

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК СФЕРА ЛИНГВОКРЕАТИВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Г.А. АВДЕЕВА

(Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия, г. Нижний Тагил, Россия)

УДК 821.161.1 (Щербакова Г.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6

СТИЛИСТИЧЕСКИ МАРКИРОВАННАЯ (ОКРАШЕННАЯ) ЛЕКСИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. ЩЕРБАКОВОЙ

Аннотация. Исследуется вопрос функционирования стилистически маркированной лексики в художественных произведениях на примере двух повестей Г. Щербаковой. Обращается внимание на то, что стилистически окрашенная лексика в анализируемых произведениях используется не только как средство речевой характеристики персонажа, но и как средство усиления экспрессии авторской речи. Стилистически окрашенные лексемы в произведениях Г. Щербаковой приобретают особый символический смысл.

Ключевые слова: стилистически маркированная (окрашенная) лексика, функционально стилистически окрашенная лексика (книжная, разговорная), жаргонная лексика, эмоциональная, оценочная лексика.

Известно, что «языку художественной литературы присущ синкретичный характер состава, или набора, языковых средств литературного языка с точки зрения их стилевой принадлежности, экспрессивно-стилистических признаков» [Стилистика и литературное редактирование 2004: 128]. Язык художественной литературы может использовать и внелитературные элементы: просторечие, диалектизмы, жаргонизмы, окказионализмы, варваризмы (иноязычные вкрапления) и др. При этом «все привлекаемые автором языковые средства, приемы, способы их использования должны быть мотивированы не только с точки зрения коммуникативной, т.е. элементарно поняты адресатом тек-

ста, но и в эстетическом отношении» [Стилистика и литературное редактирование 2004: 129].

Особую роль в художественных текстах выполняют разнообразные группы так называемой «сниженной» лексики: разговорной, просторечной, диалектной, жаргонной. Так, например, разговорная и просторечная лексика в художественной литературе используется для создания словесного портрета, для реалистического изображения быта той или иной социальной среды, в авторском повествовании служит средством стилизации, при столкновении с элементами книжной речи может создавать комический эффект.

В последние десятилетия, как отмечают многие исследователи, резко изменились условия функционирования языка. Современная публицистика, художественная литература и даже околонулевая литература характеризуются повышенным интересом именно к «низовым» пластам лексики: к просторечию, жаргонизмам. Социальные сдвиги нашего времени приводят к известному «расшатыванию» традиционных литературных норм. Это выражается прежде всего в росте ненормативных вариантных элементов, возникающих под влиянием просторечия, диалектов и жаргонов, в обилии иностранных слов и терминов и, наконец, в стилистическом снижении современной устной и письменной речи, в заметной вульгаризации не только бытовой, но и публичной сферы общения. Кроме того, «причудливые смешения разнородных стилистических средств» ... «стали в наши дни неиссякаемым источником наипростейшего и незатейливого удовлетворения конструктивной жажды экспрессии в текстах масс-медиа, из которых распространяются на все наше языковое существование – «незаконно», заразительно, развращающе и угрожающе. Корни этих процессов, несомненно, в «карнавализации» российской жизни на рубеже тысячелетий, что отражается в языке, иной раз даже гиперболически» [Костомаров 2005: 234].

Современная художественная литература отражает отмеченный исследователями процесс «карнавализации», а также тенденцию к всеобщему «огрублению» речи людей самых разных социальных слоев. Вот и героини современной женской

прозы, представителем которой является Г. Щербакова, не отстают от мужчин в грубости, агрессивности.

Цель данной статьи – проанализировать, какие пласты стилистически маркированной лексики представлены в произведениях Г. Щербаковой и каковы их функции в анализируемых текстах. В качестве материала исследования нами выбраны две повести Г. Щербаковой «Три любви Маши Передреевой» и «Митина любовь». Они написаны примерно в одно время (1996, 1997), главные их героини – женщины, наши современницы. Кроме того, повести насыщены стилистически маркированной лексикой, в основном, «сниженного» стилового регистра.

Показательно, что и в том, и в другом произведении автор или рассказчица («Митина любовь») сознательно дают оценку речевому поведению героев, стилистически маркируют это поведение (или свое поведение): «Нюся, давайте по-хорошему. – *Мать вела себя образцово. Но Нюся всхлипнула, назвала их непечатно и захлопнула дверь*» («Три любви Маши Передреевой»). (Все цитаты даются по изданию [Щербакова 2012]; все выделения курсивом, кроме особо отмеченных случаев, мои – А.Г.) «Из меня так и *прут* украинизмы детства, которые можно вырвать только с кровью». «Я тогда тащи́лась по улице... Я *тащи́лась* (выделение автора Г. Щербаковой) в старом смысле этого слова, в смысле еле-еле шла, едва передвигая ноги, а не пребывала в состоянии восторга (*кайфа*) или наслаждения» («Митина любовь»). Героиня-повествовательница противопоставляет старое значение «разговорное» – новому «жаргонному», тем самым указывая на возрастные различия (себя и нового поколения, которое представляет ее дочь).

В каждой повести есть центральный персонаж, показанный во взаимодействии с другими героями. Но если в «Митиной любви» повествование ведется от первого лица (даже имя героини-повествовательницы остается неизвестным), то в другой повести «Три любви Маши Передреевой» читатель воспринимает описываемые события как бы через призму восприятия Маши – центрального, стержневого персонажа: произведение строится как своего рода объективированный поток сознания героини.

Характер Маши раскрывается в отношениях с разными людьми, в первую очередь с собственной матерью. При этом Маша почти всегда говорит с матерью в уничижительной манере. Она своими словами подчеркивает презрительное отношение к матери, к ее образу жизни и «происхождению», к тому факту, что мать Маши долгое время прожила в бараке: «Мать же – *черноротая*. Барак есть барак. Сказывается. Маша спокойно пройти мимо него не может. Даже если цветет сирень – а барак стоит весь в сирени, – все равно от него дух... запах Барака Как Такового».

Барак становится для Маши символом бескультурия, нищеты – символом всего того, от чего она яростно хочет отделиться, но при этом связь с чем она не может прервать. Возникает некий раздвоенный образ Маши – той, которой она хочет казаться и которой она иногда пытается быть, и той, какая она на самом деле (не лучше, не интеллигентнее собственной матери). Лучше всего эта двойственность проявляется за счет стилистического контраста – смешения в речи героини «правильных» («интеллигентных») слов и грубой сниженной лексики, которую сама Маша как будто и не замечает.

Противопоставляя себя матери, Маша подчеркивает, что она абсолютно другая. Так, например, Маша осуждает мать за то, что та «матерится до самых черных слов»: «Маша считает – последнее дело. Сама она – ну, *зараза*, *дурак*, ну, на крайний случай, *падло* – больше ничего не скажет. И не то что запрещает себе. Нет, просто слова эти у нее во рту не появлялись. Маша считала себя этим выше матери. *Маша вообще считала себя интеллигенткой*. Со старыми женщинами здоровается первой, с мужчинами – никогда. «*Спасибо*», «*пожалуйста*» вставляет в речь регулярно. Пальцем на предметы не показывает, и вот – *не матерится*».

Маша ощущает себя чуть ли не борцом за чистоту языка, не замечая, что эти ее *зараза*, *падло*, *сроду* и т.п. слова нисколько не лучше материнского мата. Очень показательна ее реакция на полуласковые, полуоскорбительные определения ее первого «клиента»: «– Ах ты *сотняжечка периферийная*! Ах ты *телочка бодатая*! «Телочка» – ей не понравилось. Напоминало коров-

ник. Между делом, не раскрывая имени-фамилии, она сказала, что нечего болтать, *она из культурной семьи. Сроду* никаких коров там, коз не держали». Просторечное «сроду» выдает подлинную, далеко не интеллигентную сущность героини, как бы та ни старалась изображать «всю возможную приветливость» перед тетей Шурой или произвести хорошее впечатление на будущую свекровь (какой хочет видеть Нюсю Маша): «...Витя обещал жениться, можете его спросить, но я вам скажу – не очень и *навязываюсь*. Просто я честно пришла вам сказать. *Ваша кровь во мне теперь уже живет...* Эту фразу Маша *придумала* еще вчера, когда мать уехала».

В этой расчетливости, продуманности вся Машина натура. Она и Виктору пишет такие же фальшивые продуманные письма: «Витя, привет. Как тебе служится, как тебе дружится, мой *дорогой солдат*? Напрасно ты ничего не пишешь, *это тебя плохо характеризует...* дочка получилась *ненаглядная красавица...* Я ее записала на тебя, так что имей в виду. Будешь скандалить – будет хуже. В конце концов мы с тобой комсомольцы, а комсомол никто не отменил. Попробуй через него перешагни, когда будешь устраиваться на работу или учебу...» Фальшивая ласковость сочетается с угрозами. Живое любованье дочерью перемешивается с казенными фразами-штампами: «плохо тебя характеризует». И последняя фраза письма очень показательна: «Смотри, Витя, не *опозорься* своим *отношением к женщине и ребенку*». Эмоциональное «опозориться» соседствует с каким-то обезличенным официальным отвлеченным выражением. При этом сама Маша очень довольна своим письмом, она даже не чувствует его фальшивости, неискренности. «Она и сочинения хорошо писала, не стандартно, всегда находила человеческие слова».

Маша в повести показана девушкой грубой, жестокой, не упускающей шанса осуществить свои мечты (легко разбогатеть любой ценой, в том числе продавая свое тело). Она готова идти по головам, шагать через всех, кто стоит на ее пути. Она не жалеет ни свою мать, ни мать солдата, который ее (Машу) любил. Врет Нюсе, что беременна от ее сына, чтобы обеспечить жизнь себе в хорошем, богатом доме с дочкой от «неудачного опыта заработать».

В целом лексика, характерная почти для всех персонажей повести, отличается сниженным характером: преобладает разговорная и просторечная лексика с вкраплениями жаргонной. Частотны разговорные и просторечные частицы: *ну, аж, уж, угу*, междометия: *ух, ах*, некоторые звукоподражания: «не уснешь от этого *у-у-у, а-а-а*»; редуцированные формы приветствий: *здрасьте*; нечленимые высказывания, характерные для спонтанной разговорной речи: *Чего ради? Еще чего! Ну их к черту!* Активно используются разговорные и просторечные фразеологизмы, устойчивые выражения: *Ни в бога, ни в черта; к чертям на кулички; подвести под монастырь* и т.п. Все эти явления свойственны любой устной разговорной речи. Но речь героев Щербаковой отличает повышенная эмоциональность, ненормативный характер, грубая экспрессия, что проявляется в использовании ненормативных просторечных форм (ненормативных произносительных вариантов): *могет, партейная, голяком, таща, плодят, померло бы дите, привлеча, погожу* и т.п.; жаргонизмов: *фраер, лярва*; ненормативных образований: *голость* (обнаженное тело), *сотняжечка, бодатая, черноротая, языка-тая, квадратный, треугольный идиот, пальчата* (маленькие пальчики) и т.п.

Для речи практически всех персонажей (прежде всего героинь) характерно использование негативной оценочной лексики: пренебрежительной, презрительной, иронической, бранной и т.п.: *стерва, сучка, да подавись ты, облапошить, дурак, потроха, быдло, дерьма-пирого, заорала, трепачи, паразиты, сволочи, гады* и т.п. Показательны и авторские ремарки, сопровождающие высказывания героев или даже замещающие их: «с сарказмом спросит ее Маша»; «и будет *орать*, наливаясь краснотой»; «И *закричала* высоким криком»; «Они *кричали* матери все известные им слова простой русской речи».

Повышенная негативная эмоциональность, постоянный крик, взаимное раздражение – ведущий лейтмотив речи персонажей. Тональность может меняться только искусственно, когда та же Маша преследует какие-то меркантильные цели (см. примеры выше), либо в ситуации общения с ребенком. При этом положительные эмоции дочь Маши – «куколка» – вызывает у

всех: и у матери Маши («к девочке, внучке – *со всей нежностью*»: «Ах ты, *куколка* моя! Ах ты, *цыпочка*! Ах ты, *цветочек мой драгоценный!*»), и у самой Маши (правда, она собой больше любит: «И куколка ее вся *розовенькая*, в *кружавчиках*, ну просто рисуйте с нас картину»), и, наконец, у Нюси, признающей в финале повести внучку: «*кровиночка моя*». Следует обратить внимание на использование слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами, традиционно передающими разнообразные положительные эмоции, особенно при общении с детьми.

Некоторые персонажи повести крайне редко переключают стилевой регистр с бранного на какой-либо другой. В основном это связано с определенным ритуалом, который требует проявления положительной эмоции, но эта эмоция оказывается фальшивой (этикетной, ритуализированной). Так, крик матери Виктора на его проводах в армию, обращенный к Маше: «А вот и *невестушка* пришла. *Сизая голубка* прилетела!», – справедливо оценивается последней как «цирк и баня». *Невестушка, голубка* можно маркировать как народно-поэтическую лексику. Лексема *цирк* в переносном значении «смешное событие, комическая ситуация» [Ожегов, Шведова 1995: 863] приобретает просторечную окраску с негативной оценочностью. Слово *баня* в контексте реализует, возможно, фразеологически связанное значение, обусловленное вхождением в состав устойчивого выражения *здать баню* – «сильно разбранить» (разг.) [Ожегов, Шведова 1995: 33]. Соответственно, *цирк и баня* в контексте выражают оценку ситуации: «Спектакль под названием «Проводы» сыграли, разошлись – и все». Машу раздражает неискренность Нюси, ложность собственного положения (ни одного письма от Вити, никакой пользы от его матери-продавщицы, которая не помогла ей в покупке югославских сапог).

На фоне преобладания сниженной лексики (просторечной, разговорной, жаргонной) следует отметить единичные случаи употребления книжной лексики, в частности, лексики публицистического стиля в письмах Виктора: «продолжаю находиться на *горячей точке* нашей страны»; «Ребята у нас хорошие, за ценой не постоят, чтобы победили *силы прогрессивного Афгани-*

стана» и т.п. Следует отметить и влияние некоторого канцелярита на речь Виктора (*продолжаю находиться* вместо нейтрального *нахожусь*), и обыгрывание прецедентного высказывания «Мы за ценой не постоим» (слова песни о героях Великой Отечественной войны из х/ф «Белорусский вокзал»).

Проанализировав повесть «Три любви Маши Передреевой», мы можем отметить, что автор активно включает в речь своих героев в первую очередь лексику низового стилевого регистра: разговорную, просторечную, жаргонную, что не только соответствует их социальному статусу (невысокое социальное положение, кроме матери Маши), но и отражает специфику их взаимоотношений. Всеобщая раздражительность, агрессивность, погруженность в бытовые проблемы уничтожает в людях лучшие качества, в том числе и способность к состраданию. Если уж мать и дочь не понимают друг друга, чего ждать от чужих людей. Не случайно преобладание негативной оценочной лексики (пренебрежительной, презрительной, бранной и др.) не только в диалогах, но и во внутренней речи Маши.

Обратимся к еще одной повести Г. Щербаковой «Митина любовь». В этом произведении повествование идет от лица женщины, которая вспоминает свое детство, властную бабушку, свободолобивую мать, а главное – своего дядю Митю. Экскурсы в прошлое соседствуют с событиями, развивающимися в настоящее время.

Если речь героев повести «Три любви Маши Передреевой» не имеет особых стилистических различий – преобладает сниженная (разговорная и просторечная), при этом грубая лексика, в основном, негативно эмоционально окрашенная, то стилевые пласты лексики в повести «Митина любовь» более разнообразны. Речевая характеристика каждого персонажа оказывается более индивидуальной.

В первую очередь следует отметить, что образ главной героини-рассказчицы более сложен и многопланов, чем образ Маши Передреевой. Повествовательница представлена и в разных ипостасях: она и маленькая девочка (в своих воспоминаниях), и человек-творец (писатель), и жена, и сестра и т.д. Речь «Я-героини» наиболее разнообразна в стилевом отношении: от

украинизмов до научной лексики, терминологии. Интересно в этом смысле начало повести, когда героиня сразу заявляет о своих приоритетах: о том, что она отказывается от *компьютера* как символа прогресса и выбирает *рукопись*, углы которой могут самопроизвольно заворачиваться: «Как же я буду понимать глубинные подмигивания компьютера и *скумекаю*, что он мне заворачивает *уголочки*? Поэтому мне нужен на столе камень, не важно, чароит он или какая *каменная дворняга*, но именно камень, а не *диод с триодом*... Я *отвергла* компьютер как предмет мне лично не подходящий. Одновременно отвергла *евроремонт*... Единственное, что я могу сделать, – вдеть для *понта* в одно ухо *серьгу*. Но это тоже по обстоятельствам... если уж очень *приспичит*». Этот фрагмент показателен включением различных по стилистической окраске лексем: разговорные *уголочки*, *серьга*, *евроремонт*, *приспичит*, просторечное *скумекаю* и, наконец, жаргонное *понт* соседствуют с книжным *отвергать*. *Каменная дворняга* как символ природного начала противопоставлена механистичным *диодам и триодам*.

Следует обратить внимание на сильную концентрацию стилистически маркированной лексики на протяжении всей повести, причем не только в диалогах, воспроизводящих живую разговорную речь, но и в авторском тексте. При этом некоторые лексемы приобретают символический смысл и часто сигнализируют о смене стилевого регистра. Так, например, упомянутая выше *серьга* в ухе периодически метафорически появляется в ухе героини и заставляет ее вести себя определенным образом.

Мы уже отмечали, что в речи повествовательницы представлены различные группы лексики: украинизмы (например, *щиро*), диалектизмы (*колготиться*), разговорная лексика (*мусолить*, *вляпаться*, *всучить*), просторечная (*скумекать*, *башка*, *морда*, *изгальяться*, *на фиг*), в том числе и просторечные формы (*бечь*, *врасплохи*, *чужее*), жаргонная (*кайф*, *видак*), книжная, в том числе высокая, научная и др. «Видимо, здесь и взошли всходы моего *индивидуализма*, а также его крайней формы – *солипсизма*». Особо следует отметить окказиональные образования: *бесчувствие*, *безмыслие*, *сверхсчастье*, *сверхплохо*, *кажимость*, *чуманею* и др. Они характеризуют героиню как творче-

скую личность, не случайно она занимается писательской деятельностью.

В повести мы можем наблюдать целую галерею колоритных персонажей: мать, бабушка героини, сестра Шура, полоумная Зоя, дядя Митя и его бесконечные любви: от жены Фаи до безымянной райкомовки (наиболее важна для сюжета повести Люба). Мы перечислили героев, в основном, из прошлого. В настоящем присутствуют «молодые» (представители «детей»): Егор-Митя, Лена и др.

Безусловно, самым главным персонажем в повести (в воспоминаниях героини) является брат ее бабушки (двоюродный дедушка) Митя. Его характеризовали как человека безнадежно романтического, всех жалеющего, при этом характеризовали как ненормального: «Митя начинается с этого ключевого слова. Со слова бабушки: – Митя, ты *идиот!* Было у него замечательное качество: он покупал на базаре самое-пресамое *не то* – исключительно из чувства жалости к продавцу».

Но у героини-повествовательницы другое отношение к Мите. Для нее это самый дорогой, понимающий человек: «Митя – странный, вневременной человек. Он родился у старой, сорокапятилетней женщины, моей прабабушки». У Мити была особенность, он любил всякого рода убогих женщин, искалеченных, умалишенных, «некондиционных женщин». Кто-то понимал это как извращение. Бабушка определяла все просто: «*Потаскун* всех времён и народов». Но и она, по сути, понимала мотивы поведения Мити: «...он мне и сказал, что это у него не *блядство*, а глубочайшая жалость, до «сжимания сердца» к женщине, «которую Бог обделил»».

«Я»-повествовательница явно романтизирует образ Мити, при этом он все равно получается живым, реальным. В его устах даже просторечные слова звучат не грубо, а ласково. Не случайно он называет героиню «птицей»: «Тебе с нашим братом будет трудно, потому что ты... Ждешь от нас больших впечатлений. Ты, птица, воображай *помене* мозгами... У тебя вся главная жизнь происходит в голове... *Ослобони* головку, оставь ей *цифирь*».

Немаловажную роль в повести играют такие персонажи, как Зоя и Люба. Именно с этими образами связан мотив «другого

ума», играющий значительную роль в повести. «Зоя – знак некоего «другого ума»... Мы еще не дожили до еврейской мудрости благодарить Бога за посланный тебе или твоим близким «другой ум»... Наша *чертова фанаберия* мешает нам поступать разумно. И хотя бы делать вид». Зоя примкнула к баптистам, «запела *тоненьким* высоким голосом, слетала с ними на *небко*, а когда вернулась, то оказалась счастливой». Этот образ «небка» будет сопровождать Зою на протяжении всей повести. Она сблизится с Любой, и ту окружающие также будут считать ненормальной.

Мотив «другого ума» можно спроецировать и на Митю, и на других героев, которые ведут себя «ненормально», с точки зрения окружающих. Главная героиня повести много размышляет о своеобразном гене Мити, который она видит то в своей дочери, то в Егоре. В повести даже возникает некий символ «бидона», который дочь повествовательницы купила из жалости к продавщице. Сама «Я»-героиня иногда хочет уничтожить в себе этот ген: «Я не хочу искать Егора. На Мите кончилась *моя* история» (данное слово выделено автором – Г. Щербаковой). «...тебе до того все равно, до того *пофигейно*, что это можно принять за умиротворение и покой, но это не так... Просто *вся вышла*».

Героиня явно не хочет смиряться с таким покоем=безразличием. Жаргонное *пофигейно* (либо индивидуальное образование от жаргонной основы *по фигу*), по сути, становится символом эпохи распада семейных связей, неспособности к сочувствию, сопереживанию. Не случайно даже сестра повествовательницы Шура возмущается гнусностью новых слов, соответствующих духу новой эпохи: «С чего ты взяла, что на тебе лежит ответственность? Они уже взрослые. *Трахаются*. Так это теперь называется? Все слова про это теперь гнусные. Хуже *матерных*».

Еще одно символичное слово появляется в финале повести, когда рассказчица осмысляет ситуацию отказа Мити-Егора от тела беременной Лены, предложенного ею как бы в благодарность. Бегство Мити-Егора по существу приводит его к гибели – под колеса машины. Лена по-своему характеризует ситуацию:

«А этот развернулся и ушел... *Сволочь* такая... *Псих* он, *псих!* На дух мне такого не надо! Ленька, конечно, *гад*, но живой *гад*... Живой Ванька-дурак лучше мертвого Ивана-царевича». Так опять возникает мотив «другого ума». Оскорбления Лены направлены против уже мертвого человека, так сильно он зацепил ее своим «ненормальным» поступком. «Я»-повествовательница считает, хотя и не очень уверенно, что Митя-Егор «бежал от несовпадения чувств, мыслей и обстоятельств, которые были *вразнотык*». Последнее слово, несмотря на свою «корявость» и просторечность, приобретает глубокий смысл. Многие в жизни самых близких людей оказывается «вразнотык». И Митя, любивший многих обделенных женщин из жалости, желал только хорошего всем. Но при этом приносил страдания многим, и в первую очередь своей законной жене Фале. Символично, что повествовательница в финале произведения чувствует, что ее постигла неудача: «Зачем-то с *бухты-баракты* я бросила на полуслове почти законченную повесть и кинулась рассказывать другую... Я их не знаю... Это поколение живет мимо вас...».

Проанализировав случаи использования различных групп лексики в произведениях Г. Щербаковой, мы пришли к следующим выводам.

На фоне нейтральной лексики мы видим явное преобладание «сниженной» лексики: разговорной, просторечной, жаргонной. Это происходит в обеих рассмотренных нами повестях. При этом «сниженная» лексика оказывается разнообразной в каждом тексте. Если в повести «Три любви Маши Передреевой» преобладает бранная лексика (как в диалогах, так и в монологах), в повести «Митина любовь» используется не только грубая, вульгарная сниженная лексика, обладающая негативной оценочностью, но и лексика, выражающая положительные эмоции. В частности, в данной повести Г. Щербакова активно использует разговорную эмоционально окрашенную лексику, в основном с уменьшительно-ласкательными суффиксами, выражающими широкий спектр положительных эмоций.

Кроме того, речевая характеристика каждого персонажа повести «Митина любовь» оказывается более индивидуальной. В речи бабушки героини-рассказчицы преобладают украинизмы

(*геть*), просторечные, грубоватые слова, в том числе и бранные (*потаскун*). Речь Мити более поэтична. Чего только стоит его обращение к героине-рассказчице «птица». Обильно насыщена народно-поэтическими выражениями и словами с суффиксами субъективной оценки речь Любы и Зои (обладательницы «другого ума»): *кусточки, небко, думка, деток* и т.п. В речи современной молодежи, прежде всего Лены и Лёни, преобладает не только разговорная лексика, но и жаргонная (*крутой, менты*). И, наконец, речь самой рассказчицы наиболее разнообразна. В ней присутствуют и украинизмы (*щиро*), и разговорная лексика (*гипертоничка*), и просторечие (*морда, сидючи*), но в то же время и книжная лексика, терминология (*анабиоз*), представлены даже некоторые индивидуальные образования (*чуманею*). Речь повествовательницы может быть и грубой, и поэтичной. Именно в ее речи часто дается стилевая оценка высказывания: «И еще бабушка в «дни Фали» не прибежала, как у нас принято, к красному словцу «ридной мовы». В доме стоял высокий стиль русского языка».

Подобные стилистические ремарки характерны и для другой повести Г. Щербаковой: «Три любви Маши Передреевой», но в ней они носят более частный характер. В «Митиной любви» автор через размышления рассказчицы приходит к некоторым важным обобщениям о нашей жизни, о жизни «*вразнотык*».

Таким образом, стилистически окрашенная лексика используются в произведениях Г. Щербаковой не только как средство речевой характеристики персонажа, но и как средство усиления экспрессии авторской речи. Обилие разговорной, просторечной, жаргонной лексики не только позволяет автору передать «правду жизни», создать образы колоритных персонажей, но и воспроизвести картину распада нормальных взаимоотношений между самыми близкими людьми, не понимающими друг друга, живущими *мимо друг друга, вразнотык*. Не случайно в повестях Щербаковой символический характер приобретают не только нейтральные изначально лексемы (например, *барак* в повести «Три любви Маши...»), но и стилистически маркированные (*поперхась, пофигейно, вразнотык* и др. в «Митиной любви»). Употребление разнообразных по стилистической окраске язы-

ковых единиц, в том числе и внелитературных (жаргонизмов) мотивировано не только коммуникативно, но и эстетически. Функционирование данных языковых единиц в анализируемых произведениях способствует полноценному воплощению идейно-эстетического замысла писателя.

ЛИТЕРАТУРА

Костомаров В.Г. Наш язык в действии: Очерки современной русской стилистики. – М., 2005.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1995.

Стилистика и литературное редактирование / под ред. В.И. Максимова. – М., 2004.

Щербакова Г. Три любви Маши Передреевой. – М., 2012.

© Авдеева Г.А., 2013