

Научная статья

УДК 811.161.1

doi: 10.20323/2499-9679-2021-4-27-93-101

Ключевые образные поля в текстах современной русской прозы

Наталья Анатольевна Николина^{1✉}, Зоя Юрьевна Петрова²

¹Кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет», 119991, г. Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1

²Кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ФГБУН «Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН». 119019, г. Москва, ул. Волхонка, д. 18/2

¹admin@riash.ru✉, <https://orcid.org/0000-0002-2644-8984>

²zoyap@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5390-8029>

Аннотация. В статье рассматриваются ключевые образные поля в текстах произведений современной русской прозы. Для анализа привлечены произведения А. Варламова, Е. Водолазкина, А. Иванова, А. Матвеевой, З. Прилепина. Цель работы – выделить и описать ключевые образные поля разных типов в современной художественной речи. Ключевое образное поле определяется как объединение лексических единиц одного семантического поля, выступающих в качестве образов сравнения компаративных конструкций (метафор и сравнений), которое непосредственно связано с развитием темы и сюжета произведения, его идейно-эстетическим содержанием, с характеристикой главных героев, выполняет текстообразующую функцию в произведении. В процессе анализа выделены три основных типа таких полей: 1. Поле, состав которого обусловлен темой произведения; 2. Поле, выбор единиц которого мотивирован типом главного героя и его точкой зрения; 3. Поле, определяемое идейно-эстетическим содержанием произведения в целом. Выбор единиц ключевого образного поля определяется интенциями автора литературного произведения. Характер развертывания поля в тексте отражает особенности идиостиля писателя. В статье показано, что ключевое образное поле связано в художественном тексте с развертыванием сквозных его мотивов. Отмечается, что доминанта ключевого образного поля часто задается заглавием произведения, которое носит в этом случае метафорический или символический характер.

Ключевые слова: метафора, сравнение, компаративная конструкция, ключевое образное поле, текстообразующая функция, авторская интенция, современная проза

Для цитирования: Николина Н. А., Петрова З. Ю. Ключевые образные поля в текстах современной русской прозы // Верхневолжский филологический вестник. 2021. № 4 (27). С. 93-101. <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2021-4-27-93-101>

Original article

Key figurative fields in modern russian prose

Natalia A. Nikolina^{1✉}, Zoya Y. Petrova²

¹Candidate of philological sciences, professor, department of the russian language, Moscow state pedagogical university. 119991, Moscow, Malaya Pirogovskaya st., 1

²Candidate of philological sciences, leading researcher, V. V. Vinogradov russian language institute of the russian academy of sciences. 119019, Moscow, Volkhonka st., 18/2

¹admin@riash.ru✉, <https://orcid.org/0000-0001-5390-8029>

²zoyap@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2644-8984>

Abstract. The article examines the key figurative fields in the texts of modern Russian prose. The authors analyse the works of A. Varlamov, E. Vodolazkin, A. Ivanov, A. Matveeva, Z. Prilepin. The purpose of the research is to identify and describe the key figurative fields of different types in modern fiction. The key figurative field is defined as a set of lexical units of one semantic field, acting as images of comparative constructions (metaphors and similes), which is directly related to the development of the theme and plot of the work, its ideological and aesthetic content, to the characteristics of the main characters, and performs a text-forming function in the work of fiction. The analysis has identified three main types of such fields: 1. The field, whose composition is determined by the theme of the work; 2.

The field, whose choice of units is motivated by the type of the protagonist and his point of view; 3. The field, determined by the ideological and aesthetic content of the work as a whole. The choice of units in the key figurative field is determined by the intentions of the author of a literary work. The nature of the field development in the text reflects the peculiarities of the writer's idiosyncrasy. The article shows that the key figurative field is associated in a literary text with the deployment of its cross-cutting motives. The authors note that the dominance of the key figurative field is often set by the title of the work, which in this case is metaphorical or symbolic.

Key words: metaphor, comparison, comparative construction, key figurative field, text-forming function, author's intention, modern prose

For citation: Nikolina N. A., Petrova Z. Y. Key figurative fields in modern russian prose. *Verhnevolzhski philological bulletin*. 2021;(4):93-101. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2021-4-27-93-101>

Введение

Метафоры и сравнения по-разному представлены в текстах современной русской прозы. В ряде произведений авторов их количество невелико и они не играют заметной роли в тексте (см., например, роман Р. Сенчина «Дождь в Париже»), в других произведениях активно используются компаративные конструкции разных типов, при этом они непосредственно связаны с развитием темы и сюжета. «Тропы такого происхождения представляют собой одно из проявлений более общей закономерности возникновения образов, которая выражается в зависимости средств изображения от предмета изображения» [Кожевникова, 2009, с. 450]. Метафоры и сравнения могут организовывать весь текст художественного произведения, развивая значимые для него мотивы. «Метафора в таком случае – смысло- и текстопорождающий механизм, средство концептуализации» [Иванова, 2021, с. 98]. Текстобразующую функцию может выполнять в произведении одна ключевая метафора (Н. Б. Иванова называет такую метафору мега-метафорой), например, в романе Л. Петрушевской «Время – ночь» метафора ночи пронизывает весь текст и во многом организует его как целое, распространяясь на множество изображаемых автором объектов и явлений.

Ключевая метафора в современной прозе часто коррелирует с названием произведения. Так, в романе Л. Улицкой «Лестница Якова» жизненный путь главного героя уподобляется «лестнице Якова». Этот образ варьируется в тексте романа, герой которого то поднимается, то опускается по жизненной лестнице. Заглавие в результате приобретает дополнительные приращения смысла: «непрерывность духовных поисков», «превращение быта в бытие». В метафизическом романе А. Рязова «Пустырь» ключевая метафора находит отражение в актуализации деривационных связей слов *пустырь*, *пустынь*, *пустыня*, *пустой*, *пустота*. В результате происходит семантиче-

ская эволюция названия «Пустырь»: от обозначения места к концептуальной постмодернистской метафоре Пустоты.

Ключевые метафоры в художественной речи неоднократно привлекали внимание исследователей [Ключерова, 2017; Шиляев, 2012 и др.], однако недостаточно изучены различные объединения метафор и сравнений, функционирующие в текстах.

Наряду с ключевой метафорой, организующей текст, в современной русской прозе используются ключевые образные поля. Образным полем мы называем объединение лексических единиц одного семантического поля, выступающих в качестве образов сравнения компаративных конструкций – метафор и сравнений. Понятие образного поля, получившее теоретическое обоснование в работах Х. Вайнриха [Weinrich, 1976] (Bildfeld), при описании разных фрагментов системы метафор и сравнений языка русской художественной литературы, ее конкретных временных срезов используется в ряде современных лингвопоэтических исследований [Николина, 2003, с. 241–247; Петрова, 2015; Шпилева, 2015 и др.]. Одной из разновидностей образных полей является метафорическое поле – «структурированное множество метафорических элементов, совокупность словесных ассоциаций, группируемых вокруг образного стержня. ядерного тропа художественного текста» [Абрамов, 2019, с. 288].

Аналогично ключевой метафоре, ключевое образное поле занимает центральное место среди совокупности образных полей, развертывающихся в художественном произведении, связано с развитием его темы, с изображением его главных героев и выполняет в нем текстобразующую функцию. Роль подобных совокупностей метафор, реализующих определенный семантический инвариант, в раскрытии тем, идей и характеристик персонажей в конкретном прозаическом произведении рассматривается в некоторых работах отечественных и зарубежных филологов

[Резанова, Пановица, 2014; Semino, Swindlehurst, 1996; Simon-Vandenberg, 1993].

Цель статьи – выделить и описать ключевые образные поля разных типов в текстах современной русской прозы. Для анализа привлекаются произведения современных прозаиков: А. Варламова, Е. Водолазкина, А. Иванова, А. Матвеевой, З. Прилепина.

Методы исследования

В процессе исследования используются как общенаучные методы (описание и сопоставление), так и собственно лингвистические методы и приемы: структурно-семантический и лингво-поэтический методы.

Результаты исследования

Ключевые образные поля представляют собой семантическую доминанту текста, выявляемую на основе анализа упорядоченного множества компаративных конструкций, образы сравнения которых имеют общий семантический компонент. Ключевые образные поля в художественной речи характеризуются высокой степенью подвижности. текучести образов. которые могут взаимодействовать друг с другом. повторяться или варьироваться в тексте. элементы таких полей служат в тексте для образной характеристики персонажей. ситуаций. различных объектов изображаемой действительности.

В современной прозе ключевые образные поля носят разный характер, в зависимости от того, чем, по замыслу автора, мотивирован их выбор.

Прежде всего образные средства в рамках поля могут быть связаны с темой и изображаемыми в произведении реалиями. Например, в романе А. Матвеевой «Есть!», посвященном кулинарным шоу, как образы сравнения регулярно используются названия блюд и продуктов питания. Посредством кулинарных метафор и сравнений в романе характеризуются:

– персонажи: «круглая, веселая, вечно загорелая, словно *круассан*, женщина» (Мара Михайловна), «Берта Петровна – мама П. Н. (некогда пышная красавица, а ныне бодрая, пусть и слегка подсохшая, как *финский хлебец*, старушка», «Ему [П. Н.] даже бодрый весельчак Джейми Оливер в сравнении с Геней казался вторичным и невкусным, как *разогретая свинина*», «Злоупотребление гостеприимством соляриев превращало маму в точную копию *копченой курицы* из магазина «Сириус», «Палач была красной, как *карпаччо*»,

«Иран зато была ледяной, как *сорбет*, – раньше в ней так не звучала эта холодность»,

– части тела и детали внешности: «Он искося, стараясь не смущать новую знакомую, разглядывал ее лицо: короткий кошачий нос, губы – розовые, как семга», «Розовые щеки и пышные, белые, с едва заметной желтизной – один к одному, правильный бешамель – волосы», «<...> белые Берточкины плечи, лишь в некоторых местах скудно присыпанные веснушками – будто паприкой», «Папа же явственно испугался и принялся тянуть маму с диванчика за руку – круглую и розовую, как батон докторской колбасы», «Без всякого желания и, более того, с ужасом Гриша отметил, что рука эта [Эльвины Куксенко] нежна и однородна в своей нежности, как идеальное суфле», «П. Н. вбегал на кухню, за ним шагала Ека с невообразимой прической. Волосы у нее были – будто опарыши. Или переваренные макароны. – Что это за доширак? – шепнула Геня Гималаева в смуглое ухо Ирак», «Тушь с ресниц кассирши осыпалась и застряла в морщинах мелкими пятнами – будто маковые зернышки в складках сдобных булок»,

– голос: «Собой она не хороша, ноги и руки у нее широкие, как ласты, – зато голос! Земляничное мороженое!», «Главным козырем Иры Николаевой <...> был голос – нежный, сочный и прохладный, будто земляничное мороженое»,

– физические состояния: «... Поздно вечером, уже проваливаясь в крепкий и густой, как харчо сон, Гриша все-таки вспомнил, что должен был спросить у Нателлы»,

– животные: «Шерсть у нее [лисы] на спинке блестела так, будто ее глазировали абрикосовым джемом»,

– предметы, в том числе украшения: «выбросила бусики в окно, безжалостно расчленив по камешку. <...> одним резким движением сбросила *камни* с лески, как *мясо* с шампура», здания и их части: «Даже старинные римские здания казались Еке съедобными, поджаристыми, словно миндальные печенья. Кладка старых стен напоминала нугу с орехами – в роли орехов выступали более поздние по времени кирпичики», «В желтых, как сыр, окнах текла благополучная вечерняя жизнь», одежда: «Ека махала мне с такой яростью, словно всерьез думала, что я ее не вижу – с этими ее белыми червяками волос, в этой красной, как карпаччо, кофточке»,

– буквы: «Почерк у Фарогат был красивым и стройным, буквы получались одинаковыми, как блинчики из школьной столовой».

Кулинарными терминами характеризуются и невещественные понятия:

– любовь: «Именно доктор Дориан Грей помог мне избавиться от призрака неудачной любви (если бы она была *пирогом*, то внутри он оказался бы *сырым*, а снизу *подгоревшим*, с *чернявенькой*, как прежняя секретарша, *корочкой*)»,

– счастье: «Количество счастья здесь, в Пенчурке, отрезанной от мира бородатыми расколниками, крайне ограничено, поэтому я берегу его, как голодный путник резервную шоколадку»,

– информация о событии: «Именно этому факту коллеги Мертвцева завидовали с особой обстоятельностью, обсасывали его, будто сахарные косточки <...>».

Надо отметить, что Анна Матвеева активно пользуется развитием образных параллелей путем словообразовательной деривации: в роли образов сравнения компаративных конструкций в тексте романа часто выступают дериваты-прилагательные, образующие адъективные метафоры: «<...> даже Массимо, выписывающий счет и с трудом удерживающий авторучку *сарделечными* пальцами», «Серые *устричные* глаза Еки подернулись перламутром», «она шла навстречу, протягивая короткие *колбасные* ручки».

Наиболее значимой образной параллелью в романе в рамках этого поля является параллель «Литература – кулинария», см., например, «Литературное творчество <...> как две капли походит на кулинарное: если роман не пропекся или подгорел, если получился невкусным и уродливым, надо избавиться от последствий, поставив книжку корешком к стене»; «Тем, кто работает с живым словом, подкинь тему, и они бросятся обсасывать ее со всех сторон, как П. Н. куриную косточку, до состояния раздетой сущности. Косточка превращается в крохотную рогатку, которой смог бы играть разве что гномик, а тема, напротив, обрастает весом лишних слов»; «Владимир считал, что издательства к нему придираются, и снова был не прав. Он упорно собирал материал для романа. – Много героев в романе, – однажды сказала ему Евгения, – это как много ингредиентов в деликатесном блюде: одно обязательно выскочит вперед и начнет исполнять танец с одеялами, перетянутыми на себя!», «Второстепенные персонажи... <...> они растворяются в будущем так легко, как сахар в чае случайных попутчиков», «она заглядывала в темную комнатку Владимира, где в спертom воздухе прел, поднимаясь и распухая, точно тесто, его

великий роман», «Конечно, у нас получились совершенно разные книги, думаю я теперь. <...> Мы приготовили из одинаковых продуктов непохожие блюда», «Наверное, Эммочка лепила их [стихи] ловко и быстро, как моя ба Ксения фрикадельки».

В роли образов сравнения выступают не только названия кулинарных изделий, но и обозначения предметов, используемых для приготовления и потребления еды: «Аллочка изящно скрестила худые руки на груди и вонзила в Еку взгляд – как шампур», «Ира Николаева была худой, как палочка из китайского ресторана».

Кулинарная лексика используется в контекстах каламбурного совмещения прямого и переносного значения метафоры: «Ах, как раздражала Марину подругина привычка *слизывать* ее черты – она их именно что *слизывала*, как крем с торта, и самой Марине от них ничего не оставалось», «– Мужчина нам не нужен, – властно объясняла маман, но дочка впервые в жизни отстегнулась от множественного числа и сказала, что маман может решать за себя и дальше, а вот она, Берта, разберется сама. <...> – Нужен – *отбей!* – веско сказала маман Дворянцева <...> *Отбить* – почему ей самой не пришлось в голову? <...> *Отбить* – как кусок свинины – зверским молотком с деревянной ручкой».

В свою очередь, единицы семантического поля «Еда» в романе «Есть!» последовательно используются и как предметы сравнения компаративных конструкций: «Когда я вижу настоящему красивые продукты, то вспоминаю, каково это – быть писателем. Тонко нарезанные *шампиньоны* – будто *ионические капители*. <...> *Савойская капуста*, разобранная по листику, – *лежащий лес летних деревьев*. <...> *Фенхель*, похожий на бледно-зеленое, *анатомическое сердце*. Яркие орские *помидоры* – будто надутые *воздушные шарики*. *Свечной огарок* или – если хотите – мутная *пластмасса пармезана* <...>», «*Борщ* у Алочки – пылающий и жаркий, как *оголенное сердце*», «*Пирожки* румяные и сочные, ни дать ни взять – *деревенские девки*, а еще манящие, словно *грех*. *Бульон* – слезно чист и ароматен, будто *азиатский рынок*», «взбивала тесто для *профитролей*, которые распускались потом в духовке диковинными желтыми *розами*...», «Ека покупала *грибы-лисички* – золотистые, как *волосы тициановских женщин*», «<...> Гриша все отмыл, проветрил и победно водрузил на стол пышный, как *кустодиевская купчиха*,

омлет», «мутные, как утро алкаша, компоты из сухофруктов».

Встречаются компаративные конструкции, в которых образная параллель «Литература – кулинария» меняет направление уподобления на противоположное, реализуя параллель «Кулинария – литература»: «хорошее меню похоже на роман. Начало – закуска, развитие сюжета – основное блюдо, а эффектный финал станет нашим десертом!».

Достаточно своеобразны метафорические прилагательные, характеризующие кулинарные изделия и мотивированные названиями блюд: (о соусе для спагетти «Челентано») «К счастью для Кати, соус получился таким, как надо – густым, полнокровным, чуточку хриплым и страстным». Блюдо названо именем известного итальянского певца, поэтому прилагательные, сочетающиеся с обозначением *соус*, в прямом значении характеризуют его голос.

Как уже отмечалось, ключевое образное поле в романе А. Матвеевой определяется темой произведения.

Выбор такого ключевого поля может быть мотивирован образом главного героя. Так, в романе Е. Водолазкина «Брисбен» ключевым является образное поле «Музыка», что обусловлено профессией главного героя – музыканта. В поле «Музыка» в этом тексте объединяются слово *музыка* и его производные, названия музыкальных инструментов, наименования музыкальных жанров, наименования музыкальных темпов, интервалов, способов извлечения звука, приемов игры, названия музыкальных произведений и другие музыкальные термины.

При помощи единиц этого поля в романе характеризуются преимущественно звуки, издаваемые разными предметами окружающего героя мира: «Ранец пах кожей, и еще водой и маслом, и ядовитой пластмассой пенала, в котором громыхали ручки и карандаши. При спокойном движении мальчика громыхание было умеренным, но когда он переходил на бег, звук многократно усиливался. Отбивавшийся четкий ритм напоминал оркестровую погремушку *мараку*», «Начиная со второго класса Клещук порой заходил к Глебу после уроков. Его короткие прикосновения к кнопке звонка давали две образцовые *восьмушки*», «Иногда – если Микола выходил в прихожую – глухой удар: весь звук поглощало богатое тело Катерины. Один раз на глазах у соседей он запустил в Катерину ножовкой, которая вонзилась в дверь Глеба и некоторое время раскачива-

лась с короткой грустной мелодией. Глебу даже показалось, что доминировала там малая секста, на которой построена, скажем, История любви Франсиса Лея (до-ми-ми-до-до и т. д.)», Утром, когда Глеб и Антонина Павловна только просыпались, на кухне уже было слышно ее бодрое пение, сопровождавшееся свистом чайника. Чайник вступал последним, пытаясь попасть с Лизой в одну *тональность*».

Кроме предметов, созданных человеком, различным реалиям из мира музыки уподобляются и природные явления; основанием уподобления может быть и звучание, и зрительное, и эмоциональное впечатление: «Глеб знал, каким разным бывает этот *ритм*, как резко он меняется: за частой дробью бриза вдруг приходит медленная сила больших волн, и море гудит как гигантский раскачавшийся *колокол*», «Из травы раздавался стрекот кузнечиков, в редких акациях его многократно усиливали цикады. Глебу казалось, что он слушает огромный играющий в унисон *оркестр*. Апофеоз пиления, торжество *смычковых*. Предельная преданность музыке: инструментом является тело музыканта», «Эти каштаны висели на ветках зелеными ежиками, иногда желтели. Будучи сбитыми метким броском палки, ежики лопались на лету, распадались на половинки, освобождая полированные красавцы-каштаны. Они ударялись об асфальт с мелодичным звуком, несколько раз подпрыгивали и замирали где-нибудь у бордюра. <...> За глуховатым *пиццикато* каштана всякий раз раздавался звонкий *форшлаг* палки».

Единицы семантического поля «Музыка» характеризуют также язык, речь: «Из питерских звуков можно было бы отметить полуденный выстрел пушки, но не это сразило Глеба наповал. Его потрясла русская речь, какой он еще никогда не слышал. У нее была своя изысканная *мелодия* и, уж конечно, слова», «Не менялись лишь Лизино настроение – оно всегда было приподнятым – и ее дивная речь. Хрустального звучания русский язык, лучше которого Глеб никогда не слышал. Он влюбился в отдельные его звуки, общие интонации, ритм – во всё, что составляет *музыку* русского языка. В сравнении с музыкой, которую он играл, эта имела совершенно иную природу. И эта *музыка* исполнялась Лизой». Кроме того, компаративные конструкции, относящиеся к образному полю «Музыка» служат в романе «Брисбен» для характеристики персонажей и событий жизни героев (отметим, что уподобление в этих случаях осуществляется не по

характеру звучания, а по зрительному или эмоциональному впечатлению): «Глеб впервые заметил, что у Кислицына невероятно большая голова, под которой болталось маленькое тело. Его друг напоминал *восьмушку на верхней линии нотного стана* – ту, у которой мачта с хвостиком уходит вниз. *Ре*, по всей видимости. Или *фа*»; «– Ну да... Понимаешь, в жизни одни события уравниваются другими. Одна и та же мелодия может прозвучать вначале в *миноре*, а затем в *мажоре*. Или наоборот».

Так же, как в романе А. Матвеевой, в романе «Брисбен» единицы семантического поля «Музыка» выступают и в роли предметов сравнения компаративных конструкций: «До сольфеджио музыка казалась ему слетевшей с небес, не имеющей в своей красоте никаких объяснений. Но объяснения существовали, и они были похожи скорее на математику, чем на музыку. *Воздушный корабль*, на котором пустился в плавание Глеб, имел, оказывается, довольно мрачное *машинное отделение*, где ухали маховики и остро пахло смазкой», «Десять первых и самых знаменитых нот Токкаты взвиваются над оркестром, как *тропический, вырастающий в течение ночи цветок*. В ответ – семь нот, спетые мной и поднявшиеся на ту же высоту. Несколько задумчивых фраз на фортепиано, и музыка обрушивается *водопадом*. Аранжировка виртуозно соединяет разные *потоки* – оркестровый, фортепианный и вокальный, – то сплетая их, то заставляя звучать порознь, но всякий раз с мощью, рождающей глубинный, композитором не предусмотренный земной гул».

Следующий тип ключевого образного поля – поле, мотивированное идейно-эстетическим содержанием произведения в целом. Например, в романе З. Прилепина «Обитель» все персонажи произведения и почти все ситуации жизни в лагере сопоставляются с миром животных: «В романе „Обитель“ вся жизнь человека описывается в рамках метафорического конструкта „человек – животное“» [Гик, 2021, с. 39], на этой основе в романе развиваются мотивы озверения и расчеловечивания в условиях лагеря. Показательно, что, по подсчетам исследователя, в тексте используется около 90 лексических единиц, включающих корень *-звер* [Гик, 2021, с. 35], например: «Зайду сейчас в любую роту – а там нары полны всякого *зверья*», «Здесь все понемногу *звереют*, – еще помолчав, сказал Василий Петрович», «Как самостийный *зверь*, Артем встал <...>», «Артем объяснял себе: в меня возвраща-

ется человек – я так и не *озверел*». Наряду с родовым обозначением *зверь* в тексте романа в компаративных конструкциях используются и видовые наименования, характеризующие персонажей в разных ситуациях и отношении к ним: *шакал, леопард, собака, сука, волк, ондатра, еж, свинья, лошадь* и др., например: «Обняв себя неловкими руками, Артем всерьез размышлял, а возможно ли человеку свернуться подобно *ежу* <...> Свернуться и закатиться в угол, ошестиниться там, затихнуть, лапы внутрь, голова дышит в собственный пупок», «Артема несильно пнули ногой, как *дворовую собаку*», «Как быстро здесь бывшие бойцы и герои Красной Армии превращаются в распутных *свиней*». Эти обозначения неоднократно выполняют в тексте романа оценочную функцию. Так, в речи Галины представлена следующая оценка заключенных: «Вы все для меня были... к примеру, как *волки* или *лошади* – другая природа». Некоторые зооморфные метафоры выполняют в романе и другие функции, например, интертекстуальную, см., например: «Соловки – *ветхозаветный кит*, на котором поселились христиане. И *кит* этот уходит под воду».

В романе А. Варламова «Мысленный волк» ключевым также является поле «Звери», однако, в отличие от романа З. Прилепина, оно, с одной стороны, ограниченнее по составу единиц, с другой стороны, семантически сложнее. Доминантой поля служит христианская метафора-символ *мысленный волк*, вынесенная в заглавие произведения. В тексте романа выделяется несколько образных параллелей: «греховная мысль – зверь», «идеология – зверь», «революция – зверь», «сон – зверь», «человек – зверь»: «И злобный *волк* скакал по его мозгам», «<...> вылез из черепа безумного тевтонца через пустые глазницы, уши, ноздри и рот *зверь*, умевший одновременно быть особью и стаей, сжиматься до размера микроба и возрастать до бегемота [о философии Ницше]», «это [революция] было грязное, пропахшее гноем и мочой, усыпанное шелухой от семечек, трусостью, подлостью и эгоизмом, *чудо-юдище* <...>», «Сон вел себя, как пугливый *зверек*», «Отравленные духовным ядом, укушенные то ли *скорпионом*, то ли *бешеным волком*, мы бредем сквозь собственную историю, как по темному коридору», «Вы *волки, мысленные волки*, которые пытаются примерить овечью шкуру».

Взаимодействие разных образных параллелей развивает в тексте обобщающий образ зла,

нависшего над Россией: «Уля поглядела вниз и увидела громадного зверя, который смотрел на нее из глубины. Он рос, набухал, раздувался, становился больше, чем этот город, он держал его в своей пасти, подминая собой всю землю и закрывая половину неба, и Уля поняла, что не спасется, угодит в разверстую пасть». В романе этот образ дается в динамике, при этом характеризуются разные его ипостаси: «В ту далекую пору мысленный волк был хилым и вялым, он пугливо жался по окраинам человеческих поселений и голодными глазами смотрел на чахлые огни жилищ <...>. Все изменилось в те времена, которые пышно нарекли Возрождением. Появились умники, титаны, гении, воссияли блистательные рыцари, трепачи, мыслители, философы, гуманисты и насытили мысленного волка, так что из тощей, хилой, слабосильной, подслеповатой животины, жалобно скулившей в поисках потасканной ведьмочки, престарелой знахарки, еретика-милленариста иль манихея, он превратился в сытую, респектабельную особь с гладкой шерстью, упругим хвостом, сильными лапами, крепкими зубами, способными порвать и разгрызть любую душу».

Особым типом образного поля можно считать поле, состав единиц которого мотивирован, с одной стороны, точкой зрения главного героя, с другой стороны, характером предмета изображения, определяемым описываемой в произведении эпохой. Так, в романе А. Иванова «Золото бунта» ключевое образное поле строится на основе персонификации. Изображаемые природные реалии и предметы приобретают человеческий облик и наделяются антропоморфными свойствами. Этот прием отображает анимизм, присущий мировосприятию персонажей романа, «отношение к природе, как к существу живому» [Афанасьев, 1994, с. 58].

Посредством антропоморфных метафор и сравнений характеризуются:

– скалы – «бойцы» (их образные характеристики в тексте особенно разнообразны, что мотивировано изображением жизни сплавщиков XVIII в.): «Барка, теряя ход в западине поворота, прямоком шла носом в берег почти под камнем Кликуном. Казалось, что и Кликун вытянул шею и вздернул свою глупую башку, чтобы потаращиться, как батина барка отурился, а затем ее всем бортом хряснет о скалу и потопит в пене», «Гора впереди словно в пляске мотала каменным сарафаном, колыхала складками и топотала по реке, брызжа прибором», «Потом опять слева

блеснул плешью камень Лысан с обгорелыми бровями и вислыми щеками, которые сплошь заросли рыжей щетиной мха», «Из-за поворота навстречу шагали грозные Царь-бойцы, и первым был Горчак, который наступил в Чусовую мятым, грязным, бурым сапогом. Он и не старался казаться бойцом, голым и выпяченным, будто напоказ. Он выступал на бой, как толстый, обрюзглый татарский мурза, сразу со всем своим хозяйством: на коне, покрытом расписным ковром, в кольчуге и шлеме, с ненужным в бою бунчуком, со связанным пленником сзади на седле, с кривой саблей в руке, с пикой и луком за плечом, с саадаком, полным пернатых стрел, с круглым витым щитом у бедра, с кибиткой, где сидели жены и невольницы, где стояли сундуки и звенели золотые чеканные кумганы»,

– река: «Великан обнял Чусовую широко разнесенными лапищами, и Чусовая, вывернувшись из объятий, в страхе летела прочь, распластав платок и платье»,

– деревья: «Подбоченясь, распрямились по берегам молодцеватые кедры в снежных кафтанах. Березы согнулись под тяжестью ледяных бус, как девки, что осенью вышли замуж и теперь смущаются первых животов. Отрясли сосульки с усов кряжистые утесы, выставили каменные груди в проемах толстых шуб. По опушкам грузными старухами с белыми платками на плечах расселись елки: сугробами им придавило подолы»,

– времена года: «Осень успела все: пролила все дожди, обтрясла от листвы все осины, смела мусор в Чусовую, которая унесла его неведомо куда», «Зима стояла над Чусовой, как недавняя невеста после бани – растрепанная, раскрасневшаяся, очумелая: лохматая башка как попало обернута мокрым полотенцем, душегрея застегнута криво, подол задрался, под мышкой ушат с кучей грязного белья...».

Выделенные образы взаимодействуют друг с другом в тексте, прежде всего, образы скал и реки: «Наконец на правый берег вышел боец Дождевой – все такой же суровый, непреклонный, неприступный... И от его апостольского укора Чусовая корчилась и билась, как в падучей. Дождевой словно бы угрюмо встал над рекой на отчитку, и река заколотилась, одержимая тащами, как бесами».

В одном произведении могут быть представлены два или несколько ключевых метафорических полей. Так, в романе А. Иванова «Географ глобус пропил», с одной стороны, используется

ряд сравнений, объединяющихся в поле «Доисторические животные», с другой стороны, развивается метафорическое поле «Космос». Единицы первого поля углубляют временную перспективу текста: «Мачты казались *копьями, косо вонзенными в тело сраженного мамонта*», «В алой полосе на горизонте лежит багровое солнце, точно *огромный птеродактиль снес доисторическое яйцо*». Единицы второго поля отражают стремление героя выйти за пределы пошлого обыденного существования: «Было во всем этом что-то *космическое*: целое блюдо слепящего света в океане черноты, и вдали пунктир мелких *звездочек* – фонарей на дамбе, – словно отнесенный в сторону *окраинный рукав спиральной галактики*. Шум душа напоминал *свист вселенско-го эфира*».

В романе А. Варламова «Мысленный волк» взаимодействуют ключевые образные поля «Звери» и «Болезни»: «*Мысленный волк <...> действительно существует – микроб, вирус, тля, и этим вирусом заражается все вокруг. Это была разновидность духовного бешенства, чумка, эпидемия, беда*».

Заключение

Для современной русской прозы характерно развертывание в тексте произведения ключевых образных полей. В их состав входят опорные слова компаративных конструкций – метафор и сравнений, выполняющие текстообразующую функцию. Выбор поля определяется авторскими интенциями. Развертывание ключевого образного поля в тексте связано с развитием его сквозных мотивов (см., например, роман З. Прилепина «Обитель» или роман А. Варламова «Мысленный волк»).

Анализ современных художественных прозаических произведений позволили выделить несколько типов ключевых образных полей: 1. Поле, состав которого обусловлен темой произведения (например, поле «Еда» в романе А. Матвеевой «Есть!»; 2. Поле, выбор единиц которого мотивирован типом главного героя и его точкой зрения (например, поле «Музыка» в романе Е. Водолазкина «Брисбен»; 3. Поле, определяемое идейно-эстетическим содержанием произведения в целом (например, поле «Звери» в романе З. Прилепина «Обитель»). Отмеченные критерии выделения типов образных полей могут пересекаться и сочетаться в одном произведении.

Доминанта образного поля часто задается за-

главием, например «Есть!» А. Матвеевой, «Мысленный волк» А. Варламова. Развертывание ключевого образного поля в тексте и его структура отражают особенности идиостиля писателя. Например, для идиостиля А. Иванова характерно широкое использование приема персонификации при построении поля.

Ключевые образные поля в художественной речи требуют дальнейшего изучения.

Библиографический список

- Абрамов В. П. Семантические поля русского языка. Москва : Флинта, 2019. 333 с.
- Афанасьев А. А. Поэтические воззрения славян на природу. В трех томах. Том первый. Москва : Издательство «Индрик», 1994. 800 с.
- Гик А. В. Животные и люди. Семантические преобразования в романе Прилепина «Обитель» // Метафорическая картина мира современной художественной прозы: Сборник научных статей / под общей редакцией З. Ю. Петровой, Н. А. Фатеевой. Москва : Аквилон, 2021. С. 26–41.
- Иванова Н. Б. Метафора в современной русской прозе // Метафорическая картина мира современной художественной прозы: Сборник научных статей / под общей редакцией З. Ю. Петровой, Н. А. Фатеевой. Москва : Аквилон, 2021. С. 95–106.
- Ключерова А. О. Структура и функции метафор в произведениях А. С. Грина. Москва, 2017. 168 с.
- Кожевникова Н. А. Избранные работы по языку художественной литературы. / сост. Е. В. Красильникова, Е. Ю. Кукушкина, З. Ю. Петрова / под общ. ред. З. Ю. Петровой. Москва : Знак, 2009. 896 с.
- Николина Н. А. Филологический анализ текста : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. Москва : Издательский центр «Академия», 2003. 256 с.
- Петрова З. Ю. Образное поле «Растения» в «Материалах к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв.» // Верхневолжский филологический вестник. 2015. №1. С. 54–59.
- Резанова З. И., Пановица В. Ю. Ключевые текстовые метафорические модели трилогии Д. Рубиной «Люди воздуха» // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 382. С. 33–38.
- Шиляев К. С. Ключевая текстопорождающая концептуальная метафора в повести Дж. Лондона «The Call of the Wild» // Вестник Томского гос. университета. 2012. № 358. С. 11–14.
- Шпилева Ю. В. Образные поля в орнаментальной прозе (на материале произведений русской литературы первой трети XX века). Ярославль, 2015.
- Semino E., Swindlehurst K. Metaphor and mind style in Ken Kesey's One Flew Over the Cuckoo's Nest. *Style*, 1996, 30 (1), pp. 143–166.
- Simon-Vandenberg A.-M. Speech, music and dehumanisation in George Orwell's Nineteen Eighty-Four. A

linguistic study of metaphor. *Language and Literature*, 1993, 2, pp. 157–182.

Weinrich H. Münze und Wort: Untersuchungen an einem Bildfeld. Weinrich H. *Sprache in Texten*. Stuttgart: Klett, 1976, pp. 276–290.

Reference list

Abramov V. P. Semanticheskie polja russkogo jazyka = Semantic fields of the Russian language. Moskva : Flinta, 2019. 333 s.

Afanas'ev A. A. Pojeticheskie vozzrenija slavjan na prirodu = The Slavs poetic views of nature : v 3 tomah. Tom pervyj. Moskva : Izdatel'stvo «Indrik», 1994. 800 s.

Gik A. V. Zhivotnye i ljudi. Semanticheskie preobrazovanija v romane Prilepina «Obitel'» = Animals and people. Semantic transformations in Prilepin's novel *The Abode* // Metaforicheskaja kartina mira sovremennoj hudozhestvennoj prozy: Sbornik nauchnyh statej / pod obshhej redakciej Z. Ju. Petrovoj, N. A. Fateevoj. Moskva : Akvilon, 2021. S. 26–41.

Ivanova N. B. Metafora v sovremennoj russkoj proze = Metaphor in modern Russian prose // Metaforicheskaja kartina mira sovremennoj hudozhestvennoj prozy: Sbornik nauchnyh statej / pod obshhej redakciej Z. Ju. Petrovoj, N. A. Fateevoj. Moskva : Akvilon, 2021. S. 95–106.

Kljucherova A. O. Struktura i funkciej metafor v proizvedenijah A. S. Grina = The structure and function of metaphors in A. S. Green's works. Moskva, 2017. 168 s.

Kozhevnikova N. A. Izbrannye raboty po jazyku hudozhestvennoj literatury = Selected works on the language of fiction / sost. E. V. Krasil'nikova, E. Ju. Kukushkina, Z. Ju. Petrova / pod obshh. red. Z. Ju. Petrovoj. Moskva : Znak, 2009. 896 s.

Nikolina N. A. Filologicheskij analiz teksta = Philological text analysis : ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenij. Moskva : Izdatel'skij centr «Akademija», 2003. 256 s.

Petrova Z. Ju. Obraznoe pole «Rastenija» v «Materialah k slovarju metafor i sravnenij russkoj literatury XIX–XX vv.» = The figurative field of «Plants» in «Materials for the dictionary of metaphors and comparisons in Russian literature of the 19th–20th centuries» // Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik. 2015. №1. S. 54–59.

Rezanova Z. I., Panovica V. Ju. Ključevye tekstovye metaforicheskie modeli trilogii D. Rubinoj «Ljudi vozduha» = Key textual metaphorical models in D. Rubin's trilogy *People of the Air* // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2014. № 382. S. 33–38.

Shiljaev K. S. Ključevaja tekstoporozhdajushhaja konceptual'naja metafora v povesti Dzh. Londona «The Call of the Wild» = The key text-forming conceptual metaphor in J. London's story «The Call of the Wild» // Vestnik Tomskogo gos. universiteta. 2012. № 358. S. 11–14.

Shpileva Ju. V. Obraznye polja v ornamental'noj proze (na materiale proizvedenij russkoj literatury pervoj treti XX veka) = Figurative fields in ornamental prose (on the material of Russian literature of the first third of the XX century). Jaroslavl', 2015.

Semino E., Swindlehurst K. Metaphor and mind style in Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Style, 1996, 30 (1), pp. 143–166.

Simon-Vandenberg A.-M. Speech, music and dehumanisation in George Orwell's *Nineteen Eighty-Four*. A linguistic study of metaphor. *Language and Literature*, 1993, 2, pp. 157–182.

Weinrich H. Münze und Wort: Untersuchungen an einem Bildfeld. Weinrich H. *Sprache in Texten*. Stuttgart: Klett, 1976, pp. 276–290.

Статья поступила в редакцию 23.10.2021; одобрена после рецензирования 11.11.2021; принята к публикации 12.11.2021.

The article was submitted on 23.10.2021; approved after reviewing 11.11.2021; accepted for publication on 12.11.2021.