Современные направления в лингвистике: учеб. пособие. М.: Издательский центр «Академия», 2008. 272 с.
37. Мельник Н. В. Языковая личность и текст как предмет лингвоперсонологии русского языка // Сибирский филологический журнал. Новосибирск, 2011. №1. С. 200–207.
38. Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Большой словарь русских поговорок. М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007. 784 с.
39. Мотигуллина А. Р. Формирование лингвокультурологической компетенции студента в поликультурной образовательной среде вуза: концепт «вода» в произведениях В. П. Астафьева и Г. Б. Баширова // Проблемы современного педагогического образования. 2020. №68–2. С. 235–238.
40. Нерознак В. П. Лингвистическая персонология: к определению статуса дисциплины // Язык. Поэтика. Перевод: сб. науч. тр. Моск. линг. ун-та. М., МГЛУ, 1996. №426. С. 112–116.
41. Нестерова О. А. Психолингвистический и лингвокогнитивный анализ языковой личности (на примере публицистического дискурса В.П. Астафьева): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Нижний Новгород, 2016. 330 с.

42. Осипова А. А. Концепт «Смерть» в русской языковой картине мира и его вербализация в творчестве В. П. Астафьева 1980-1990-х гг: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Волгоград, 2005. 28 с.
43. Осипова А. А. Языковые репрезентанты концепта «рыбалка» в художественной картине мира В. П. Астафьева // Проблемы истории, филологии, культуры. 2013. № 4 (42). С. 363–372.
44. Падерина Л. Н. Диалектизмы в языке «Царь-рыбы» как особенность идиостиля В. П. Астафьева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Абакан, 2008. 16 с.
45. Падерина Л. Н. Приемы стилизации авторской речи в произведениях В. П. Астафьева // Эпоха науки. 2019. №19. С. 139–145.
46. Падучева Е. В. Динамические модели в семантике лексики. М.: Языки славянской культуры, 2004. 608 с.
47. Пантелеева А. Ф. Нам бы вернуться к его высоте // Река жизни Виктора Астафьева / сост. В. Г. Швецова. Красноярск: ИПЦ «КАСС», 2010. С. 3–31.
48. Рахилина Е. В. Глаголы звуков животных: типология метафор / ред. Т. И. Резникова, А. С. Выренкова, Б. В. Орехов, Д. А. Рыжова. Сост. Е. В. Рахилина. М.: Языки славянской культуры, 2015. 400 с.
49. Романова Т. В. Языковая личность Д. С. Лихачева как элитарная языковая личность русского интеллигента // Мир русского слова, 2004. № 4. С. 7–13.
50. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; Под общей ред. Н. Ю. Шведовой. М.: Азбуковник, 1998. 807 с.
51. Самотик Л. Г. Все произведения В. П. Астафьева. Первый период творчества (1951–1969): энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л. Г. Самотик (глав. ред), Т. Н. Садыриной. Красноярск, 2018. 427 с.

52. Самотик Л. Г., Падерина Л. Н. Словарь внелитературной лексики в «Царь-рыбе» В. П. Астафьева. Красноярск: РИО ГОУ ВПО, КГПУ им. В. П. Астафьева, 2008. 576 с.
53. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. 656 с.
54. Сидорова Н. П. Системная организация лексико-семантических групп глаголов звучания и их взаимосвязи с другими глагольными группами: дис. ... канд. филол. наук. М., 1978. 211 с.
55. Сколотова И. А. Глаголы, обозначающие сравнение человеческой речи с другими звуками // Уч. зап. Горьковского гос. пед. института. Филологические науки. Вып. 95. Горький, 1969. С. 3–10.
56. Словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд. М.: Полиграфресурсы, 1999.
57. Смирнова А. И. В. П. Астафьев и музыка // Вестник ВолГУ. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2013. №12. С. 14–19.
58. Стойнова Н. М. Семантика и морфосинтаксические свойства глаголов звука в русском языке. Дипломная работа. М., 2008. 142 с.
59. Тараева Г. Р. Музыкальный мотив как семантическая единица // Культурная жизнь Юга России. 2018. №3 (70). С. 57–61.
60. Тишунина Н. В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филологические науки. 2003. №1. С. 19–26.
61. Толковый словарь живого великорусского языка / соч. Владимира Даля. 3-е изд. / под ред. проф. И. А. Бодуэна-де-Куртенэ. Т. 1–4. М.: т-во М. О. Вольф, 1903–1911.
62. Фельде О. В. Концепт жизнь в позднем творчестве В. П. Астафьева // Астафьевские чтения: Время «Весёлого солдата»: Ценности послевоенного общества и их осмысление в современной России. Пермь, 2009. С. 168–177.

63. Фельде О. В. Концепт «память» в творчестве В. П. Астафьева // IV Астафьевские чтения в Красноярске: национальное и региональное в русском языке и литературе. Красноярск, 2007. С. 176–183.
64. Храмых А. В. Музыкальные образы и мотивы в поэзии А. Платонова // Проблемы исторической поэтики. 2015. №13. С. 537–553.
65. Шаймарданова Р. Т. Мир музыки в творчестве М. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2006. 28 с.
66. Шелякин М. А. Наблюдение над лексико-семантическими особенностями глаголов звучания в русском языке // Научные доклады высшей школы. Сер. филол. Науки. 1962. №4. С. 49–54.
67. Шестакова Т. А. Семантика жанра песни в «Котловане» А. Платонова (гносеологический аспект) // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2013. №1. С. 47–54.
68. Шмелева Т. В. Семантический синтаксис: Текст лекций из курса «Современный русский язык». Красноярск: Красноярский государственный университет, 1994. 47 с.
69. Шульдишова А. А. Александр Блок: музыкальность лирического образа. Киев: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2018. 256 с.
70. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Текст в парадигмах современного гуманитарного знания. СПб.: Книжный дом, 2006. 172 с.
71. Эпштейн М. Н. Слово и молчание в русской культуре // Звезда. 2005. №10. С. 202–222.