

Министерство образования и науки
Донецкой Народной Республики
ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ВЫСШЕГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи



ЯСТРЕБОВ-ПЕСТРИЦКИЙ МИХАИЛ СЕРГЕЕВИЧ

МЕТАФОРА КАК КОМПОНЕНТ ИДИОСТИЛЯ ПИСАТЕЛЯ

(на материале поэтического очерка

И.Л. Сельвинского «Путешествие по Камчатке»)

10.02.01 – русский язык

Диссертация

на соискание учёной степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:

кандидат филол. наук, доцент

Курмакаева Нина Петровна

Донецк - 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ И ДИСКУССИОННЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МЕТАФОРОЛОГИИ В ЯЗЫКЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ .15	
1.1. Концепция вторичной номинации в общенациональном языке и языке художественной литературы и место метафоры в ней	16
1.2. Дискуссионные вопросы поэтической метафорологии и исходные положения работы	24
1.2.1. Объем и граница понятия <i>метафора</i> применительно к лингвопоэтике художественного текста	24
1.2.2. Механизмы создания метафоры и аспекты её изучения.	35
1.2.3. Метафора как поле и метафорическая типология в лингвистике	48
1.2.4. Метафора – объект стилистики текста и составляющая идиостиля художника слова	60
Выводы к главе 1	67
ГЛАВА 2. СТРУКТУРНО-РЕПРЕЗЕНТАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МЕТАФОРИЧЕСКОГО СТРОЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ ОЧЕРКЕ И. СЕЛЬВИНСКОГО "ПУТЕШЕСТВИЕ ПО КАМЧАТКЕ"	71
2.1. Метафорическое поле произведения: центр и периферия	71
2.2. Семантические микрополя, детерминированные тематическим ракурсом произведения и интенцией автора	81
2.3. Грамматическая структуризация метафор И. Сельвинского	109
Выводы по второй главе	139
ГЛАВА 3. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СТИЛИСТИКИ МЕТАФОРЫ «ПУТЕШЕСТВИЯ...»	145
3.1. Лингвостилевая палитра текста, детерминированная жанровой спецификой произведения	145
3.2. Стилистические функции компонентов метафорического поля поэтического очерка И. Сельвинского	155
Выводы по третьей главе	168
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	171

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. 177

ВВЕДЕНИЕ

Илья Львович Сельвинский (1899 – 1968) – русский советский писатель, поэт и драматург, представитель литературного течения конструктивизма, незаслуженно обойдённый вниманием критиков, литературоведов и языковедов. Поэтическая образность его произведений заставляет задуматься о роли поэта в формировании языка художественной литературы, о тех оттенках смысла, которые автор стремится передать в своей поэтической речи, насыщенной выразительными средствами, особенно метафорами. И. Сельвинский, бесспорно, экспериментатор в области языка поэтического произведения. А его непредсказуемая и разноплановая метафора – визитная карточка идиостиля большого художника слова. Этим обусловлен выбор темы и проблематики работы.

Актуальность темы исследования определяется необходимостью:

- 1) дальнейшего изучения метафористики русской поэзии и специфики *метафоры* как реляционной составляющей авторского идиостиля;
- 2) выявления механизмов вербальной экспликации поэтической метафоры у конкретного автора и ее полевую структуру;
- 3) уточнения структурно-репрезентативных и функционально-стилистических особенностей компонентов метафорического поля отдельно взятого поэтического произведения.

Исследование выполнено с учётом активно развивающихся научных направлений: изучение языка художественной литературы, лингвистики текста и поэтики. При этом обнаруживаются малоизученные черты идиостиля И. Сельвинского: лексико-фразеологические и семантико-денотативные предпочтения в связи с жанровой спецификой произведения; стилевое микширование; функционально-стилистическая нагрузка образных средств языка (метафоры). Полученные результаты позволят обнаружить в языке произведения

И. Сельвинского сумму авторских языковых приёмов, формирующих компоненты его идиостиля.

Степень разработанности проблемы. В литературоведении и критике неоднократно указывалось на недостаточную изученность поэзии Сельвинского. На протяжении нескольких десятилетий после смерти поэта единственной монографией о нём оставалась работа О.С. Резника «Жизнь в поэзии», написанная ещё в 1967 г. – на последнем году жизни И. Сельвинского (позднее монография переиздавалась). Содержанием её стали биография поэта и анализ его многопланового творчества. О.С. Резник писал: «Критики зачёркивали добрую половину созданного поэтом» [79, с. 11], т.е. творчество Сельвинского если и исследовалось, то далеко не в полном объеме. В 1920–30-е гг. заметки и короткие публикации о Сельвинском оставили: А. Лежнев [1927; 1928]; И. Степанов [1928]; О. Бескин [1929]; М. Гельфанд [1929]; М. Григорьев [1929]; М. Зенкевич [1929]; Н.И. Степанов [1929]; Л.И. Тимофеев [1929]; Г. Лелевич [1930]; Г. Щербаков [1931]; М. Серебрянский [1932]; А. Лейтес [1934]; Вс. Вишневский [1935]; Ю. Островский [1935]; М. Бровин [1936]; И. Гринберг [1936]; А. Владимиров [1939]. В 1931 г. неоднократно упоминалось о творчестве Сельвинского в периодическом печатном издании «Книга строителям социализма».

С 1940–50-х годов в отечественном литературоведении интерес к И.Л. Сельвинскому более проявлен: Л. Озеров [1942], В. Щербина [1947]; З. Кедрина [1956]; А. Абрамов [1959] пишут о нём как о вполне сложившемся поэте. В 1960–80-е гг. исследователи оценивают своеобразие авторского слога поэта, отмечая его феноменальность. В эти годы вышли работы Е.Л. Вандыш [1963]; Л. Озерова [1963]; В.Ф. Огнева [1966]; П. Антокольского [1969]; В. Ларцева [1970]; М.Г. Ваяшовой [1971]; В.П. Ракова [1971]; В.А. Зайцева [1973]; В. Захарова [1973]; Г.М. Павловой [1973]; А. Волкова [1979]; Дм. Молдавского [1979].

В.Ф. Огнев, в частности, отметил: «Не понятна пока, не “расшифрована” та мера особой условности, авторского стиля, которая кажется пародийной, ... как только мы пытаемся подходить к объяснению стиха Сельвинского с позиций

только отражения жизни, игнорируя “особый мир”, тот сельвинский “маленький театр”, который представляет собой (в прямом смысле!) каждое стихотворение поэта» [43, т. 3, с. 414].

В начале 70-х – середине 80-х гг. было защищено несколько диссертаций на соискание учёной степени кандидата филологических наук о творчестве И. Сельвинского. Три из них построены на материале драматических произведений (диссертационные работы М.Г. Ваняшовой, И.С. Гринберг [35, 214 с.], Г.М. Павловой); а два диссертанта (В.В. Захаров; О.С. Прокофьева) исследуют эпическое и лирическое творчество поэта.

Все перечисленные работы – в основном литературоведческого характера. Исследований, которые касались бы собственно языковых аспектов творчества автора, средств выразительности его языка, пока не так много. Язык и идиостиль Сельвинского практически не изучены, несмотря на то, что Сельвинский неоднократно подчёркивал главенство языка и стиля в своих произведениях.

Метафору он считает немаловажной составляющей авторского стиля. Виртуозное метафоротворчество и активное использование этого выразительно-изобразительного тропа – существенная особенность его поэтических текстов, особенность, дающая возможность реконструировать и исследовать языковую картину мира (ЯКМ) писателя, специфичность его идиостиля.

Опыт изучения художественной метафоры, наработанный отечественными и зарубежными исследователями XX – XXI вв., даёт предпосылку рассматривать поэтическую метафору комплексно, исходя из лексико-семантических, грамматических и функционально-стилистических параметров и с учетом контекста. Метафорическая насыщенность текста, индивидуально-авторское решение способов употребления метафоры в текстовой канве произведения – вот те существенные отличительные составляющие, благодаря которым проявляется авторский идиостиль.

Из всего корпуса поэзии И.Л. Сельвинского мы выбрали для комплексного исследования метафоры одно их наиболее ярких, знаковых и в то же время малоизученных произведений самобытного художника слова, чтобы детально

вскрыть всю сложность и многоплановость метафорического строя его лингвопоэтики, несмотря на сравнительно небольшой объем текста поэтического очерка «Путешествие по Камчатке».

ЦЕЛЬ диссертационной работы – систематизировать по ряду параметров и комплексно описать метафорический строй поэтического очерка «Путешествие...» как поля и установить роль системы метафорических микрополей в формировании глубинных смыслов исследуемого произведения и в целом идиостиля И. Сельвинского.

Этой цели подчинены следующие **задачи**:

1. Вскрыть дискуссионные вопросы теории метафорологии в языке и художественной речи, уточнив объем понятия *метафора*, место и функции метафоры в поэтическом дискурсе.
2. Изучив механизмы создания метафоры и способы организации метафорических полей, разработать методику описания и классификации авторской метафоры по нескольким принципам.
3. Выявить структурно-репрезентативные особенности метафорического строя поэтического очерка (семантические микрополя и группы по частеречной принадлежности).
4. Исследовать лингвостилевую палитру и функционально-стилистическую нагрузку метафоры в тексте.
5. Через анализ метафор реконструировать фрагмент картины мира писателя, соответствующий периоду написания произведения и его жанровой принадлежности.

Материалом исследования послужил поэтический очерк «Путешествие по Камчатке», созданный И. Сельвинским в 1932 г. в посёлке Узкое. Из произведения методом сплошной выборки были извлечены метафорические конструкции и функционально близкие им сопутствующие тропы. Объём картотеки составил 485 единиц. Произведение Сельвинского состоит из 620 строк и 2764 слов. Из них слов с переносным значением – 697, то есть в среднем больше, чем одно образное слово на строку.

ОБЪЕКТ данного исследования – поэтический дискурс «Путешествия по Камчатке».

ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ – метафора как структурно-смысловая и функционально-стилистическая составляющая метафорического поля текста и как компонент идиостиля И. Сельвинского.

НАУЧНАЯ НОВИЗНА настоящей работы заключается в том, что в ней исследуется произведение поэта, ранее не рассматривавшееся с точки зрения лексического состава и стилистики текста. Осуществлён поиск внутренних закономерностей художественного мира Сельвинского на материале его поэтического очерка. Впервые в объёме отдельного произведения обследованы и систематизированы по различным параметрам все метафорические единицы данного автора. Проведено системное исследование метафорических конструкций произведения в четырех аспектах: лексико-семантическом (семантико-тематическое поле), функционально-семантическом (семантические микрополя и грамматические группы), стилевом (стилевое микширование), функционально-стилистическом (стилистическая функция в контексте). Выявленные особенности метафорического строя исследуемого произведения позволили реконструировать фрагмент языковой картины мира И. Сельвинского.

ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКАЯ (ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ) ЗНАЧИМОСТЬ РАБОТЫ заключается в том, что в ней развиваются и рассматриваются в новых аспектах положения теории метафористики применительно к идиостилевым особенностям творчества конкретного автора; описываются отличительные черты образного поля в соотношении с семантическим полем и парадигмой метафорических образов; разрабатываются классификационные критерии для исследования метафорических единиц в контексте сложного художественного целого; в работе предлагается ряд разноаспектных иерархий поэтической метафоры и описываются её специфические функции. Работа вносит вклад в изучение дискурса поэтического текста И. Сельвинского, который, создавая свои метафоры, вкладывал в них весь сложный мир своих мыслей и чувств. В настоящей диссертационной работе в том числе проводится соотношение фактов

употребления лексики в художественной речи И. Сельвинского с явлениями литературной нормы того времени; обосновывается значение метафоры для текста в целом; также в работе исследуется метафора в аспекте стилистики художественной речи и лингвистического анализа текста.

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ обусловлена тем, что материалы настоящей диссертационной работы могут быть использованы при чтении курсов лингвистического анализа художественного текста, спецкурсов и спецсеминаров по проблемам лексической семантики, стилистики языка и речи, по проблемам аксиологии, теории художественной речи, истории русского литературного языка, спецкурсов по изучению идиостиля И. Сельвинского, а также в работе над словарём языка писателя.

Выводы данной работы, связанные со спецификой метафоры, можно использовать также при исследовании языка других авторов.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ ОСНОВОЙ данного исследования послужили современные лингвистические концепции метафорологии поэтического языка, отражённые в трудах таких учёных, как В.Г. Гак, Л.В. Калашникова, Н.Н. Кузнецова, М.Л. Новикова, О.Р. Темиршина, Н.А. Туранина, И.В. Шенько, Н.М. Тростников.

Учтён вклад в исследование метафоры, сделанный Ю.А. Ахмедовой, Л.В. Балашовой, Ж.А. Вардзелашвили, Е.А. Гогоненковой, Н.А. Гуриненко, Д.В. Колючкиным, Т.В. Лапутиной, Т.В. Майдановой, О.С. Михайловой, В.П. Новиковой, С.В. Петровой, А.А. Постоваловой, Ю.А. Старостиной, Н.Р. Суроудиной, Э.Р. Хамитовой, Л.П. Хижняком, Т.В. Цвигун, Н.Е. Юдиной и др.

При обосновании и интерпретации проблемы классификации метафоры были использованы научные труды отечественных и зарубежных филологов: Э.С. Азнауровой, Н.Д. Арутюновой, Ш. Балли, М. Блэка, В.П. Григорьева, П. Рикёра, А. Ричардса, Дж. Сёрля, Г.Н. Складневской, В.Н. Телии и др.

Семантическим и стилистическим проблемам посвящены труды учёных: О.С. Ахмановой, В.В. Виноградова, Л.С. Выготского, В. Гумбольдта, Х. Касареса,

С.М. Мезенина, В.П. Москвина, Х. Ортега-и-Гассета, С. Ульмана, В.Б. Шкловского и др.

МЕТОДЫ И ПРИЁМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ обусловлены его задачами, а также спецификой исследуемого объекта. В диссертационной работе применён комплекс методов: **аналитический, описательный, сопоставительный**, метод **контекстуального, компонентного и стилистического** анализа. Использована методика **сплошной выборки** материала и **лексикографического** его описания (метод словарных дефиниций), а также метод **статистической обработки** данных картотеки. **Аналитический подход** проявляется в том, что, следуя от текста как синтаксического целого, мы, по принципу “от большого к малому”, выходим на уровень словосочетаний-метафор и лексем-метафор. Каждая метафорическая единица, извлечённая методом **сплошной выборки**, разносторонне описывается, в чём проявлен **описательный** метод исследования. **Сопоставительный** метод представлен в работе не только в процессе компаративизации метафорических единиц на их **компонентном, контекстуальном и стилистическом** уровнях, но также при выполнении **лексикографического описания** и в процессе сопоставления семантики вторичных значений этих единиц (например, в словаре Ушакова и словаре Ожегова). **Статистические выкладки** по настоящему исследованию представлены в конце второй практической главы и в выводах.

ГИПОТЕЗА ПРОВОДИМОГО ИССЛЕДОВАНИЯ состоит в том, что результат процесса метафоротворчества – феномен, характеризующийся системно-структурной организацией: авторская метафора обнаруживает полевую организацию с центром и периферией; структура взаимовлияния концептов выстроена на системе индивидуальных поэтических образов И. Сельвинского. Метафорический контекст, эксплицируя образную подоплёку концепта, даёт возможность реконструировать поэтические парадигмы, используемые автором в тех случаях, когда он, например, через конкретное объясняет абстрактное, через метафорический прием вскрывает двойные смыслы. Из совокупности метафор, таким образом, складывается системное образование – метафорическое поле, являющееся фрагментом идиостилювого каркаса языковой личности поэта.

Гипотеза опирается на соотношение окказионального и узуального, современного и архаичного, разговорного и публицистического, индивидуально-авторского и общелитературного в системе авторских интенций и замысла, обусловленных жанровой спецификой исследуемого произведения и динамикой сюжета.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Понятие *метафора* остается в лингвистике дискуссионным и требует уточнения. За рабочее определение метафоры мы предлагаем следующую дефиницию: ***Метафора – это способ и результат функционально-семантической трансформации слова или выражения на основании сходства, по аналогии.*** Данное определение дает нам возможность: 1) размежевать метафору и сходные с ней образные средства; 2) провести границу между метафорой и сравнением; 3) более четко определить положение метафоры в системе её парадигматических и синтагматических связей и отношений; 4) систематизировать метафорический корпус эмпирического материала по трем основаниям: семантическому, стилистическому и грамматическому.

2. Вопрос о методике описания процесса метафорообразования в поэтическом тексте остается открытым. Процесс метафоризации связан с выработкой некой схемы-эталона вербализации коррелятивных пар в аналогово-ассоциативном плане. В соответствии с разработанной нами методикой метафорическая модель представляется трехкомпонентной структурой, включающей референт, агент и основание. Соответственно, метафора обладает мотивированностью. Для метафоры Сельвинского характерен классический перенос признаков на мотивационной основе. При этом метафорическая лексика занимает не отдельные участки языковой картины мира И. Сельвинского, а всё её семантическое пространство. Направления регулярных метафорических переносов от одной семантической группы к другой систематизированы. Сам процесс обладает признаками лексико-семантической деривации, характеризующейся межпарадигматическими связями исходной единицы и производной (результативной). Основу «движения» из сферы в сферу составляет так называемая мена архисемы.

3. Если в основу лексико-семантической параметризации метафоры Сельвинского положить универсальный для языка принцип асимметричного дуализма знака и значения (С. Карцевский), то это позволит обнаружить полевую структуру метафорического корпуса произведения и оспорить тезис о стихийности, несистемности авторской метафоры. Как на семантико-тематическом, так и на грамматическом уровне метафорический корпус «Путешествия по Камчатке» выявляет прототипическую центральную часть (ядро и приядерную зону) и непрототипическую периферию. На тематическом уровне метафорическое поле формируется вокруг полисемантической лексики-доминанты *Камчатка* и выявляет свою специфичность в двух субполях: субполе пространственно-предметно-субъектной ориентации (физический мир и человек в нем) и субполе абстрактно-оценочно-характеризационной направленности (мир, мыслимый в отвлеченных категориях и выраженный через субъективное авторское восприятие и оценку). На семантическом уровне метафоры Сельвинского организуются в поле, состоящее из шести семантических микрополей, с многовершинным ядром (физический мир, абстракция, человек) и такой же размытой периферией (предмет, животное, психический мир). При этом для разных семантических микрополей могут быть наиболее свойственны различные способы перехода значения денотата в процессе метафоризации и организация внутренних микрополей, расширяющих ЯКМ автора, а соответственно, и читателя. Выявление приоритетности метафорических образований И. Сельвинского по их частеречной принадлежности позволяет выяснить, в какой мере такая принадлежность является маркером, индикатором **авторского идиолекта**.

4. Стилиевой микс «Путешествия...», обнаруживаемый в стилистически разноплановой метафоре произведения, детерминирован экстралингвистическими факторами и, в первую очередь, его жанровой спецификой, которую мы формулируем так: *поэтический очерк – это жанр, объединяющий сюжетность, реальность и точность описанных событий с лиризмом, эмоционально-экспрессивной окрашенностью и ярко выраженным отношением творца.*

Очерковость изложения проявляется в реальном хронотопе; в актуальности и достоверности поднятых социальных и культурных проблем; в убедительности аргументов и оценок; в четко обозначенной позиции «я-повествователя». Поэтика произведения обнаруживается в «эстетически ориентированной концептуальности», нередко сопровождаемой возвышенной лексикой, и в ярко выраженной образности, эмоциональности и экспрессивности. Сниженный стиль обусловлен двумя факторами: социально-речевой стилизацией и эстетически обусловленной прагматичностью. Сопряжение в произведении разных стилистических пластов выражает движение вширь и воплощает идею реализации в художественной форме разновекторного многоголосия авторского «я», слияния его с речевой стихией окружающего социума.

5. И. Сельвинский преднамеренно активно и порой неожиданно и парадоксально пользуется средствами выразительности, в полной мере реализуя универсальные возможности поэтического слова, особенно метафоры, доминирующей в исследуемом произведении. Автор мастерски пользуется многочисленными стилистическими приемами при создании необходимой коннотативной ауры метафоры, наделяет ее различными стилистическими функциями, что позволяет утверждать, что метафора у И. Сельвинского – ведущий компонент идиостиля.

ДОСТОВЕРНОСТЬ результатов настоящего исследования обеспечивается его внутренней логикой и концептуальным подходом к изучаемому предмету, чёткостью поставленных задач, применением комплекса методов, адекватных сущности исследуемого явления, поставленной цели и задачам, а также полным объёмом рассмотренного тематического материала.

Результаты исследования были апробированы на научных конференциях:

- 44-ой Международной филологической научной конференции (СПбГУ, 10 – 15 марта 2015 года, секция “Лексикология. Лексикография (русско-славянский цикл)”, тема доклада: «Образные средства языка: типы классификаций»;
- Межвузовской научной конференции с международным участием

“Кормановские чтения” (УдГУ, г. Ижевск, 16 – 18 апреля 2015 года), тема доклада: «Аспекты изучения метафористики как лингвистической проблемы»;

– XXI Крымских Международных научных чтений И.Л. Сельвинского «И.Л. Сельвинский и этническое многообразие поэзии XX – XXI веков» (КФУ им. В.И. Вернадского, г. Симферополь, 22 – 24 октября 2015 года), тема доклада: «Метафора – составляющая идиостиля поэта»;

– Международной научной конференции “Кормановские чтения” (УдГУ, г. Ижевск, 19 – 20 апреля 2016 года), тема доклада: «Диалектизмы, топонимы, гидронимы, арготизмы и просторечия в построении метафоризации текста И. Сельвинского»;

– XXII Крымских Международных научных чтений И.Л. Сельвинского «Тема Родины в русской литературе XX – XXI веков» (КФУ им. В.И. Вернадского, г. Симферополь, 19 – 23 октября 2016 года), тема доклада: «И. Сельвинский: метафора и синтаксис (на материале произведений «Путешествие по Камчатке» и «Арктика»));

– IV Всероссийской научной конференции, посвящённой дню Славянской письменности и культуры. МГОСГИ. – Коломна: 2012. Тема доклада: «Возникновение и системность языковой метафоры»;

– Первой Международной научно-практической конференции «Инновации. Менеджмент. Маркетинг. Туризм (ИММТ – 2013))» (г. Сочи, Сочинский государственный университет, 20 – 21 мая 2013 года), секция 1 «Гуманитарные науки». Тема: «Семантический анализ метафоры И. Сельвинского». Регистрационный номер доклада: 139972. Организаторы конференции: immt-sgu@rambler.ru, info@rusnauka.com, viktoria@rusnauka.com.

Публикации. По теме диссертации опубликовано 14 научных статей, в числе которых 10 статей в специальных научных изданиях ВАК РФ.

Объём и структура работы. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка использованной литературы (126 позиций), списка словарей (19 позиций). Общий объем диссертации составляет 190 страниц, объем основного содержания составляет 176 страниц.

В Главе 1 *«Ключевые понятия и дискуссионные вопросы теории*

метафорологии в языке и художественной речи», состоящей из двух подглав, представлен анализ состояния проблемы метафоры в современном языкознании, обосновывается базовый терминологический аппарат, обсуждаются наиболее дискуссионные вопросы, связанные с темой диссертации.

Глава 2 *«Структурно-репрезентативные особенности метафорического строя в поэтическом очерке И. Сельвинского "Путешествие по Камчатке"»* состоит из трёх подглав, в которых метафорический корпус произведения рассматривается системно, как полевая структура – тематическое, семантическое и грамматическое метафорическое поле. Проведенный тематико-семантический и структурно-грамматический анализ позволил выявить как элементы вторичной номинации 389 единиц метафоры и 96 единиц смежных с ней явлений.

ГЛАВА 3 *«Лингвистический аспект стилистики метафоры "Путешествия по Камчатке"»* состоит из двух подглав, имеющих целью продолжить исследование единиц метафорического поля «Путешествия по Камчатке» и сосредотачивающих внимание на их жанрово-стилевой и функционально-стилистической характеристиках. Предварительно разграничены понятия *стилевая характеристика* (рассмотрение метафоры произведения с точки зрения ее принадлежности к тому или иному функциональному стилю русского языка) и *функционально-стилистическая характеристика* (фиксация и описание стилистической окраски: сниженности / приподнятости; явных / скрытых коннотаций; устарелости / новизны; оценочности, экспрессивности, шутливости, ироничности и др.) материала.

ГЛАВА 1

КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ И ДИСКУССИОННЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МЕТАФОРОЛОГИИ В ЯЗЫКЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Проблеме метафоры посвящено колоссальное количество научных статей, диссертаций, монографий, сборников, по ней проведено немало конференций, семинаров, но ее феномен продолжает привлекать внимание многих учёных и сегодня. В XXI веке данной проблемой занимаются такие учёные, как Л.В. Калашникова, Н.Н. Кузнецова, Е.В. Купчик, В.П. Москвин, М.Л. Новикова, О.Р. Темиршина, В.К. Харченко, А.П. Чудинов. В последнее время, выйдя за пределы лингвистической науки, метафора обращает на себя пристальное внимание психологов, логиков, философов. Работы Ж.А. Вардзелашвили (Тбилиси), Е.А. Гогоненковой (Москва), О.В. Дудченко (Владивосток), Д.В. Колючкина (Челябинск), Джона Лакоффа и Марка Джонсона (США, Чикаго), Е.И. Новиковой (Самара), Хосе Ортега-и-Гассета (Испания), Э.Р. Хамитовой (Уфа), Т.В. Цвигун (Калининград) затрагивают такие узкие специализации и направления сегодняшней науки, как когнитивистика, психолингвистика, риторика, логика, лингвокультурология. Некоторые разделы философии также отражены в данных исследованиях. Традиционно признаётся, что в основе метафоры лежит мыслительная операция сравнения, а сама метафора представляет собой "отработанное скрытое сравнение" [65, с. 304], "лингвистический инструмент переноса известного на неизвестное" [31, с. 10]. Но, несмотря на то, что метафора близка к сравнению, она категорически не указывает на свойство, давшее толчок к уподоблению. Формальное сближение некоторых сущностей по сходству на самом деле подчеркивает их несходство, и этот парадокс рождает метафору. Происходит не просто переименование, а переосмысление с оценочным компонентом, в связи с чем метафорическая единица перемещается в синтаксическую нишу, предназначенную для форманта, призванного показать, на чём основано сравнение. Иными словами, **метафора**

предикативна, – эту мысль Н.Д. Арутюновой для толкования метафоры и для объяснения самого процесса метафоризации в поэтическом дискурсе мы в настоящем труде принимаем как основополагающую.

1.1. Концепция вторичной номинации в общенациональном языке и языке художественной литературы и место метафоры в ней

Метафора, в том числе и художественно-поэтическая, является одной из разновидностей языковой номинации. Потому на подступах к решению основной проблемы попробуем разобраться в соотношении <первичная номинация – вторичная номинация – метафора>.

Номинация является функцией языка, выражающей наименования, обозначающей предметы, явления действительности. В.Н. Телия так её определяет: "образование языковых единиц, характеризующихся номинативной функцией, т.е. служащих для называния и вычленения фрагментов неязыковой действительности и формирования соответствующих понятий о них в форме значений языковых единиц слов, сочетаний слов, фразеологизмов и предложений. Этим термином определяют и результат процесса номинации – значимую языковую единицу" [129, с. 336].

Под процессом номинации мы подразумеваем практическое овладение объективным и своим, субъективным миром, познание и отражение человеком этих миров. Процесс этот не исчерпывается созданием новых первообразных имён либо воспроизведением уже готовых наименований.

Вторичной лексической номинацией мы считаем использование номинативных средств, уже имевшихся в языке, в новой функции обозначения. Вторичная лексическая номинация способна иметь речевой и языковой характер. В первом варианте результаты номинации предстают как окказиональное употребление, допускающее "чужую" номинативную функцию; во втором – эти

результаты принимаются языком, а словесные знаки конвенционально закрепляются в своих значениях.

Однако, как справедливо отмечает А.А. Уфимцева: «Семиологическая природа слова не исчерпывается репрезентативной функцией; знаковое значение слова, содержащее в себе указание на повторяющиеся свойства обозначаемого, обладает и другой функцией – функцией идентификации» [97, с. 30–31]. И в обыденной речи, и (особенно!) в художественной отмечаются многочисленные факты того, что между предметной отнесенностью и понятийной отнесенностью как составляющими знакового значения присутствует асимметричный дуализм, что обуславливает и общий сдвиг в семантике знака.

Этот механизм активно обыгрывается в языке, особенно в языке художественной литературы, поскольку на этом основывается вторичная номинация, «многочисленные случаи использования слов во вторичной семантической функции при метафорическом употреблении» [там же, с. 31].

Язык художественных произведений активно использует способность лексемы к расширению семантической структуры, максимально эксплуатируя её новые смыслы и их оттенки, равно как и синонимию, лексическую и грамматическую, подчёркивающую тонкие оттенки этих смыслов. Автор стремится использовать всё языковое богатство, создать свой яркий, неповторимый стиль. Для этого он овладевает самыми разными способами вторичной номинации, которые «различаются в зависимости от языковых средств, используемых при создании новых имен, и от характера соотношения “имя – реальность”» [129, с. 336].

Один из распространенных видов вторичной номинации называется *косвенной номинацией* [87, с. 199 и далее]. Она возникает, как правило, в связанных двучленных конструкциях-словосочетаниях, где одно слово свободное, номинативно первичное, непереосмысленное, а второе несвободное, связанное, переосмысленное. Последнее нагружается ассоциативно-смысловыми (коннотативными) признаками обычно на основе таких видов переноса, как метафора, метонимия, синекдоха. Приведем примеры косвенной номинации из

исследуемого произведения: *буквы бегают, ходят туманы, охватит испуг, высечь имена, поднимаются берега*, в которых выделенные глагольные словоформы обладают косвенной номинацией метафорической природы, за счет чего и возникает семантический сдвиг всего словосочетания.

Из литературы известно, что подобные явления относятся к периферии лексико-семантической системы языка и еще слабо исследованы (см., например, указание на это в работе В.Н. Телии в [89, с. 258]). Наш фактический материал показывает, что И. Сельвинский активно использует в своем творчестве косвенную номинацию как прием метафорического переноса для создания ярких художественных образов и ассоциаций.

Другой вид вторичной номинации – более сложный – базируется на переосмыслении не слова, а целого словосочетания или предикативной единицы, в результате чего возникают крылатые выражения и фразеологизмы-идиомы: *его аришином я мерю тела* [1, с. 11]. Значительное место в структуре вторичной номинации занимает *метонимия* – «вид тропа, в к-ром сближаются слова по смежности обозначаемых ими более или менее реальных понятий или связей» [129, с. 215]. Типология метонимических переносов достаточно разветвленная и зависит от характера смежающихся сущностей. Традиционно различают метонимию пространственную, временную и логическую, а собственно видов метонимических переносов насчитывают до двух десятков. В тексте «Путешествия по Камчатке» нами обнаружены яркие примеры метонимических конструкций: *Москвою, Харьковом, Ленинградом вымуштрованный; Тогда прочитай ей хоть «Птичку божью»; Блеснет усмешка в медном литье* и др. При этом следует отметить, что у большей части метонимических переносов практически прозрачная граница с метафорой. А в некоторых случаях ее невозможно провести: *Вот уж мой лысач захрипел* (с одной стороны, перенос по смежности: у человека лысая голова, а с другой – суффиксация привносит оценочное значение, характеризующее внешне).

Приведенная выше дефиниция включает в понятие метонимии и *синекдоху*, т.е. троп, созданный на основе количественного переноса (части на целое или

наоборот), и само значение, возникшее на основе такого переноса. В рамках нашего исследования фактор отдельности не имеет значения, поэтому мы его здесь не обсуждаем. Однако примеры синекдохи из анализируемого текста можем привести: *послушать баяна* (инструмент вместо исполняемого произведения); *сердце как шкурка заячья*; *за длинным рублём*. Такого рода переносных значений слов встречается значительно меньше, чем собственно метонимических, однако они тоже несут ярко выраженную функционально-оценочную нагрузку в тексте поэтического произведения и по большей части также не имеют жесткой границы с метафорой. Поэтому фактор включенности иногда срабатывает.

«Частными случаями вторичной номинации, - замечает Ю.А. Ахмедова, - являются аллюзии, отсылки к другим текстам, ... реминисценции» [10, с. 80], у И. Сельвинского, безусловно, такие разновидности вторичной номинации присутствуют: *есть упоение в бою*; *во глубине камчатских недр*; *страдания молодого бобра*. Закрепляются в языке в основном вторичные наименования, которые восполняют номинативные средства, недостающие в нём. При этом необходимо, чтобы способы этих наименований для данного языка были в значительной степени закономерны.

Номинация первичная устанавливает связь между концептуальным наполнением и дискретными звукорядами, принимающими на себя функцию названия. Нам представляется вполне логичным, что в первичной номинации заложены потенции переосмыслений с дальнейшим формированием вторичных значений. Вторичную номинацию обуславливает языковая экономичность, интенция самого языка держать под контролем количественное приращение единиц в плане выражения. Преобразуя таким образом языковые единицы, вторичная номинация с помощью контекста снимает неоднозначность их плана содержания. Гетерогенность плана выражения и плана содержания представляет собой асимметрию языкового кода, что вполне органично соотносится с явлением вторичной номинации, которая использует готовые языковые формы в новом качестве. По такой модели происходит и процесс метафоризации, в результате которого зарождаются языковые метафоры, традиционно

определяемые как «перенос названия по сходству, а также само переносное значение, в основе которого лежит сходство» [76, с. 40].

В сфере метафорических переносов как вторичной номинации мы можем наблюдать два способа отображения действительности и отнесения к обозначаемым объектам (явлениям) понятийного плана именований. Первый способ номинации, достаточно простой и прозрачный, состоит в непрямом отражении объекта; отражение здесь опосредуется предшествующим значением лексемы, признаки которой создают внутреннюю форму, наполняясь новым смыслом. Номинативная ценность нового значения зависит от содержащейся в нём информации. Такие производные значения лексем обладают уже самостоятельной номинативной функцией, например:

От Усть-Камчатска река *плывёт*

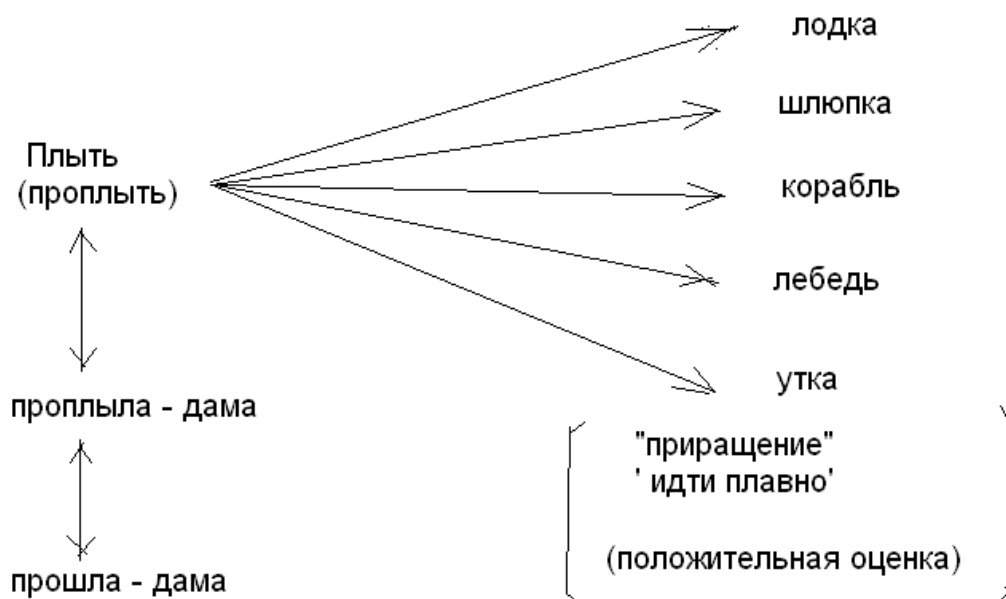
Унылым побережьем.

[1, т. 4, с. 13]

(Далее будет указываться только
№ страницы этого издания.).

В этом фрагменте употреблен глагол *плыть*. Словарь Ушакова даёт значения: «держась на поверхности воды с помощью определённых движений тела, передвигаться по ней; передвигаться в глубине воды при помощи движений органов тела, приспособленных для этого; нестись, двигаться по течению воды; передвигаться по поверхности воды при помощи специальных приспособлений, устройств, машин и т. п. (о судах); ехать по воде на каком-нибудь судне» [143, с. 130]. Как видим, в Словаре Ушакова нет значения – «плавно передвигаться», в котором И. Сельвинский употребил слово «плыть». Однако в Словаре Ожегова такое значение представлено: «3. перен. Плавно двигаться или плавно распространяться» [132, с. 315]. Поэтому можно предположить, что в настоящее время употребление глагола «плыть» в последнем значении будет языковой метафорой. А во времена И. Сельвинского такое значение в словарях ещё не было зафиксировано. Однако в поэзии как XIX, так и XX века можно его отметить. Например, у А. Блока мы читаем: «Лениво и тяжко *плывут* облака» (27 февраля

1900); «Лазурью бледной месяц *плыл*» (10 ноября 1905); у Фета: «Месяц зеркальный *плывёт* по лазурной пустыне» (1863); у Дениса Давыдова: «Луна во всей красе *плыла* на высоте» (1826). Как видим, во всех цитатах глагол *плыть* употребляется для обозначения видимого глазу передвижения небесных объектов, так что можно предположить здесь традиционное поэтическое употребление слова.



(идея М.Л. Новиковой [68, с. 40 - 54]).

Ни в словарном значении, ни в поэтическом употреблении глагола *плыть* из приведённых примеров — нигде, кроме строчек И. Сельвинского, не актуализирована сема 'действие самого водоёма'. На основании сравнения с произведениями некоторых поэтов тех же временных отрезков развития поэзии и языка, можно сделать вывод, что в поэтическом языке Сельвинского сочетание *река плывёт* является, таким образом, художественной метафорой.

В данном текстовом фрагменте употреблено прилагательное *унылый*. Словарь Ушакова даёт значения: «испытывающий уныние» и «проникнутый унынием, выражающий уныние, наводящий уныние, грустный, мрачный» [143, с. 499]. В первом значении прилагательное употребляется по отношению к человеку, к субъекту психических процессов; во втором — по отношению к каким-то объектам, воспринимаемым психикой человека. Второе значение, таким

образом, представляет собой языковую метафору, каковая и употреблена И. Сельвинским.

В языковой технике второго способа вторичной номинации отражена комбинаторно-синтезирующая деятельность сознания, а это значит, что в присвоении имени объекту (явлению) в данном случае участвуют другие наименования, уже имеющиеся в языке. То есть вторичная номинация состоит здесь в том, что вместе с непрямым отражением действительности, отражением, воспринявшим на себя некоторые элементы предшествующего значения, смысл нового наименования формируется и под воздействием содержания другого имени, детерминирующего отражение действительности в том или ином ракурсе её рассмотрения и опосредующего, таким образом, это отражение, например:

Я вдруг задумался. Мучаюсь рядом.

Что ж им прочесть, например?

В глазах каруселью прошла пантомима,

Лучшие марки летели в брак.

Безусловно, предпоследняя строка данного фрагмента тоже насквозь метафорична, но мы её даём в данном случае лишь ради контекста. В последней строке мы наблюдаем образность, переходящую в новую образность. Словом *марки* поэт обозначает свои стихи, как весьма качественное изделие (по аналогии с марками фирменных товаров); но тут же «отсылает» их *в брак* как не подходящие в описываемой ситуации.

Значит, сформировавшееся понятийное содержание именовании такого типа соотносится с внеязыковой действительностью косвенно, а не прямо.

Принимая во внимание такую лингвистическую основу поэтического искусства, как внутренняя форма слова, мы склонны считать, что в основе метафористики лежит возможность создания новых (обновлённых) представлений. В художественном произведении разные метафорические приёмы дают возможность раскрытия предмета как эстетической ценности; а внутренняя форма, как способ представления, помогает особому видению предмета. Но переосмыслению подлежит только слово семантически зависимое, ключевое же

соответствует своему лексическому значению, которое не раскрывает смысловых оснований выбора комбинаций номинативных средств. Традиционно принято считать, что метафорическое значение реализуется благодаря контекстному указанию. В контексте элементы текста взаимодействуют между собой, детерминируя друг друга. Между метафорическим высказыванием и контекстом мы усматриваем отношения контрдетерминации. Контрдетерминация способствует обнаружению семантического взаимодействия между метафорой и контекстом, и именно это взаимодействие являет собой качество метафоризации. Таким образом, метафоризованная лексема отличается от автологических единиц:

*Пастух на коне — прямой **конквистадор** -*

В черной маске от мошкары.

У семантически ключевой лексемы при отсутствии смены коннотации "гасятся" некоторые её валентности, переходя в ведение слова, зависящего семантически, и первая лексема указывает на денотат или явление только при помощи второй [90, с. 191].

Таким образом, в случае, когда номинация имеет своей целью заполнение лакун в назывании предметов или явлений действительности, ключевое слово теряет свою однозначность.

Как нам удалось убедиться, в основе любого вида вторичной номинации «лежит ассоциативный характер человеческого мышления» [129, с. 337] – по сходству, смежности, функциональной родственности либо по другому признаку. Семантические компоненты исходного и нового (вторичного) значения слова, образуя своеобразный симбиоз, являют мотивированную первичным значением внутреннюю форму производного значения. Учеными доказано, что слов с семантически немотивированным значением намного меньше, чем с семантически мотивированным, а процессы первичной номинации – явление «крайне редкое» [129, с. 337] в современном языке. Анализ любого художественного произведения, и особенно поэтического, подтверждает, что слов вторичной номинации на порядок больше, чем первичных. И самое заметное место в составе явлений вторичной номинации занимает метафора, которую

Н.Д. Арутюнова метко называет «вездесущей», определяет ее как «и орудие, и плод поэтической мысли», справедливо утверждает, что «она соответствует художественному тексту своей сутью и статью», «органически связана с поэтическим видением мира» [5, с. 6–15]. А Х. Ортега-и-Гассет высказался еще более категорично: «Поэзия – это метафора» [92, с. 67].

1.2. Дискуссионные вопросы поэтической метафорологии и исходные положения работы

1.2.1. Объем и границы понятия *метафора* применительно к лингвопоэтике художественного текста

Как свидетельствует изученная нами литература вопроса, «объем и содержание понятия “метафорический перенос” нестабильны, исследователями вкладываются в него различные смыслы» [62, с. 122]. Традиционное толкование термина, которое мы привели выше, продолжает уточняться. Наша работа выполнена в русле лингвистического подхода к явлению, поэтому мы не ставим целью разбирать дефиниции метафоры во всех отраслях человеческих знаний, где ее обнаруживают. Однако, учитывая смежность лингвистики и литературоведения, неотделимость их от общей философии, мы не вправе игнорировать мнение об искомом феномене наиболее ярких представителей философской мысли, особенно если это касается метафоры в структуре художественного текста.

Известно, что метафору принято понимать как в широком (любой перенос слов с одного объекта на другой – аристотелевский подход), так и в узком (перенос по смысловому сходству имен – например, точка зрения Э. Кассирера [92, с. 35]) смысле, выявлять ее как в плане выражения [40], так и в плане содержания (традиционно принятый подход).

Несмотря на соблазн принять наиболее широкое понимание термина, для

того чтобы облегчить задачу анализа фактического поэтического материала, мы, следуя сложившейся в лингвистике традиции строгого и системного подхода к явлениям языка, ставим целью данного пункта работы определить границы и объем феномена метафоры на функционально-семантическом уровне, наиболее точно отвечающие сути явления в проекции на язык поэтического произведения. Для этого проведем сопоставительный анализ некоторых точек зрения отечественных и зарубежных ученых XX – XXI вв.

Над задачей оптимального толкования метафоры и над закреплением за этим явлением наиболее адекватного термина в разные периоды развития лингвистической науки трудились представители различных лингвистических школ Европы. По признанию О.С. Ахмановой, "понимание языковой метафоры как лингвистической категории содержит в себе много противоречий. Основное из них заключается в том, что, получив статус языкового явления, метафора продолжает трактоваться как троп (т.е. фигура речи, художественное средство)" [9, с. 24 – 32]. Г.Н. Складарская придерживается того же мнения: "Метафора прежде всего языковое явление и поэтому должна в первую очередь получить исчерпывающую интерпретацию в лингвистике" [83, с. 6]. Далее, ссылаясь на Ж. Дюбуа, Г.Н. Складарская говорит о том, что при исследовании метафоры имели место попытки пересмотра терминологической базы, а именно попытки "заменить литературоведческий термин *метафора* соответствующим лингвистическим термином *метасема*" [38, с. 111], но "попытки эти не повлияли на терминологический и, соответственно, понятийный аппарат отечественной лингвистики" [83, с. 7].

Несмотря на терминологические разногласия (практически сошедшие на нет к концу XX века), нет никакого сомнения в том, что для метафоры функция характеристики первична: метафора не столько указывает на предмет речи, сколько характеризует его.

В.Н. Телия пишет о случаях "нарушения логического порядка" при метафорических переносах, осуществляющих такую характеристику [90, с. 146]. Х. Касарес, описывая фигуры художественной речи, подчёркивает

непредсказуемый, нелогичный характер некоторых метафорических переносов: "Худого высокого человека по-испански зовут "вермишель". Отчего же не проволока?" - вопрошает Х. Касарес, не находя ответа [45, с. 54].

Л.С. Выготский утверждал: "Метафора формируется образным путём, т.е. не по закону логического мышления, а по закону комплексного мышления" [29, с. 39]. Академик А.Н. Веселовский, подчёркивая психологический аспект образования метафоры, писал: "Метафора – бессознательная игра логики" [25, с. 257]. "Метафорические сближения обычно основываются на смутных аналогиях, порой совершенно нелогичных, – заметил французский филолог Шарль Балли, – ... в силу чего семантика трансформируется, становясь колеблющейся; приращение смысла, переживаемое эстетически, заостряет, уточняет особо важные характеристики предмета, делает его описание наглядным" [14, с. 36].

Семантическая неординарность, исключительность дают основание некоторым авторам причислить метафору даже к разряду "аномалий" и "ненормативных" семантических явлений: "... образ даёт особенный простор всякого рода вычурностям и кривляньям" [23, с. 156]; "метафоры – семантические скандалы" [38, с. 111]; "метафоры – болезни языка" [39, с. 303]. М. Бирдсли видел в метафоре конфликт [92, с. 206], а Н.Д. Арутюнова – «вызов природе», объясняя это тем, что «источник метафоры – сознательная ошибка в таксономии объектов» [92, с. 6]. Т.В. Цвигун замечает: «Метафорические отношения знака и референта лежат в плоскости нарушения т.н. *аксиомы существования*» [105, с. 99; выделенный термин – Дж. Р. Сёрля]. Все приведённые цитаты – косвенно подтверждают концепцию функции характеристики, заявленную В.В. Виноградовым, и позволяют нам сделать вывод: "конфликт" в метафоре, напряжённость двух её составляющих – и есть главное её свойство [26, № 5, с. 140–161]. Н.Д. Арутюнова это объяснила лаконично и точно: «в метафорическом высказывании можно видеть сокращенное сравнение, но в нем можно видеть и сокращенное противопоставление» [92, с. 17]. Поль Рикёр в качестве одного из явлений метафористики рассматривает оксюморон, толкуя его как явление "сбоя автоматизированного восприятия" [79, с. 30 – 39], где высвечиваются именно

противоречивые стороны означаемого. Объясняя процесс метафоризации, П. Рикер отмечает роль воображения, заключающуюся в "приостановке обыденной референции и в планировании новых возможностей переописывания мира" [там же]. Остановка привычного течения мысли и направление её по новому пути в конечном итоге, на выходе даёт нам вторичную номинацию – метафору.

В.Н. Телия развивает и углубляет эту мысль: "При метафоризации осуществляется взаимодействие и интерференция двух понятийно-языковых форм отражения обозначаемого, образующих новую их систему, в силу того, что ни одно из взаимодействующих понятий не остаётся здесь самим собой" [87, с. 14–36]. Язык, при посредстве такой интерференции, пребывает как бы между двумя полюсами, в диапазоне между индивидуальным и общим, конкретным и абстрактным. Это подтверждает и теория Мак-Кормака, согласно которой метафора является не только когнитивным процессом, который выражает и формирует новые понятия, но и культурным, посредством которого меняется сам язык [57, с. 102–109]. Культура предоставляет некий объект, в результате взаимодействия которого с лингвистическим окружением, и возникает метафора.

"Метафора возникает тогда, – пишет Н.Д. Арутюнова, – когда между сопоставляемыми объектами имеется больше различного, чем общего" [7, с. 147–178]. Значение метафоры в литературе, речи и жизни точно подметил В.Б. Шкловский: "Метафора выводит предмет из автоматизма восприятия" [107, с. 121].

Парадоксально противоречивы мысли о метафоре, привлечённые в сборник «Теория метафоры», они позволяют судить о разбросе мнений и суждений относительно сути этого универсального явления языка. Так, Д. Дэвидсон однозначно утверждает, что «метафоры означают только то (или не более того), что означают входящие в них слова, взятые в своем буквальном значении» [92, с. 172]. На наш взгляд, с этим трудно согласиться уже потому, что любая строчка И. Сельвинского, содержащая метафору, эту позицию опровергает:

И бедная дева брызжет огнем

И метит боженьке в бороду, в зубы!
Да-да! Она знает: есть море! И в нём
Живет знаменитый красавец Везувий!
Так пусть пригрохочет латинский атлет!..
И не втемяшит ей, что об этом
Мечтают уже миллионы лет
Её же кузины — Гекла и Этна.

Созвучную позицию находим в рассуждениях о метафоре у Дж. Р. Сёрля, который понимает метафору «как сокращенный вариант буквального уподобления», однако в разборе примеров он приходит к более глубинному осмыслению метафорического переноса, отмечая в нем трансформацию исходного смысла [92, с. 320]. Более того он принимает широкое понятие метафоры, включая в него метонимию и синекдоху как разновидности метафоры.

Не проводит строгой разграничительной линии между метафорой и сравнением Ф. Уилрайт в статье «Метафора и реальность», что тоже не считаем верным, поскольку сравнение — это эксплицитно выраженное подобие, а в метафоре оно имплицитно представлено, эксплицируется в нем, как правило, основание метафоризации. Поэтому можно согласиться с Д.А. Миллером, который отмечает: «Реконструкция подразумеваемого сравнения — решающий этап в понимании метафоры» [92, с. 261].

Еще более определенно высказывается Н. Гудмен: «... результатом — и, обычно, целью — метафорического использования слова является очерчивание новых границ значения, которые пересекают привычные, либо выделение новых значимых подклассов или родов предметов, для обозначения которых мы не располагаем простыми и привычными дескрипциями» [92, с. 195].

Рассмотрев этот значительный, но далеко не полный перечень взглядов на суть метафоры, должны согласиться с сетованиями специалистов на то, что до настоящего времени «ни одна теория метафорического значения не в состоянии объяснить, как функционирует метафора» [92, с. 172], что она остается

нерешенной проблемой в лингвистике. Однако существует множество современных разработок, в которых наблюдается стремление приблизиться к разгадке феномена метафоры.

На наш взгляд, ближе всех к истине относительно понятия *метафора* подошел испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет. В основе его понимания лежит то, что данное явление включает в себя «одновременно и процесс и результат, т.е. форму мыслительной деятельности и предмет, полученный посредством этой деятельности» [70, с. 155]. Суть его рассуждений сводится к следующему: когда поэт называет некий реальный предмет метафорически (автор свою аргументацию выстраивает на разборе примера *кипарис – призрак мертвого пламени* поэта Лопеса Пико), то метафорический предмет уже «не принадлежит миру реальных образов» [там же], как нередко, по его мнению, принято думать («метафора якобы по сути своей заключается в уподоблении или уподобляющем сближении двух далеких друг от друга вещей» [там же, с. 155-156]). Х. Ортега видит в этом сближении предметов по сходству не простое сравнение, сопоставление («совпадение» в его терминологии), а нечто более глубокое и «решающее, нежели любое сходство».

Склонны согласиться с ученым в том, что «не реальное уподобление лежит в основе метафорического» [там же, с. 156]. Работа воображения художника слова заставляет его искать более глубокие точки соприкосновения при создании художественного образа. Нередко те черты сходства, которые реально есть между сталкиваемыми в метафорическом процессе предметами, бывают несущественными в реальности, либо вообще отдаленными, либо парадоксально сведенными для каких-то авторских целей.

Следует согласиться с ученым, когда он выводит механизм создания метафоры как процесс, в результате которого формируется новый предмет, не тот реальный, а идеальный (в его рассуждениях реальный кипарис в метафоре превращается в идеальный *прекрасный кипарис*). Это нужно понимать так: в результате метафорического переноса создается уже не предмет, а новое восприятие обыденного предмета как художественный образ – идеальный,

лишенный земной упрощенности. Из предметного мира, наблюдаемого автором, он перемещается в мир языковых концептов, в концептосферу языка (по Д.С. Лихачеву), или в пространство языковой картины мира (ЯКМ).

Кстати, это позволяет расширить наши рассуждения и в другую сторону: точно так же, как отображение предмета-идеала в ЯКМ можно зафиксировать в высокой метафоре, отображение отрицательного отношения к явлению жизни можно зафиксировать в оценочно-сниженной метафоре. В художественных текстах это напрямую связано с жанровой спецификой произведения.

Свои аргументы исследователи метафоры часто выстраивают на сходных примерах типа *Человек – это волк*, что и заставляет их спорить о свойствах подобного сравнения. Х. Ортега-и-Гассет отвергает мысль о полной идентичности сравниваемых предметов, считая это абсурдом, утверждая, что «эти образы сопротивляются взаимопроникновению, отталкиваются друг от друга» [Там же, с. 156]. Писатель их сводит не для того, чтобы доказать реальность их сходства, а скорее, «подчеркнуть реальное несходство обоих предметов» [там же], потому что там, где есть полное сходство, нет метафоры, а есть сравнение (*сердце как камень*) или прямая идентификация (*алоэ – это столетник*). Свои умозаключения относительно сути метафорического процесса Ортега выражает тоже метафорически: «В столкновении предметов ломается их твердый остов» [Там же, с. 157]. И действительно, говоря *Человек – это волк*, мы, прежде всего, создаем оценочное предложение, в котором на основе прямого уподобления даем умозрительную характеристику соответствующему человеку: жестокий, злой, коварный, бездушный – не по внешнему виду, а по характеру и поступкам. Например, у Сельвинского:

*По всем паразитам,
По тлям, по убожью...*

Этим объясняется, почему метафорический предмет – это уже не предмет вовсе, а наше представление о нем («образ чего-то моего» по Ортега). Это уже не предмет, а характеристика, оценка, признак, т.е. то, что ученый назвал «оттенком глагольности» [там же, с. 158], а Н.Д. Арутюнова подтвердила как

предикативность. Более того, в результате метафоризации возникает такой образ предмета, который наполнен модусными (субъективными) смыслами. Именно указания на этот компонент семантики метафоры и не хватает в действующих определениях. Можно было бы согласиться с формулировкой понятия метафоры, данной О.Н. Емельяновой в Энциклопедическом словаре-справочнике по культуре речи (М., 2004): «Метафора – способ переосмысления значения слова на основании сходства, по аналогии» [144, с. 324], если бы она включала не только способ, но и результат. Учитывая всё сказанное, за рабочее определение метафоры мы принимаем следующую дефиницию: ***Метафора – это способ и результат функционально-семантической трансформации слова или выражения на основании сходства, по аналогии.***

Данное определение метафоры дает нам возможность:

- 1) размежевать метафору и сходные с ней образные средства;
- 2) провести границу между метафорой и сравнением;
- 3) более четко определить положение метафоры в системе её парадигматических и синтагматических связей и отношений;
- 4) обоснованно систематизировать метафорический корпус эмпирического материала по трем основаниям: семантическому, стилистическому и грамматическому.

Метафора в поэтическом дискурсе имеет свои отличительные особенности, которые с достаточной полнотой и убедительностью описала Н.Д. Арутюнова: «Метафору роднят с поэтическим дискурсом следующие черты:

- 1) слияние в ней образа и смысла;
- 2) контраст с тривиальной таксономией объектов;
- 3) категориальный сдвиг;
- 4) актуализация “случайных связей”;
- 5) несводимость к буквальной перифразе;
- 6) синтетичность, диффузность значения;
- 7) допущение разных интерпретаций;
- 8) отсутствие или необязательность мотивации;

- 9) апелляция к воображению, а не знанию;
- 10) выбор кратчайшего пути к сущности объекта»

[92, с. 19].

Д. Бикертон, развивая продвинутую теорию метафоры, предложил «проводить четкое разграничение между четырьмя категориями»:

- (1) «буквальное» выражение (*железный брусок*),
- (2) «постоянное» присвоение атрибутов (*yellow rat*),
- (3) разовое присвоение (*зеленая мысль*),
- (4) «бессмысленные» выражения (*промедленье пьет учетверенность*),

при этом уточняя, что «большинство людей относит к метафоре только случай (3)» [92, с. 300]. Этот подход претендует на самое строгое понимание метафоры.

И.В. Шенько, выстраивая двухмерную классификацию образных средств языка (далее ОСЯ), где лексическую выраженность идеи подобия автор использует в качестве первого дифференциального признака, в качестве же второго – одночленность/двучленность образа, выделяет четыре категории компаративных тропов:

- 1. двухчленное сравнение: *горят глаза, как два огромных мира*;
- 2. двухчленную метафору: *Царица грозная, Чума*;
- 3. одночленное сравнение: *а поверху город как будто взорван*;
- 4. одночленную метафору: *море смеялось*

[106, с. 211 - 229]

К сравнениям относят ОСЯ с эксплицитно выраженным референтом и агентом. Служебные слова, оформляющие значение компаративности (*как, словно, что, будто* и т.п.), являются отличительной чертой сравнения. Образное сравнение может быть построено на сопоставлении или контрасте, т.е. "смысловой оппозиции" [11, с. 14 и далее] различных явлений действительности – от отдельно взятого предмета до общей ситуации, под которой мы, вслед за В.Г. Гаком, понимаем "предметные отношения – предметы, процессы и связи между ними" [30, с. 11].

Можно сделать вывод о том, что метафора в языке присутствует там, где

основным принципом наименования предметов и явлений становится принцип непредсказуемости, неожиданности, «парадоксальности» скрытого сравнения, реализация которого детерминирует глубинную семантическую трансформацию с субъективно-авторскими коннотациями. Если прямое сравнение указывает на сходство одного объекта с другим, причём сходство это временное или проявляется периодически (оно может быть и вовсе кажущимся либо ограниченным каким-то одним признаком), то метафора предъявляет нам глобальное, эксплицирующее сущность объекта подобие, постоянный его (объекта) признак. Поэтому любая дискуссия о выборе метафоры – это, по справедливому выражению Н.Д. Арутюновой, прежде всего, дискуссия о сущности объекта.

Лаконичные и современные толкования термина *метафора*, как-то: метафора – "отработанное скрытое сравнение" [65, с. 304] или метафора – "лингвистический инструмент переноса известного на неизвестное" [31, с. 10] – в конечном счете, вполне приемлемы для учебных или бытовых случаев, однако в них недостает того, что составляет *сущность объекта*.

Как указывает Е.И. Новикова, ссылаясь на труды зарубежного классика лингвистической науки, одного из главных представителей теории предикации В. Кёллера, метафору необходимо рассматривать в аспекте предикации для того, чтобы вскрыть природу её семантической аномалии. В. Кёллер различает в метафоре «понятие предмета (*Gegenstandsbegriff*), о котором что-либо высказано, и понятие определения (*Bestimmungsbegriff*), которое придаёт первому определённую специфику» [67, с. 28]. Далее между указанными двумя понятиями устанавливаются отношения детерминации. Эти отношения являются главной опорой распознавания метафоры, которая, в свою очередь, способна возникать в разных синтаксических единицах: словосочетаниях, предложениях, композитах. Каждое метафорическое высказывание может быть представлено как детерминационное отношение [67, с. 29].

Необходимость метафоры, которую А. Ричардс назвал "вездесущим принципом языка" [80, с. 24], объясняется тем, что она является таким способом

познания и передачи информации о мире, который позволяет отразить данную систему с помощью другой, принадлежащей к иной сфере опыта, где данный элемент представлен более очевидно.

В процессе анализа метафоры на парадигматическом уровне можно и необходимо выяснить её значимость в системе противопоставления прочим языковым средствам (необразным и образным) того же порядка, а также исследовать семантику "приращений", вызванную нетрадиционной сочетаемостью слов и нестандартным новым означающим. При анализе семантики текста, вмещающего метафору, уместно говорить об экспансии последней в текст, о её эмоциональной и смысловой окрашенности, влияющей не только на содержание текста, но и на читательское восприятие.

В связи с этим следует провести возможную дифференциацию двух разновидностей метафоры, выделяемой традиционно: языковая метафора и художественная метафора (далее – ЯМ и ХМ). Их соотношение видится нам в следующих дефинициях: ЯМ объективна (отражает коллективные предметно-логические связи), выполняет коммуникативную функцию, "анонимна", воспроизводима. ХМ субъективна (отражает индивидуальный взгляд на мир), выполняет эстетическую функцию, сохраняет "авторство", обладает максимальной синтагматической обусловленностью, уникальна, невоспроизводима.

Прямое значение слова сохраняется в метафоре со всеми возможными ассоциациями: "Основное вещественное значение слова никогда не погаснет до конца. Это значение всегда предполагается, как фон и фундамент дальнейших смысловых изменений слова" [28, с. 264]. Поэтическое слово, сущность его переносного употребления – в особой эстетической функции, в функции характеристики и оценки. В нее автор вмещает свое видение ситуации, свое отношение к ней. Стоит вспомнить все скрытые смыслы, которые заключены в метафорическом употреблении «Камчатки» как задней парты, за которой обычно сидят второгодники, трудные подростки, проблемные ученики класса; смыслы, проецирующиеся на специфический контингент, населяющий территорию

Камчатки – места путешествия писателя, а соответственно, на настроение поэта, готовящегося читать свои произведения этой публике.

В последнее время "в метафоре стали видеть ключ к пониманию основ мышления и процессов создания не только национально-специфического видения мира, но и его универсального образа" [5, с. 32]. Не лишённым основания представляется также положение о том, что "метафора не только формирует представление об объекте, но и предопределяет способ и стиль мышления о нём" (там же). А также метафора, особенно поэтическая, из всех образных средств языка наиболее наглядно отражает противоречивость впечатлений, ощущений, чувств, эмоций, причудливо переплетает ложное и истинное, превращает «мир предметов в мир смыслов» [92, с. 19]. Через характерные метафоры узнается «почерк» мастера слова, его стиль, благодаря особому метафорическому строю вырисовывается индивидуальная поэтическая картина мира.

1.2.2. Механизмы создания метафоры и аспекты её изучения

Метафора в структуре языка занимает умы ученых со времен античности. Процессы ее образования и способы функционирования продолжают обсуждаться в научных кругах. Есть понимание, что «процесс метафоризации происходит не хаотично, а подчиняясь определенным объективным и субъективным факторам» [52, № 11, с. 55].

Э. Мак-Кормак, принимая тезис о том, что метафора является необходимым инструментом познания, пытается объяснить процесс её возникновения, привлекая глубинные структуры человеческого разума: "Путём определённых иерархически организованных операций человеческий разум сопоставляет семантические концепты, в значительной степени несопоставимые, что и является причиной возникновения метафоры" [57, с. 102–109]. Однако надо признать, что механизм восприятия, общий для всего человечества, общий для всех людей

"запас наглядно-опытных знаний" [41, № 4, с. 23–32] не может объяснить происхождение большей части метафор, а если учесть национальные различия [36, с. 182 и след.] в восприятии мира и в типах номинаций, то это окончательно может поставить в тупик. А.Н. Веселовский в трудах по исторической поэтике в своих рассуждениях опирался прежде всего на принцип самостоятельного зарождения поэтических формул, сопоставлений, символов, метафор, вызванных "теми же психическими процессами и теми же явлениями ритма" [25, с. 257].

Л.В. Калашникова излагает свой взгляд на зарождение метафоры в разных речевых жанрах: «Целые фрагменты научного языка являются метафорическими по происхождению, ... в отдельные периоды развития науки многие выражения и термины также функционируют как метафорические ... Следовательно, несмотря на то, что метафора не имеет концептуального значения, она, тем не менее, может способствовать расширению коннотационного поля» [43, с. 41]. Одним словом, процесс метафоризации образа сам показывает, как за разнообразными словесными и действенными оформлениями лежит известный смысл.

В сегодняшней лингвистике логика внутренней семантической связи в метафоре между её составляющими определяется наиболее продуктивно при сопоставлении метафоры со сравнением. Т.В. Лапутина сообщает: «На основании проявления смысловой двуплановости слова в составе сравнения противостоят метафоре» [55, с. 22]. Действительно, компоненты сравнения остаются в прямом значении, существуя сами по себе, они как бы оттеняют друг друга, подчёркивая эстетические характеристики лексем, их реализующих, тогда как в метафоре оба смысловых плана проявляются в одной и той же лексической единице, что неизбежно приводит к сдвигу в её семантике и формирует в конечном счёте её двуплановость [74, с. 144]. Отметим, что разграничение сравнения и метафоры оставляет, тем не менее, за ними то общее, что позволяет их сопоставлять (или противопоставлять). Сравнение (как и аналогия) может быть неверным, о метафоре же такого сказать нельзя. Абстрагирующая сила когнитивности связана с ней весьма относительно, так что метафора не стремится соответствовать требованиям логики. «Метафора – это рисование словами, посредством слов» [43,

с. 66]. Сближая объекты, она не стремится к установлению соответствий между их характеристиками (положительными либо отрицательными), она просто предписывает подобие, оперируя образами, состояниями (составными или цельными); однако такое подобие трудно представить как схему. Метафора устанавливает потенциальную реляционность, тогда как приписывание или сравнение провозглашает реляционность фактическую.

Мы рассматриваем метафору как динамический процесс, поскольку для лингвистики важно и то, как метафора сделана, и то, как "делается" она в речевой практике. Её динамический аспект отображён моделью, предложенной М. Блэком. Эта модель, нацеленная на раскрытие "логической грамматики" метафоры, разработана автором на базе теории референции [16, с. 153–172]. Модель включает в себя четыре компонента. Это, во-первых, две сущности: обозначаемая сущность – главный субъект, тема, и сущность, используемая для ремы – вспомогательный субъект; а во-вторых – две системы свойств каждой из этих двух сущностей: свойства, которые вовлечены в метафорический оборот при обозначении главного субъекта, и свойства, актуализируемые во вспомогательном субъекте и переносимые в новое означаемое. Считаем данный подход к существу метафорического процесса наиболее убедительным, так как он предполагает не простую замену одной сущности (метафоризируемой) на другую сущность (метафоризирующую), а возникновение новой сущности (метафорической), в которой и означаемое и означающее комплексно выступают в новой лексико-семантической ипостаси.

Максимальная глубина присуща тем метафорам, в которых лексема, реализуемая функционально-семантически, представлена существительными, имплицитно значащими значение признака: *запах революции*. В этой грамматической метафоре главный субъект – обозначение свойства, конечного признака, вспомогательный же – существительное, имеющее реляционную семантику.

Из сказанного можно сделать вывод о том, что грамматическая метафора, присущая косвенно-производным значениям, является функцией от двух аргументов. Первый из них – это грамматические, категориальные признаки,

свойственные данной лексеме как элементу сочетания (главный субъект), второй – это тот элемент кода, те сигналы, которые имплицированы в лексеме (вспомогательный субъект).

Эти признаки метафора выстраивает в систему таким образом, что признаки, несовместимые с реальным грамматическим значением, погашаются. Т.е. метафоризация находится в зависимости от ключевого слова, его значения, являющегося одним из аргументов, которые формируют метафору, образуя косвенно-производные значения.

Отметим, что Н.Д. Арутюнова обращает внимание на то, что оценочные прилагательные оформляются по типу атрибутивного отношения, потому что "оценочные и интенсифицирующие метафоры не могут оторваться от имени, указующего на некоторое качество или аспект объекта", занимая вместе с именем определённую позицию в синтагме: *От беззубой критики мало пользы - Это - беззубая критика* [6, № 4, с. 24 – 26].

Вообще, маркированность значения, окрашенного экспрессивно, прежде всего, связана с основаниями оценки, поскольку "сдвигка" лексической единицы из одного стилевого поля в другое представляет говорящего как ломающего речевой канон (непреднамеренно либо с целью). Квалифицируя это вкрапление как сниженное или возвышенное по отношению к нейтральному способу изъяснения для речевой ситуации данного диалога, и, таким образом, оценивая его, участник речевого акта задаёт тональность лексемных значений в их стилистическом плане. Как было справедливо замечено Э.С. Азнауровой, "вторичное окказиональное переименование является источником создания образной экспрессии и лежит в основе формирования ряда лексических стилистических приёмов, таких, как метафора, метафорический эпитет, метонимия, антономасия" [4, с. 90].

Из вышесказанного мы можем вывести, что экспрессивные образные значения замкнуты на внутренней форме, и это их характерная черта: образы эти указывают не на окружающую действительность, но на вспомогательный субъект, что приводит их к некоторой денотативной пустоте и, следовательно, к

способности выполнять строевую функцию. Выбор лексемы при создании того или иного образа соответствует предполагаемому экспрессивному воздействию; но в бытовом языке эта экспрессия приглушается, в отличие от языка художественных произведений, где образное значение соответствует той картине мира, которая, в свою очередь, создаётся писателем (поэтом) согласно его изначальному замыслу.

Кроме того, поскольку языковая единица с признаковым, событийным либо отвлечённым значением "работает" как имя, входящее в предметный ряд, она и актуализируется в сигнификате ассоциаций этого ряда; ассоциации же переводят лексему в чуждый её значению предметный ряд. При переходе рубежа между абстрактными и дескриптивными значениями вступают в действие **адгерентные** ассоциации – те ассоциативные признаки, которыми сознание наделяет непредметные сущности, основываясь на их подобии с предметными элементами действительности.

Как нам видится, наиболее сильные по своей яркости коннотации соответствуют глаголам, которые в своих прямых значениях описывают способы, протекание процессов или же состояние. Соответствуют яркие коннотации также, на наш взгляд, и прилагательным относительной семантики, а также и существительным, которые в своих прямых значениях означают артефакт или естественный род: *вертеться в памяти; дырявая память; грубая уловка; червь сомнения*.

Итак, мы находим, что, когда языковое сознание стремится непредметные сущности, текущие во времени, уподобить вневременным константам и моделирует их по типу вещного, предметного, тогда, в условиях словообразовательной неполноты прилагательных и глаголов, работающих в сфере непредметного, в сочетаниях, где есть такие константы, вовлекаются формально согласующиеся с ними лексемы, которые в прямых значениях выражают собой предметные элементы.

В отличие от адгерентных связей, ассоциативные связи, которые навеяны природой объекта обозначения и имеют онтологический статус, тот же, что и сам

объект, принято называть ингерентными, т.е. одного порядка с реальией, являющимися принадлежностью того же внеязыкового ряда – предметного или непредметного, – к которому принадлежит и означаемое лексемы. Ассоциативные же признаки, возникающие в сознании благодаря аналогии, которая переносит ассоциативные связи в сферу иной природы, образуют, повторимся, область адгерентных ассоциаций [90, с. 228].

Таким образом, адгерентные ассоциации связаны со способностью языкового сознания человека познавать мир, аналогизируя свойства разноприродных объектов, т.е. создавать гипотезы о сходстве предметных и непредметных элементов окружающей действительности, основываясь на свойствах тех и других. Метафора, когда она создаёт в речи новые именования, означающие новые объекты на основе уже названных, – как раз и является языковой ипостасью такой гипотезы.

Метафора имеет дело с двумя сущностями: одна сущность сообщает о реальной действительности (как уже говорилось, это главный субъект), свойства же другой – описывают эту действительность иносказательно. На этом иносказании базируется любое представление об объекте в его ино-бытии, из чего следует, что адгерентные ассоциации во всех случаях сопряжены с "отлётом фантазии" (выражение В.Н. Телии) в область чего-то сходного, однако онтологически чуждого природе обозначаемого предмета. Сознание человека легко переходит от действительности, данной в ощущениях, к отвлечённым свойствам, от объективной реальности к субъективному восприятию, а также и от слов, означающих предметное, вещное – к лексическим единицам, означающим отвлечённые понятия.

Итак, главное отличие адгерентных ассоциаций от ингерентных состоит в том, что последние базируются на той же природе, что и означаемое данной лексемы, тогда как первые работают с инобытийными для обозначаемого сущностями. Поскольку адгерентные ассоциации, работающие с лексемами отвлечённой семантики, основываются на том, что их означаемое понимается как предмет (лицо), то признаки, отражающие это понимание, уместно называть

предметными коннотациями. Когда это предметное представление стирается, и вместе с ним стирается метафора, делавшая коннотации действенными, последние "выходят из игры" (выражение В.Н. Телии), не имея уже опоры в денотате, и лишь благодаря норме лексическая единица удерживается в том её режиме сочетаемости, который мотивировался коннотативным признаком.

Таким образом, между ассоциативными признаками и выбором лексем мы видим прямую зависимость: признаковая лексика "невидимых миров" [90, с. 257] формируется благодаря косвенной номинации, связываясь в самих этих актах именования. Ассоциативные признаки при этом остаются в действии как принадлежность вспомогательного субъекта. Фигурируя в виде лексем, устойчивых коннотаций косвенно-производных значений, они служат главным мотивом при выборе и комбинации этих лексем с соответствующими опорными наименованиями, которые способны скрывать в себе коннотации, согласуемые с обозначениями.

Изучение механизмов метафоризации позволяет разглядеть процессы формирования новых значений в языке. В некотором смысле художественный текст формирует структуру, подобную языковой системе, поскольку поэтический текст (языковая часть его) подчиняется общесистемным законам языка, формируя и реализуя внутри себя свой язык, т.е. "язык в языке" [12, с. 127]. Язык является именно тем материалом, которым определяется специфика литературного образа и – шире – специфика художественной литературы как искусства.

Возникает метафора и в случае установления особого рода семантической связи между двумя языковыми единицами, когда форма одной языковой единицы ассоциируется с содержанием другой, расширяя синтаксическую валентность и порождая сочетания, базирующиеся на "инвалентной основе" [108, с. 141–159].

Вслед за западными лингвистами (М. Блэк и др.) отечественные языковеды тоже отмечают, что процесс метафорообразования, как процесс смыслопроизводства, осуществляется в несколько этапов (это находим, например, у С.В. Агеева, О.Н. Лагуты). В частности, выделяются:

- 1) восприятие человеком нового объекта или явления, требующего нового

обозначения;

2) соотнесение его с другим, уже известным (это может быть охарактеризовано и как поиск ассоциируемых с новым объектом знаний о стереотипных ситуациях);

3) вычленение инвариантного признака или нескольких признаков у нового и уже известного объектов, номинация которого будет участвовать в метафорообразовании (помещение нового смыслового содержания в уже существующую ситуативную модель);

4) интерпретация с учетом ранее приобретенных знаний, обозначение нового объекта уже имеющимся именем известного объекта на основе типовых ситуаций [52, с. 56].

Следует отметить, что вопрос о методике описания процесса метафоризации (метафорообразования) остается открытым. Это во многом объясняется особенностями как национального, так и индивидуально-авторского мышления. Мы обозначили лишь принятые в науке закономерности процесса порождения метафоры, с помощью которой возможно метафорическое моделирование ситуации.

Под метафорической моделью принято понимать некоторую схему-эталон вербализации коррелятивных пар в аналогово-ассоциативном плане [там же]. В соответствии с разработанной нами методикой метафорическая модель представляет собой трехкомпонентную структуру. Если признать приоритетным структурно-логический подход к моделированию метафоры, то он выдвигает четыре типа метафорических моделей в зависимости от количества участвующих в них элементов:

1) трехчленный: референт (первый член), агент (второй член), основание (*tertium comparationis*);

2) двучленный: референт и агент;

3) двучленный: референт и основание;

4) одночленный – агент.

В терминах когнитивной лингвистики выделяют:

- 1) сферу-источник (источник метафорической экспансии),
- 2) сферу-цель (направление метафорической экспансии),
- 3) семантико-когнитивный формант (компонент, связывающий первичное и вторичное значения) [81, № 2, с. 146 – 151].

Осознаем, что подобная схема хорошо «работает» на языковой метафоре, когда четко регламентировано направление процесса метафоризации: «слева – направо», когда этот процесс идет от имени предмета к имени абстракции, когда выбор источника метафоризации и символа переноса ограничен и связан достаточно устойчивыми нормами и закономерностями коллективного языкового сознания. Сложнее ее применять при исследовании поэтической метафоры, часто являющейся единичным актом наименования, имеющей свободное образование, не связанной, как правило, никакими канонами, созданной совершенно произвольно и являющей собой нетривиальное подобие.

Однако, как показывают исследования отечественных лингвистов, метафора поэтическая обладает мотивированностью, более того, признается, что мотивированность – непреложное условие ее функционирования [83, с. 16]. Для поэтической метафоры первой половины XX века (в т.ч. и метафоры И.Л. Сельвинского, в некоторой части, как мы покажем дальше) характерен классический перенос признаков, которые лежат в основе русского метафорообразования. Признаки эти – мотивационные.

На мотивированность опираются многие из сегодняшних классификаций метафоры (в том числе поэтической), например, классификация, предложенная Г.Н. Складневской [там же], где выделяются восемь типов метафорических моделей по способу переноса. Первые пять типов метафоризации проходят в границах объективной действительности:

- 1) от предмета к предмету: *серебристый целкаш - луна;*
- 2) от человека к человеку: *председатель ... глядит угодничком;*
- 3) от животного к человеку:

*Аферист, меняющий на галопы рысь,
Переходящий в карьер напоследок;*

4) от предмета к человеку:

Чтобы рабочий класс Камчатки

Не был «камчаткой» в рабочем классе;

5) от предмета к физическому явлению (*галера* - тяжёлая работа, пример Г.Н. Складневской).

Следующие три типа метафоризации обнаруживают разрыв между миром абстракции и миром реалий и представляют иное соотношение компонентов:

6) от предмета к явлению, психологическому чувству (*грязь* - что-либо уничижающее);

7) от предмета к отвлечённому понятию (*чтобы **кровей** придать математике*);

8) от явления физического к психическому явлению (*где-то под ложечкой пели ручьи*).

Данную методику работы с фактическим материалом мы взяли за основу в нашей диссертационной работе и опробовали ее в нескольких научных публикациях. Ее применение позволило нам выявить 6 семантических сфер в общем метафорическом поле лингвопоэтики поэтического очерка «Путешествие по Камчатке», "охватывающих по существу всю область человеческого опыта, всю действительность, как материально-предметную, так и объектно-идеальную: 1) предмет; 2) животное; 3) человек; 4) физический мир; 5) психический мир; 6) абстракция" [там же, с. 6 и далее].

В настоящее время в изучении метафоры встала проблема последовательной инвентаризации и детального описания русских метафорических моделей с учётом специфики их функционирования в различных видах современного дискурса и с учётом различных аспектов изучения этой проблемы.

Если обратиться к аспектам и направлениям исследования метафоры, то обнаружится их многообразие и разветвленность. Наиболее активно разрабатываемым в современной лингвистической науке является когнитивный аспект, о чем свидетельствуют многочисленные публикации последних лет (Дж.

Лакофф и Марк Джонсон; Е.А. Гогоненкова; О.В. Дудченко; Д.В. Колючкин; Е.И. Новикова; Э.Р. Хамитова). Метафорические переносы из конкретного в абстрактное были названы когнитивными или концептуальными метафорами [13; 87; 88]. В.Н. Телия отмечает, что такую разновидность метафоры следует считать «гипотетико-когнитивной моделью, имея в виду её основную функцию – создание нового концепта» [88, с. 143]. В работах Д. Лакоффа – М. Джонсона, изданных в последние годы XX века, толкование когнитивных метафор практически совпадает с толкованием метафорических концептов. Перечисляя языковые единицы, содержащие в себе концепт, мы могли бы, в зависимости от того, под каким углом рассматриваем проблему, составлять наш список вариативно. Например, Н.Р. Суроидина [86, с. 4-18] строит концептуальное поле, основываясь на основных признаках концепта, обнаруживая их в дальнейшем у всех составляющих этого поля. Возможен и иной способ исследования, основанный на синонимии образных слов. Контекстуальная синонимия способна, например, один и тот же денотат изобразить перифрастически. Синонимический контекстуальный ряд объединяет в себе, как отмечает Е.А. Некрасова [63, № 5, с. 457], «в единое целое словесные знаки общего образного содержания». Такая лексико-семантическая парадигма группируется внутри одного сюжета, по-разному изображая разные внутрисюжетные явления. Подобные парадигмы Н.Н. Иванова называет «денотативными множествами», предлагая систему лингвистических критериев, облегчающую отнесение к одному и тому же денотату различных образных средств, где главный критерий – определение, эксплицирующее признак, наиболее характерный для данного денотата. Не менее актуальны контекстуальные характеристики описываемого предмета (с точки зрения семантики), прямое его (денотата) обозначение и проч. [127, № 2, с. 115]. Сознание по-разному формирует метафорически осмысленный концепт у говорящего (пишущего) и слушающего (читающего). Адресант, по мнению М.В. Никитина, ищет моделирующие аналоги высказываемой мысли, которые наиболее оптимально отражали бы её структуру и содержание. А уже вслед за этими аналогами (концептами) – либо одновременно с ними – возникают в тексте

(или речи) соответствующие лексемы. И, наоборот, адресат сообщения, начиная процесс когниции, понимания, зависим, как реципиент, именно от лексемы, её контекста и значения, в котором она употреблена: «Слушающего в когнитивно-метафорическом процессе ведёт имя» [64, с. 20]. Осмысление других сторон действительности через явления природы показано в диссертационной работе А.А. Постоваловой на материале стихов Н. Рубцова [73]. Другим известным направлением разработки метафоры является мотивационный аспект. Мотивационный аспект напрямую связан с функциональным: один явно зависит от другого. В качестве основы создания метафор Е. Евтушенко, например, часто использует семантическую мотивацию. Метафора необходима поэту, поскольку благодаря ей он может самые разнообразные предметы (явления) сближать по общему для них признаку. Происходящее в результате этого неназванного сравнения [134, с. 191] приращение вторичного смысла к прямому значению лексемы проявлено в его нетривиальной сочетаемости с контекстом [99, с. 62].

Говоря о метафорах, созданных на мотивационной основе, О.С. Михайлова видит их особенность в том, что «мотивационные структуры формально эксплицируют её семантическую двойственность» [60, с. 31]. Семантическая мотивация неразрывно связана с внутренней формой лексической единицы, т.е. лексема с прямым значением играет здесь роль «проявителя» внутренней формы [103, с. 9]. Производное значение, таким образом, увеличивает семантическую разноплановость слова. Однако при том что семантическая структура конкретной лексемы расширяется, её формальное, морфологическое строение не актуализируется. Н.Д. Голев, обсуждая такое понятие, как семантическая дистанция, разделяющая мотивационные структуры, отмечает, что за счёт увеличения семантичности в метафоре эта дистанция приближается к максимальному показателю мутационности, вследствие чего возникает «качественно новое лексическое понятие ... по сравнению с лексическим понятием, выражаемым мотиватором» [32, с. 19]. Семантическая мотивация часто используется в движении смысла, когда тропы как бы перекликаются между собой. Например, между сравнением и метафорой происходит «сдвигка

смысла”: «от прямого сопоставления к его скрытому выражению» [49 с. 218], т.е. от сравнения – к метафоре. Индивидуальная мотивация автора часто создаёт или содержит в себе олицетворение, метафору или иные образные средства. Метафоры, основанные на мотивационных структурах, проявляют как переносное, так и прямое значения лексической единицы; значения эти, в свою очередь, «разносятся по разным денотативным пространствам» [71, с. 115]. Эти значения, кроме того, определяют «двойственный характер смысловых связей, которые исходят то от прямого значения слова, то от его метафорического соответствия» [48, с. 150]. Поэт посредством семантических мотиваций ассоциирует предметы по их тождеству, задавая между тем направление читательским ассоциациям. Мотивационно связанные лексические единицы распределяются по обеим сферам: осмысленной метафорически и автологической, предметной.

Однако поэт не прячет ключа к разгадке иносказательности, желая остаться понятным широкому читателю. И семантическая мотивация отвечает этой цели, поскольку эксплицирует основание метафоризации.

Недостаточно разработанными представляются психологический и антропологический аспекты. Ими занимается Ж. Вардзелашвили (Тбилиси) [20, с. 18–23; 21; 22, с. 66–77]. Для поэзии Серебряного века (к которой, несомненно, относится и раннее творчество И. Сельвинского) антропоморфная метафорическая модель является, по мнению В.Ю. Прокофьевой, максимальной частотной моделью [75, с. 74–85]. «Характерное для экспрессивно окрашенной метафоры обращение к квазистереотипам и есть проявление принципа антропометричности, – считает В.П. Новикова, – квазистереотип не может ввести в заблуждение именно в силу того, что он антропометричен, а именно соразмерен человеческому понятию о некотором референте как носителе определённых свойств, которыми этот референт может и не обладать (как не обладает упрямством *осёл*, глупостью – *баран*, неопрятностью – *свинья*; *ползти* можно и быстро, а *парить* – не обязательно величественно, *твёрдый* – не обязательно крепкий: твёрдое может быть и хрупким и т.д.) [66, с. 35].

Мы в своей работе, приняв к сведению все положительное и важное в других подходах, избираем концепцию комплексного лексико-семантического и функционально-стилистического рассмотрения метафоры поэтического текста с опорой на мотивационный аспект, так как этот подход дает возможность увидеть предмет исследования одновременно и как единицу метафорического поля произведения, включенную в несколько лексико-семантических групп (сфер), и как стилистическую единицу, занимающую соответствующую нишу в полистилевой палитре лирического очерка.

1.2.3. Метафора как поле и метафорическая типология в лингвистике

Возможность и необходимость изучения метафоры вообще и авторской метафоры в частности как специфического фрагмента языковой картины мира и как принадлежности к одному из лингвистических полей (метафорическому полю языка и/или произведения художественной литературы) осмыслена учеными с того времени, как началась интенсивная разработка полей (лексико-семантических, функционально-семантических и др.) в лингвистике (см., например, работы Ю.Н. Караулова, А.А. Уфимцевой, В.Н. Телии, Г.Н. Складневской и др.). Понятие *поля* в лингвистике трактуется как «совокупность языковых (гл. обр. лексических) единиц, объединенных общностью содержания... и отражающих понятийное, предметное или функциональное сходство обозначаемых явлений» [129, с. 380]. По существу, поиски стереотипных моделей образования метафоры привели к необходимости систематизировать ее по определенным (чаще всего по семантическим или тематическим) признакам, то есть объединять в некие микрополя. Во всех случаях по отношению к лексике с первичной номинацией метафорические образования представляются как периферийное явление на уровне поля.

Методологическое обоснование полевого подхода к метафорическому материалу проистекает из идеи собственно лексико-семантической трактовки исследуемой категории, точнее – из постулата об особой языковой (метафорической) картине мира, создаваемой путем семантической трансформации одной номинативной единицы через посредство другой на основе сходства. Как результат – потребность в обнаружении системной связи структуры мысли, предложения, в котором метафора использована, и слова. То, по сути, о чем в свое время писал Э. Бенвенист: «Между мыслью, которая может материализоваться в языке, и языком, у которого нет иной функции, как «означать», нужно выявить специфическую связь, ибо очевидно, что их отношения не симметричны» [15, с. 105]. Чтобы определить характер указанной асимметрии, следует исходить из понятия «языковой системы как инструмента мысли и коммуникации» (Й. Вахек, 1967, цит. по [69, с. 49]). А поскольку, как очень точно выразилась Н.Д. Арутюнова, *«система языка никогда не бывает «правильной» полностью: она лишь стремится к равновесию, но никогда его по существу не достигает»* [69, с. 52 – 53], то совершенно справедливо и следующее указание ученого на то, что «каждая конкретная лингвистическая система обладает своей мерой упорядоченности <...> и в каждой системе складывается определенный диапазон варьирования любой сущности» [там же, с. 74]. Соответственно, наряду с «правильными» явлениями симметрии и пропорциональности (обнаруживаемыми на уровне прямой номинации), наблюдаются многочисленные и разнообразные «неправильные», асимметрические отношения между знаком и значением, формой и функцией и т.д., описанием которых занимались как структурная лингвистика (Пражский лингвистический кружок и его представитель С. Карцевский), так и функциональная (в рамках функционально-семантических полей школы проф. А.В. Бондарко). При анализе конкретного языкового материала важно видеть и учитывать механизм балансирования «правильного» и «неправильного», то есть прототипического / непрототипического, первичного / вторичного. Методологическая база нашего исследования заложена в трудах

Н.Д. Арутюновой, Дж. Лакоффа, В.Н. Телии, Г.Н. Складневской. В основе данного подхода к лексико-семантической параметризации репрезентанта метафорического процесса лежит принцип асимметричного дуализма языкового знака, открытый в свое время Ш. Балли и Э. Бенвенистом, а на материале русского языка описанный С. Карцевским [44, с. 85 – 90].

На наш взгляд, именно данный принцип имеет более интегрирующий характер, чем общеизвестные, так как принимает во внимание одновременно и форму, и содержание метафоры с акцентированием трансформированной сущности (вторичности) ее семантики и, как следствие, вскрывает функционально-стилистические сдвиги. В русле такого подхода к анализу метафоры, возможно:

- 1) всесторонне исследовать параметры и объем метафорического поля конкретного произведения и выявить его структуру (наличие семантических микрополей; частеречную принадлежность; стилистическое расслоение),
- 2) дать количественную характеристику репертуара метафорического корпуса с одновременным статистическим анализом базовых метафорических массивов входящих в него микрополей,
- 3) сформировать список метафорических моделей, присущих исследуемому произведению,
- 4) доказательно убедиться в том, что метафора занимает в произведении художника слова все семантическое пространство.

Один из главных факторов системности языковой метафоры мы видим в том, что совокупность метафорической лексики, которая может быть названа метафорическим фондом языка, обнаруживает все основные виды системных связей и отношений, свойственных лексической системе в целом: последовательно метафоризируется лексика семантических полей, образуются метафорические синонимические ряды, антонимические пары, активно проявляются метафорическая деривация и метафорическая полисемия. Другими словами, элементы того или иного семантического поля, вступая в метафорический процесс, формируют метафорическое поле. Совокупность

метафорических полей как пересекающихся и перекрещивающихся микросистем создаёт один из фрагментов сложной структуры языковой картины мира.

Метафорическая лексика в этой системе покрывает не отдельные участки языковой картины мира, а всё её семантическое пространство. Направления регулярных метафорических переносов от одной семантической сферы к другой систематизированы.

Относительно особенностей употребления метафоры и ее системности в поэтическом произведении Дж. Миллер высказался так: «...некоторые поэты мастерски используют возможности гнездования метафор» [92, с. 270]. При этом научный интерес представляет прежде всего то, каким образом в процессе метафоризации может переходить значение: с денотата на денотат в пределах одной семантической сферы или из одной семантической сферы в другую, композиционно создавая при этом структурно-смысловое и образно-стилевое единство поэтического произведения.

В поэтическом произведении единение его образно-стилевого пространства на лингвистическом уровне обеспечивается за счёт метафоризованных полей и метафорических сцеплений. Благодаря последним, вкупе со взаимодействием неметафорических и метафорических рядов, допустимо принять как тезис единое образное пространство поэтического текста: в нём любое применение образного средства детерминирует появление следующего. «Импликативные способы организации метафоричности основываются на структурно-композиционном взаимодействии и словесном пересечении рядов прямого и переносного значения» [33, с. 272]. (Метафорические сцепления – инварианты одной метафоры, которые проявляют различную степень метафорической насыщенности. Метафоризованное поле – фрагменты текста, в пределах которых метафора распространяет своё влияние [98, с. 149-150]).

Уместно различать четыре основания, на которых можно сделать классификацию образных средств языка (метафор): структурно-логическое, грамматическое, лексико-семантическое, оценочно-стилистическое.

Структурно-логический принцип этой классификации опирается на количество и свойства эксплицированных в метафоре членов.

Грамматический принцип классификации метафоры предполагает систематизацию материала по грамматической представленности и оформленности образного выражения.

В соответствии с третьим принципом классификации лексико-семантические образные средства различаются по семантике референта и агента. Семантические структуры метафор чрезвычайно разнообразны, так как сопоставляться могут любые предметы мысли, в том числе и качества предметов и действий неодушевлённых предметов, если они становятся предметом мысли. Анализ семантики референта и агента весьма существен, так как при изучении модели мира какого-либо автора представляет интерес, что с чем он сравнивает и почему, что за этим стоит.

Ситуативные и предметные образные средства – вот основные типы классификации, которые выделяются в соответствии с этим принципом.

Д.В. Колючкин [50, с. 19] признаёт, что "в современной лингвистике существует огромное количество классификаций метафор, которые, однако, не исключают друг друга". Основное отличие классификаций состоит в выделении разных типов метафор по разным признакам. Наиболее объективными ученый считает классификации, основанные на характеристике типа переноса. Так О.Н. Кашкарова отмечает: «Художественной речи известны 4 основных семантических типа метафор: 1) “неживому – живое” (неживому приписываются свойства живого: *ржавнули зенитки*); 2) “неживому – неживое” (неживому приписываются нехарактерные для него свойства неживого: *реки алели*; 3) “живому – живое” (живому приписываются нехарактерные для него свойства живого: *сердитые бычки*); 4) “живому – неживое” (живому приписываются свойства неживого: *спелый человек*)» [46, с. 132]. В основном именно этот тип классификации с уточнениями и дополнениями разрабатывается в современной метафористике.

Помимо классификаций, основанных на типе переноса, существуют также

классификации, основанные на характеристике сходства, лежащего в основе переноса (внешний вид, форма, размер, цвет и т.п.). Примером одной из них может послужить классификация, которую предложила В.Н. Телия в [87, с. 173 - 204], основанная на функции метафор в языке. Автор выделяет четыре типа метафор: индикативная (назывная) - *нос корабля*; когнитивная (обозначение понятий, которые практически невозможно выразить другими понятиями) - *память компьютера*; экспрессивно-образная; экспрессивно-оценочная.

В.К. Харченко значительно детализирует эту классификацию. В ней присутствуют такие типы метафоры:

- | | |
|----------------------|----------------------------|
| 1) номинативная, | 9) эмоционально-оценочная, |
| 2) информативная, | 10) этическая, |
| 3) мнемоническая, | 11) аутосуггестивная, |
| 4) стилеобразующая, | 12) кодирующая, |
| 5) текстообразующая, | 13) конспирирующая, |
| 6) жанрообразующая, | 14) игровая, |
| 7) эвристическая, | 15) ритуальная |
| 8) объяснительная, | [102, с. 96]. |

Представленная классификация при всех ее внешних достоинствах не признается удачной для лингвистического применения. Так, Э.Р. Хамитова, внимательно изучив ее, находит среди перечисленных функций лишь несколько относящихся к литературе и языку, а именно №№ 1, 2, 4, 5, 6, «тогда как остальные относятся к разным пластам культуры, духовному и материальному. Так функции 3, 7, 11 связаны с мышлением человека <...> и являются предтечей современного когнитивно-функционального подхода к метафоре. Функции 14, 15 доказывают идею экстралингвистического явления метафоризма. Функция 10 связана с педагогической функцией метафор. Во многом классификация В.К. Харченко помогла увидеть в метафоре лингвистическое и когнитивное начала в единстве» [101, с. 21 - 22]. Кроме того, выделяются метафоры по принадлежности к той или иной части речи метафоризирующего компонента [61, с. 92; 84, с. 102], отсюда их названия: субстантивные, адъективные, глагольные,

наречные метафоры.

Формальный аспект метафоры проявляется на уровне морфологии (словообразования) и синтаксиса (словосочетаний, конструкций).

С точки зрения соотношения формы и значения различают два типа метафоры: полную, при которой формирование переносного значения не связано ни с какими изменениями структуры слова (*он ест мясо - дым ест глаза; сердце бьётся - в сердце Африки*, примеры Д.В. Колючкина [50, с. 23]) и частичную, когда образование нового значения связано с морфологическим изменением слова, с добавлением аффиксов к основе, используемой в переносном значении (*ржавчина разъедает металл*).

Говоря о метафористике, мы традиционно подразумеваем некую семантическую категоризацию. Чтобы представить отличную от принятой, качественно новую классификацию поэтических метафор, можем обратиться к исследованию М.В. Тростникова, проследовавшего далее традиционного понимания, согласно которому область изучения метафористики исчерпывается лишь одним уровнем единиц – уровнем смысла, значения, семы, тогда как в поэтическом произведении метафорообразующими способны быть «единицы любого уровня языка – от звука до сложного синтаксического целого. Таким образом, наряду с традиционно выделяемой семантической метафорой (проблема классификации которой – тема отдельного исследования) правомерно выделять метафору графическую, фонетическую, лексическую, грамматическую (морфологическую и синтаксическую), стилистическую» [93, с. 13]. По мнению М.В. Тростникова, назревает потребность в качественно ином, в противовес имеющемуся, определении сущности поэтической метафоры. Е.Г. Эткинд в своих теоретических разработках [111, с. 101] вспоминает о “фигурных” стихах, принадлежащих поэтам XX в.: “Пушторг” И.Л. Сельвинского [2, т. 2, с. 219 – 384], “Качели” В.Я. Брюсова. В этих стихах сама внешняя форма текста, рукописного или печатного, ориентирована на образность, независимую от семантики как таковой. Однако когда внутри текста нивелируются различия уровней, то и все типы метафорообразования, синтезируясь в один, образуют

синтетическую, лексическую метафору. С другой стороны, тот же М.В. Тростников в статистических подсчётах к своей работе выводит, например, пропорцию в 85% - такова доля традиционной семантической метафоры (по отношению к метафоре вообще) в поэтическом творчестве И. Анненского.

В другой работе М.В. Тростников, впрочем, снова говорит о традиционной метафоре, которая, прежде всего, – перенос наименования, т.е., если принять слово за структурный остов поэтического языка, то внутри его доминантным будет значение. “Нетрадиционную” же метафору исследователь именуется уже “метафорой авангарда”, предлагая определять её, метафору авангарда, как *логоцентричную*, а классическую метафору называет *семоцентричной*. В этой своей, подчеркнём, хронологически более поздней работе («Поэтология»), М.В. Тростников говорит буквально следующее: «Грамматические, словообразовательные, графические характеристики носят характер орнаментальный, добавочный, второстепенный. Использование эвфонии, паронимии, неологизации, анафоры и проч. демонстрирует уровень мастерства автора, степень его владения поэтической техникой, однако, собственно поэтический дар проявляется исключительно в образном, символическом строе поэтического текста, который организуется преимущественно семантическими средствами» [94, с. 41].

Из сказанного мы делаем следующий, важный для нашей концепции вывод: метафорическое поле можно представить как полицентрическое образование или слабоцентрированное поле, включающее размытый центр с его классическими семантическими микрополями (лексико-семантическими группами), характер и обусловленность которых диктуется интенциями создателя текста, его жанрово-тематическими предпочтениями. Все остальные (несемантические) типы метафоры закономерно располагаются на периферии явления метафоризации и занимают соответствующие ниши в структуре метафорической картины мира того или иного субъекта говорения.

Можно отметить, что в метафорологии находят свое отражение и другие принципы классификации метафор, например, по их функциям на уровне дискурса: индикативная, когнитивная, экспрессивно-образная, экспрессивно-оценочная, суггестивная.

В.П. Москвин, пытаясь типологизировать метафору [61, с. 92], предлагает, помимо функциональной классификации, структурную и семантическую несколько на иных основаниях. Последняя привлекает особое внимание, поскольку она не единственная. Семантическая классификация метафор, основанная на вспомогательном субъекте сравнения, даёт ученому возможность выделить такие типы метафор, как антропоморфная, зооморфная, флористическая, “машинная”, пространственная. (Относительно последнего пункта отметим характерную деталь из более позднего исследования смежной тематики. О.Р. Темиршина замечает: «В системе метафор, возникающих в философско-эстетических работах А. Белого, чаще всего встречается пространственная метафора» [91, с. 101].)

Оговаривается, что в данную классификацию могут быть привнесены и метафоры, отражающие общность моделей, по которым, на когнитивной основе, генерируются новейшие смыслы и образы: временная, предметная, перцептивная.

С. Ульман декларирует классификацию, где основными являются принципы: конкретное / абстрактное; живое / неживое: 1) антропоморфные: *стонет земля*; 2) зооморфные: *кошачьи ужимки*; 3) от конкретного – к абстрактному: *железная воля*; 4) синтетические: *ядовитый цвет*; 5) метафоризация определений той общественной сферы, которая находится в центре внимания языкового коллектива [96, с. 276 – 280; 72, с. 80].

А.К. Авеличев типологизирует метафоры, основываясь на разной степени выразительности речевых фигур, используемых в текстах и коммуникативных актах. Им выделяются следующие метафоры: нериторические, ослабленно риторические; риторические [3, с. 27 – 28].

Разграничивают также, как мы уже отмечали, метафору авторскую (индивидуально-авторскую, окказиональную, поэтическую) и языковую:

поэтическая метафора выполняет эстетическую функцию, языковая метафора – функцию коммуникативную (информативную). Т.Р. Степанян, исследуя такое явление, как синестезия, имел цель продемонстрировать, насколько окказиональные синестетические метафоры соответствуют закономерностям, свойственным языковым (узуальным) синестетическим метафорам. И, представив в своей диссертации объёмную и содержательную доказательную базу, он в итоге заявляет: «Ни количественно, ни качественно окказиональные (авторские) синестетические метафоры от общезыковых принципиально не отличаются» [85, с. 165]. Следовательно, при определенных условиях (они принадлежат семантическому типу) мы вправе относить их тоже к метафорическому центру языка художественного произведения с оговоркой об их невоспроизводимости.

Отметим, что проблема категоризации и типологии синестетических метафор позднее более детально разрабатывалась и Т.В. Майдановой, которая распределяет лексемы, участвующие в создании таких метафор, по пяти семантическим группам: 1) лексика зрительного восприятия, 2) звуковая лексика, 3) лексика тактильного восприятия, 4) одоративная лексика, 5) вкусовая лексика [56, с. 31].

С точки зрения структурной организации метафоры удобно рассматривать, расклассифицировав их по типам: а) метафоры-лексемы, б) метафоры-словосочетания, в) метафоры-высказывания (предложения). Среди них самый частотный тип – метафоры-словосочетания – подразделяется (как, впрочем, и другие виды поэтической метафоры) на глагольную, субстантивную и адъективную, а в них самой частотной является субстантивная метафора, построенная по схеме “прил. + **сущ.**” (выделена маркировка опорного слова). Такой тип синестетической (и не только) метафоры наиболее соответствует её природе: за объектом закрепляется признак из сферы чувственных восприятий [56, с. 76], мы покажем в работе наличие здесь и других признаков.

В поэтической метафоре отражён идиостиль автора, индивидуальный (а не коллективный) взгляд на окружающую действительность. Такая метафора переносит значение лексемы, задавая двуплановость её семантики, что, в свою

очередь, основано на сходных признаках денотатов, которые реализуются в контексте, отражая при этом значимую для автора индивидуально-образную ЯКМ. Классификация художественной метафоры, предложенная Н.А. Тураниной, построена по следующим четырём категориям параметров:

1. Структурная характеристика, включающая анализ метафорического контекста со стороны протяжённости, частеречной принадлежности метафоризируемого и метафоризирующего компонентов, выявление приоритета глагольных или именных структурных типов, расположения компонентов метафорического выражения.

2. Лексико-семантическая характеристика, включающая исследование лексической базы индивидуально-авторской метафоры, анализ тематических групп метафоризируемых и метафоризирующих компонентов, семантических сфер художественных текстов.

3. Парадигматический и синтагматический аспекты метафоры.

4. Направления и особенности метафорического процесса. [95, с. 17].

Внимательно изучив принципы классификации метафор, представленные в метафорологии последних десятилетий, мы взяли за основу классификацию, предложенную Г.Н. Складневской, как наиболее адекватную лингвопоэтике И. Сельвинского. По нашему мнению, классификационные типы, разработанные Г.Н. Складневской, точнее других соответствуют группировкам метафор исследуемого произведения и отражают почти все семантические микрополя поэтического дискурса И. Сельвинского. В то же время нужно отметить, что классификационная градация Г.Н. Складневской не страдает излишней разветвлённостью, не всегда оправданной детализацией (как, например, классификация В.К. Харченко), предусматривает максимальные обобщения, при этом позволяет работать практически со всеми необходимыми семантическими категориями: это и предмет, и одушевлённое существо (человек и животное), и явления физического мира, и психические (психологические) явления, и абстрактные понятия. Одновременно фактический материал даёт основания для варьирования внутри соответствующих групп и уточнения параметров. Для

понимания семантических процессов в художественной метафоре, равно как и для определения роли этой метафоры в построении текста, для выяснения её функции в авторском идиостиле особенно существенны такие характерные стороны индивидуально-авторской метафоры, как её лексическая и морфологическая специфика. Образно-метафорическая репрезентация мира поэта представляет в своём лексико-семантическом ключе сложный реляционный симбиоз содержания и формы. Паритет последних прослеживается в определённых аспектах авторского идиолекта.

З.И. Хованская справедливо отмечает: «Метафора грамматически может быть выражена глаголом, существительным, прилагательным или наречием, по лексическому составу она может быть представлена обиходным общеупотребительным словом, словом редким, архаизмом, неологизмом, но эти её признаки являются переменными, в то время как основной признак должен обладать свойством инвариантности и обнаруживаться во всех разновидностях метафоры» [104, с. 288]. Отметим, что такая точка зрения нам наиболее близка в том плане, что грамматическая и стилевая квалификация метафоры Сельвинского позволяют делать уточняющие выводы об идиостилистических нюансах его метафорической картины мира.

Построенные нами классификации метафор, безусловно, учитывают различные точки зрения, поскольку мы ставим целью исследовать не в одном, а в нескольких ракурсах фактический материал. Классификации эти, повторим, выстраиваются в нашей работе с опорой на методику, предложенную Г.Н. Склярёвской, и на нашу собственную методику анализа метафорического материала русской поэзии, опробованную в ряде публикаций.

Итак, метафоры поэтического языка представляют собой закрытую систему форм, противопоставленную автологии. Нами были эксплицированы разные типы классификаций для того, чтобы продемонстрировать процесс и результат выбора классификации, наиболее приемлемой по отношению к метафорам И. Сельвинского, доказательства будут представлены в следующих главах работы.

1.2.4. Метафора – объект стилистики текста и составляющая идиостиля художника слова

Метафоризация считается явлением всеохватывающим, ей приписывается важная роль в различных дискурсах, а тем более в языке художественной литературы. О поэзии же Х. Ортега-и-Гассет высказался безапелляционно: «Поэзия – это метафора» и парадоксально: «Красота метафоры начинает сиять тогда, когда кончается ее истинность» [92, с. 67, 73]. Невозможно усомниться в достоверности слов Н.Д. Арутюновой: «Метафора органически связана с поэтическим видением мира». Другими словами, лингвопоэтическая и индивидуально-авторская стилистическая палитра художника слова высвечивается оригинальностью его метафоры. Поэтическая метафора «отражает противоречивость впечатлений, ощущений, чувств» [46, с. 132] и является своеобразным «способом художественного мирооформления» [там же, с. 134]. Следует отметить, что в науке поэтическую метафору принято выделять как особое лингвистическое явление: «Метафора поэтическая. Метафора, входящая в число экспрессивных средств поэтического произведения и выступающая как сложная разноплановая семантическая структура» [126, с. 232].

Рассматривая процессы и результаты метафоризации в лингвопоэтике конкретного произведения, мы будем учитывать, что во многом степень функциональности метафоры зависима от окружающего контекста, а категоризация этой функциональности (ЯМ/ХМ) – если и не зависит напрямую от контекста, то, по крайней мере, достаточно тесно с ним связана. «Если метафора – средство выражения определённых мотивов в творчестве поэта, то межтекстовые тематические поля – это лексико-семантическая основа объединения метафор в пределах данных мотивов, и, следовательно, способ их лексико-семантического представления», – рассуждает Н.А. Гуриненко [37, с. 49], что вполне созвучно нашему представлению метафорического массива произведения как поля, складывающегося из тематически неоднородных микрополей или лексико-

семантических групп (сфер).

Как показывает фактический материал, в поэтических текстах в силу авторских интенций нередко сталкиваются единицы метафорического поля, неоднородные не только семантически и грамматически, но и стилистически. С точки зрения стилистической роли в тексте выделяются такие разновидности метафор: 1) общеязыковые (общеупотребительные) сухие, «метафоры-названия, образность которых совершенно не ощущается: *лицевая сторона материи*»; 2) общеупотребительные (общеязыковые) образные, «не прямые, а иносказательные, картинные обозначения предметов, явлений, признаков, действий, это слова-характеристики, широко используемые и в письменной и в устно-обиходной речи»: *лес рук, туча комаров*; 3) общепоэтические образные, «более характерные для художественной речи»: *Дремлет чуткий камыш* (И. Никитин); 4) общегазетные (публицистические и как разновидность – политические) – «метафоры, которые активно используются в средствах массовой информации и не свойственны, как правило, ни обычной обиходной речи, ни языку художественной литературы»: *диагноз экономики, идеологический прессинг*; 5) индивидуальные (авторские) – «необычные образные употребления слов того или иного автора, не ставшие общенародным или общелитературным достоянием»: *Арбатского романа знакомое шитьё* (Б.Окуджава) [76, с. 44 – 46].

В.П. Москвин представляет классификацию метафоры в других терминах, беря за основу подход Ш. Балли (как известно, Ш. Балли, учитывая стадии развития образности, выделял: 1) «живые», или «полные жизни», образы; 2) «ослабленные образы», 3) «мертвые» образы) и, исходя из целей стилистической целесообразности, 1) образные, которые «по степени освоенности лексической системы языка» подразделяются на 2 группы: окказиональные и узуальные (общеупотребительные); 2) стертые (потускневшие); 3) мертвые метафоры [62, с. 136 – 139].

Нередки случаи, когда стертая метафора, получившая обработку, «огранку» художником слова приобретает новую жизнь. В узуальной метафоре функция создания художественной образности переходит на лексическое окружение, что и

способствует её “оживлению”, поэтизации. Чем больше метафора “стирается”, переходя в разряд языковых, тем вероятнее она будет получать подкрепление со стороны контекста, и наоборот, чем она ярче, тем меньше будет контекст участвовать в приращении смысла, например у Сельвинского: *от масляных красок млея*, где выражение *масляные краски* употреблено в переносном смысле. В Словаре Ушакова находим прямое значение словосочетания: «Масляная краска – краска, разведённая на масле» [142, т. 3, с. 311]. В данном фрагменте, конечно же, автор, использует это выражение для уподобления красоты природы красоте искусства, точнее – полотен, написанных масляными красками. Это художественная метафора в сочетании с метонимией: *масляная краска* в значении «произведения живописи (написанные масляной краской)». Именно благодаря прилагательному *масляный* языковая, стёртая метафора *млея от красок* (природы) – получает новую жизнь, переходя в разряд ХМ. Значение денотата переходит в пределах семантической сферы *предметный, физический мир*.

Аналогия, согласно концепции Г.Н. Складневской, позволяет находить сходство не только между предметами чувственно воспринимаемого мира, но и между конкретными предметами и отвлечёнными понятиями [83, с. 4]. Анализируя метафору на парадигматическом уровне, можно и необходимо выяснить её значимость в системе противопоставления прочим языковым средствам (необразным и образным) того же порядка, а также исследовать семантику “приращений”, вызванную нетрадиционной сочетаемостью слов и нестандартным новым означающим. При анализе семантики текста, вмещающего метафору, уместно говорить об экспансии последней в текст, о её эмоциональной и смысловой окрашенности этим текстом.

Об образном словоупотреблении возможно говорить лишь как об антитезе автологическому: только при условии существования второго возможно первое, значит, образная речь вторична по отношению к собственно речи. Языковые единицы – морфемы, лексемы, синтагмы – соотносятся с явлениями объективной действительности как знаки ее номинации и образностью сами по себе не обладают. Лишь невоспроизводимые индивидуальные выражения, нестереотипно

отражающие объект, могут быть образными. Образность речи возникает на пересечении двух систем: лингвистической (языковое оформление) и эстетической, надязыковой (художественный вымысел), создавая единство объективного (предметно-логического) и субъективного (эмоционально-отношенческого) моментов в процессе отражения сознанием человека окружающего мира, предметов и явлений [112, с. 11 – 19].

Для эмоциональной окрашенности в речи используются словообразовательные, лексические, синтаксические средства языка. Метафора, будучи результатом отношений между исходным значением лексемы и её производным значением, представляет собой динамический пример в такой области, как лексическая семантика, а точнее – лексико-семантическая деривация. «Метафорическое значение – это всегда значение высказывания говорящего», – высказался Д.Р. Сёрль [82, с. 308 – 339].

В художественном тексте обычно соединение несоединимого ведёт ко вторичному семантическому образному согласованию слов как способу реализации важнейшей функции языка – эстетической. Метафора, таким образом, привносит в речь исключительную выразительность, представляя собой нерасчленённое осложненное сравнение, в котором, однако, легко усматриваются обе части. Она придаёт выражению компактность. Об этом пишет А.И. Фёдоров: "Метафора – семантическое явление, обусловленное наложением на прямое значение слова под влиянием узкого или широкого контекста добавочного смысла, который у этого слова в составе художественного произведения становится доминирующим. Прямое же значение слова теряет свою роль, являясь лишь ориентиром для авторской ассоциации" [100, с. 128], что, по нашему мнению, рождает образный смысл, который возникает в результате сопоставления обычного и нового значений, исходных (словарных) и индивидуальных (авторских) сем. Экспансия "приращения", приращённого значения тенденциозно распространяется на весь объём текста. Так метафора функционально участвует в осуществлении структурно-смыслового единства художественного целого и в символизации чувств, мыслей, эмоций, состояний,

действий, отношений лирического «я».

При постановке вопроса о функционировании метафорической единицы на месте буквального, автологического выражения мы посчитали бы проблематичным сводить его (этот вопрос) к сходству денотатов, поскольку сходство это имеет степени практически во всех случаях, особенно если это касается поэтических произведений. Метафора, следовательно, необходима писателю тогда, когда он не стремится заместить ею позицию сравнительного оборота, когда речь не может идти о доскональной точности: «Метафора создаёт, а не выражает сходства» [16, с. 161]. «Метафора создаётся тем, что подобию придаётся вид тождества» [6, с. 279]. Благодаря этому предиктированию признака метафоре и присуще потенцирование новых смыслов.

Для чистоты эксперимента в своем исследовании мы склонны, с одной стороны, дифференцировать метафору и другие сходные с ней средства выразительности в тексте (метонимию, синекдоху), а с другой – объединять под понятием метафоры родственные ей явления из числа фигур выразительной речи – олицетворение, опредмечивание и прономинацию, а также в ряде конкретных случаев – эвфемизацию, символизацию, перифразирование. Данную необходимость мы обоснуем при анализе метафоры И. Сельвинского в следующих главах работы.

Ещё одна проблемная ситуация художественных текстов – это “точка соприкосновения” сравнения и метафоры. Лингвистическая поэтика содержит различные мнения в отношении того, как функционируют в тропах словоформы творительного падежа. Творительный метафорический может быть представлен нарицательным существительным: *Плацдарм циркулем кружится* [1, т. 4, с. 14] и существительным собственным: *глядит Наполеоном*. Признавая вполне приемлемым этот термин (“творительный метафорический”), мы не игнорируем, однако, и понятие творительный сравнения в тех случаях, когда имеем дело с чистым сравнением без семантических приращений и трансформаций общего смысла (например: *Сопка орудием дальнего действия / палит бомбы*), хотя приведенные выше примеры, безусловно, метафоры.

В продолжение темы падежной принадлежности того или иного члена метафорического выражения следует сказать о широко распространенных в различных стилистических дискурсах конструкциях с генитивом. Особенно выразительны они в поэтической речи. Приведем примеры из поэзии О. Мандельштама, свидетельствующие о том, что такие конструкции являются яркой приметой идиостиля поэта: *окна хрусталь, скорби груз, зрачки смычков, двух столетий позвонки, привкус несчастья, глубокий обморок сирени, шестого чувства крохотный придаток* и мн. др. Подобные конструкции оставляют «не полностью подавленным значение части, т.е. неполного отнесения характеристик слова-номинатива к слову-генитиву» [55, с. 58]. Их отличает своеобразная метафоричность одного из компонентов и некатегоричность значения денотатов [34, с. 216-218].

Н.Н. Кузнецова описывает такое заметное явление, как распространение прилагательным метафоры с генитивом. И она отмечает, что прилагательное относится лишь ко второму из двух – необразному существительному, как бы подчёркивая его буквальность: туман *исступлённых* растений; провалы *чёрной* тучи – примеры Н.Н. Кузнецовой из стихотворений В. Набокова и И. Бунина [54, с. 127]. Такой способ распространения прилагательным, разумеется, не единственный в креативной метафористике художественно-поэтической речи. Н.Н. Кузнецова говорит и о других его разновидностях в генитивной метафоре. Как видно из примеров О. Мандельштама, распространяться адъективной словоформой может и другой член метафорического словосочетания. Такие примеры имеют место и в исследуемом произведении: *в стеклянном гробу зоопарка; из трещин окраин*, однако они единичны, а значит, не представляют характерный признак идиостиля автора.

В русской поэзии существует своего рода комплекс устойчивых метафорических отождествлений, которые могут использоваться в отношении практически любых объектов. В соответствии с оценочно-стилистическим принципом классификации различаются три типа образных средств,

характеризующиеся различным отношением повествующего к референту образного высказывания.

1. Пейоративные образные средства. Их стилистическая функция состоит в выражении презрения, ненависти и т.п. Ср:

*Тут же – всё та же старинная тля:
Рублики.*

2. Мелиоративные образные средства. Их функция состоит в выражении преклонения, восторга, любви и т.п. Ср:

*Из этих кадров можно бы высечь
Славные имена!*

3. Нейтральные образные средства. Они не выражают оценки. Ср: *пал я духом; разбегавшийся издали гул; поднимаются берега; река стала плыть* и др.

Пейоративная окраска встречается в оборотах семантической структуры *люди – абстракция*, что придаёт фрагменту несколько фельетонный характер.

Метафора такого рода – результат одновременной реализации двух значений, где присутствуют эксплицитно выраженный агент и имплицитно – референт [59, с. 20 и далее]. Таким образом, обобщённость и образность метафоры освобождают нас от бремени строго рационального и логически последовательного описания какого-либо объекта и оставляют простор для множественной интерпретации сказанного, а следовательно, предполагают возможность альтернативного вывода.

Такова, в общем виде, концепция системности метафоры.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1

В XXI веке проблема метафоры как лингвистического феномена (и не только!) продолжает активно изучаться, о чем свидетельствуют многочисленные работы последних лет. За основу нашего исследования берем мысль Н.Д. Арутюновой: **метафора предикативна**. Традиционное толкование термина продолжает уточняться. Метафору принято понимать как в широком (любой перенос слов с одного объекта на другой), так и в узком смысле (перенос по смысловому сходству имен). Для метафоры функция характеристики первична: метафора не столько указывает на предмет речи, сколько характеризует его. Ближе всех к истине относительно понятия *метафора* подошел испанский философ Х. Ортега-и-Гассет, уловивший в ней «одновременно и процесс и результат, т.е. форму мыслительной деятельности и предмет, полученный посредством этой деятельности». Метафора предъявляет нам глобальное, эксплицирующее сущность объекта подобие, постоянный его (объекта) признак. Поэтому любая дискуссия о выборе метафоры – это, по справедливому выражению Н.Д. Арутюновой, прежде всего, дискуссия о сущности объекта: метафорический предмет – это уже не предмет, а характеристика, оценка, признак, т.е. то, что Ортега-и-Гассет назвал «оттенком глагольности», а Н.Д. Арутюнова подтвердила как предикативность. В результате метафоризации возникает образ предмета, наполненный модусными (субъективными) смыслами. Именно указания на этот компонент семантики метафоры и не хватает в действующих определениях. За рабочее определение метафоры мы принимаем следующую дефиницию: ***Метафора – это способ и результат функционально-семантической трансформации слова или выражения на основании сходства, по аналогии.***

В процессе метафоризации между предметной отнесенностью и понятийной отнесенностью как составляющими знакового значения выявляется асимметричный дуализм, что обуславливает и общий сдвиг в семантике знака.

Этот механизм активно обыгрывается в языке художественной литературы, поскольку на этом основывается вторичная номинация при метафорическом употреблении.

Метафорообразование – процесс динамический. В результате его осуществления получаем новую (метафорическую) сущность в новой лексико-семантической ипостаси. Экспрессивно-образные значения слов замкнуты на внутренней форме. Это создает два типа ассоциаций – адгерентные (непредметные сущности наделяются признаками предметных) и ингерентные (одного порядка с реальей).

Вопрос о методике описания процесса метафорообразования остается открытым. Это во многом объясняется особенностями как национального, так и индивидуально-авторского мышления. Поэтическая метафора часто является единичным актом наименования, имеет свободное образование, не связана, как правило, никакими канонами, создана совершенно произвольно и являет собой нетривиальное подобие.

Процесс метафорообразования осуществляется в несколько этапов. В частности, выделяются: 1) восприятие человеком нового объекта или явления, требующего нового обозначения; 2) соотнесение его с другим, уже известным; 3) вычленение инвариантного признака или нескольких признаков у нового и уже известного объектов, номинация которого будет участвовать в метафорообразовании; 4) интерпретация с учетом ранее приобретенных знаний, обозначение нового объекта уже имеющимся именем известного объекта.

Метафорическая модель – это схема-эталон, по которой создается определенный тип метафоры. Мотивированность – основа метафорообразования. Мы в своей работе избираем концепцию комплексного лексико-семантического и функционально-стилистического рассмотрения метафоры поэтического текста с опорой на мотивационный аспект, так как этот подход дает возможность увидеть предмет исследования одновременно и как единицу метафорического поля произведения, включенную в несколько лексико-семантических групп (сфер), и как стилистическую единицу, занимающую соответствующую нишу в

полистилевой палитре лирического очерка. Данный подход позволяет рассматривать метафору как системное образование, как специфическое *поле*. Методологическое обоснование полевого подхода к метафорическому материалу проистекает из постулата об особой языковой (метафорической) картине мира, создаваемой путем семантической трансформации одной номинативной единицы через посредство другой на основе сходства. Как результат – потребность в обнаружении системной связи структуры мысли, предложения, в котором метафора использована, и слова.

В русле такого подхода к анализу метафоры, возможно: 1) всесторонне исследовать параметры и объем метафорического поля конкретного произведения и выявить его структуру (наличие семантических микрополей; частеречную принадлежность; стилистическое расслоение), 2) дать количественную характеристику репертуара метафорического корпуса с одновременным статистическим анализом базовых метафорических массивов входящих в него микрополей, 3) сформировать список метафорических моделей, присущих исследуемому произведению, 4) доказательно убедиться в том, что метафора занимает в произведении художника слова все семантическое пространство. В поэтических текстах в силу авторских интенций нередко сталкиваются единицы метафорического поля, неоднородные не только семантически и грамматически, но и стилистически.

Метафорическое поле – полицентрическое или слабоцентрированное образование, включающее размытый центр с его классическими семантическими микрополями (лексико-семантическими группами) и нечеткую периферию в структуре метафорической картины мира говорящего.

В нашей работе классификация метафоры осуществляется с опорой на методику, предложенную Г.Н. Складневской, и на нашу собственную методику, опробованную в ряде публикаций.

Для чистоты эксперимента в своем исследовании мы склонны, с одной стороны, дифференцировать метафору и другие сходные с ней средства выразительности в тексте (метонимию, синекдоху), а с другой – объединять под

понятием метафоры родственные ей явления из числа фигур выразительной речи – олицетворение, опредмечивание, прономинацию, эвфемизацию, символизацию, перифразирование. Проблему дифференциации сравнения и метафоры мы решаем двояко: 1) это две разновидности образных средств языка; 2) сравнение, утратившее в результате переосмысления свое прямое значение, есть метафорическое сравнение. В частности, признаем творительный метафорический.

В поэтическом произведении единение его образно-стилевого пространства на лингвистическом уровне обеспечивается за счёт метафоризованных полей и метафорических сцеплений. Метафоризованное поле – фрагменты текста, в пределах которых метафора распространяет своё влияние. В соответствии с оценочно-стилистическим принципом классификации образных средств различаются три их типа, характеризующиеся различным отношением повествующего к референту образного высказывания: пейоративные, мелиоративные и нейтральные образные средства.

Квалификация метафоры И. Сельвинского по различным основаниям позволяет делать уточняющие выводы об идиостилистических нюансах его метафорической картины мира. Рассматривая процессы и результаты метафоризации в лингвопоэтике конкретного произведения, мы учитываем, что во многом степень функциональности метафоры зависима от окружающего контекста.

Комплексный лексико-семантический и функционально-стилистический подход к анализу метафоры дает возможность увидеть предмет исследования одновременно и как единицу метафорического поля произведения, включенную в несколько лексико-семантических групп (сфер), и как стилистическую единицу, занимающую соответствующую нишу в полистилевой палитре поэтического очерка.

Основные положения и выводы по данной главе нашли отражение в наших публикациях [114], [115], [116], [118], [121], [123], [126].

ГЛАВА 2

**СТРУКТУРНО-РЕПРЕЗЕНТАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ
МЕТАФОРИЧЕСКОГО СТРОЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ ОЧЕРКЕ
И. СЕЛЬВИНСКОГО "ПУТЕШЕСТВИЕ ПО КАМЧАТКЕ"**

**2.1. Тематическое метафорическое поле произведения:
ядро и приядерная группа**

На современном этапе развития лингвистических исследований всё большую значимость приобретает системный подход к языковым фактам, поиск их места в той или иной подсистеме (Д.Н. Шмелев, Е.С. Кубрякова, А.В. Бондарко, В.Н. Телия и др.). Результаты, достигнутые в лексико-семантическом сегменте исследования языка, давно уже потребовали особого внимания к анализу фундаментальных свойств лексической системы в связи с закономерностями ее функционирования в различных речевых дискурсах, в том числе в поэтическом тексте. «Изучение системно-структурной организации языкового содержания в его отношении к формальному выражению – одна из сторон познания «языковой картины мира», – отмечает А.В. Бондарко в связи с перспективами развития функционально-семантического направления в грамматике [18, с. 299], хотя это верно и в отношении лексико-семантических исследований. Среди комплекса вопросов, которые требуется решить, углубляясь в проблему системности языка, ученый называет «полевую структуру» и «прототипы и их окружение».

Проведенный нами глубинный анализ поэтического очерка И. Сельвинского «Путешествие по Камчатке» позволил выявить как элементы вторичной номинации **389** единиц метафоры и **96** единиц смежных с ней явлений. Введенные автором в канву художественного произведения данные номинационные знаки, безусловно, имеют для субъекта речевой деятельности (писателя) важную номинативно-прагматическую значимость, выражают его интенцию, формируют как поверхностную смысловую доминанту, так и

имплицитные подтекстовые слои смысла. Очевидно, что любая речь предваряется интенцией автора, любое художественное произведение – это продуманная речь, отличающаяся системностью как с литературоведческой, так и с лингвистической точки зрения. Речь, насыщенная метафорой, – тоже системна. Субъект, использующий лексику с непрямым значением, всегда имеет мотив, ставит определенную цель и выбирает для ее достижения соответствующую тактику. Все это ему необходимо, чтобы в результате получить нужный иллюкативный эффект.

Отмеченные нами в предыдущей главе многочисленные классификации метафоры, созданные на разных основаниях, свидетельствуют в первую очередь о том, что у данного явления есть системность как на семантическом, так и на формально-грамматическом и стилистическом уровне. В русле семантико-когнитивного подхода всё более активно заявляют о наличии в языке «метафорической картины мира», складывающейся из метафорических номинаций, которые, в свою очередь, «выступают языковыми репрезентантами тех или иных метафорических концептов. Совокупность таких концептов в целом составляет метафорическую концептосферу языка» [52, с. 53 – 54].

Таким образом, мы убеждаемся в необходимости выстраивать свое исследование в русле поиска системных связей лексики вторичной номинации на уровне отдельно взятого текста.

Ученые и прежде всегда отмечали тесную связь между содержанием произведения и его формой, т.е. языком (В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, М.М. Бахтин, В.Г. Костомаров и др.). Особое место в структуре лексической системы языка занимает метафора как вторичный знак номинации. С одной стороны, она кажется непредсказуемой, несистемной, спонтанной, с другой стороны – нужно понимать, что в ней присутствуют и осмысленность, и упорядоченность, и целенаправленность, так как метафора наряду с иной лексикой формирует содержательно-оценочную нагруженность произведения. Если обратиться к исследуемому тексту И. Сельвинского, то относительно его метафоры можно выразиться не менее метафорично: через метафору этого писателя можно почувствовать «запах эпохи», во всех красках и эмоциях

воспринять конкретное социально-культурное время и человека в нем.

И.Л. Сельвинский выбирает для содержательно-образной основы своего поэтического очерка имя существительное собственное *Камчатка*, потому что очерк написан на тему путешествия по этому дальневосточному полуострову. Ключевое слово *Камчатка* под пером мастера становится доминантой не только с точки зрения географической и собственно текстовой, но и эпохальной, и культурно-исторической, и социально-этической. Применяв в первых же строчках прием резкого расширения смыслового пространства, охватывающего весь контекст, автор задает топониму неоднозначный символический смысл. Автор сразу показывает, что для него это слово в первую очередь ассоциируется со школьным жаргонизмом “*камчатка*”.

"Камчатка"... Далёкая зимняя парта...

Солидный двучленный клуб.

[с. 7].

Но в то же время для поэта И. Сельвинского важно, что слово *камчатка* в значениях ‘парта’ и ‘школьники, сидящие за ней’ (кстати, метонимизированное значение), перекликается с предметным значением – ‘полуостров Камчатка’. В Энциклопедическом словаре определение даётся следующее: "КАМЧАТКА – полуостров на северо-востоке Азии, в Российской Федерации. Омывается Тихим ок., Охотским и Беринговым морями. Вытянут на 1200 км., 370 тыс. кв. км <...>" и т.д. [130, с. 518]. Это предметное значение имени собственного *Камчатка*.

Словарь Ушакова даёт лексическое значение нарицательного жаргонизма *камчатка*, образованного путём метафоризации от собственного имени полуострова Камчатка: "Самая задняя парта или несколько самых задних парт в классе, куда в старое время сажали самых плохих учеников, *собир.* Школьники, сидящие на этих партах. (По названию полуострова в Восточной Сибири.)" [141, т. 2, с. 325]. То есть в словаре лексема *камчатка* представлена как языковая метафора. В контексте исследуемого произведения она получает развитие, наполняется новыми подсмыслами.

В то же время «*камчатка*» в авторском представлении – это «*солидный двучленный клуб*». В Словаре Ушакова обнаруживаем три значения слова *клуб*: «1. Общественная организация, объединяющая лиц одного социального круга для совместного отдыха и развлечения; 2. Культурно-просветительная профсоюзная организация; 3. В эпоху Великой революции во Франции и теперь в Польше - партийная организация» [142, т. 3, с. 21]. Ни одно из них не является метафорическим. Следовательно, употребляя данное слово метафорически и окказионально в отношении «*камчатки*», И.Л. Сельвинский обыгрывает значения ‘объединение лиц одного социального круга для совместного отдыха и развлечения’, а также, вероятно, ‘культурно-просветительная организация’. Данный смысловой акцент настраивает читателя на специфическое шутливо-ироническое в начале и патетически-возвышенное в конце восприятие субъектов данной характеристики. Обратимся к эмпирическому материалу.

Лексема *Камчатка* и её метафорическая реализация в тексте исследуемого произведения представлены следующим образом: *Камчатка* – полуостров; *Камчатка* – река; *Камчатка* – явление; *Камчатка* – место, где можно хорошо заработать; *Камчатка* – соответствующая месту публика; "*камчатка*" – задняя парта; "*камчатка*" – отстающие ученики и учащиеся-второгодники, сидящие за последними партами; "*камчатка*" – люди соответствующего склада и образа жизни; "*камчатка*" – клуб. Одновременно можно обнаружить, что *Камчатка* и "*камчатка*" всё время предстают как умозрительная, абстрактная, когнитивная характеристика некоторой ситуации реального мира, причем в постоянном столкновении и переплетении прямого номинативного и переносного метафорического смыслов. Это позволяет сделать вывод, что в дискурсе лирического очерка названная лексема является концептуальной и текстообразующей, а в комплексе со всеми ее лексико-семантическими вариантами и деривационно-семантической разветвленностью, а также с тематическими группами составляет каркас метафорического поля лирического очерка И. Сельвинского. Одновременно она может считаться и стилеобразующей, так как лексема-метафора "*камчатка*" в значении *парта* относится к

разговорному стилю, имеет выраженную коннотацию.

Текст произведения дает богатый материал для подтверждения сказанного.

Так, *Камчатка* – полуостров, по которому состоялось путешествие поэта, предстает в целом зримо и серьезно:

*Камчатка – действительно **твердый берег!***

Камчатка – река, представшая перед глазами поэта настолько разной и противоречивой (то *сплошная опасность*, то *прозрачная ясность*), что всё увиденное на пути следования по ее течению вылилось в необычные, но, думается, очень точные эпитеты-метафоры о ней:

*Нет, никогда еще мы не видали
Где бы ни плыли от камня круги,
Такой законченно **феодалной**,
Такой **идеальнодворянской** реки.*

Камчатка – явление, отчетливо зафиксированное сознанием человека и выраженное в когнитивной метафоре:

*Камчатка действительно существует –
Лиловый гранитный факт.*

Камчатка – место, где можно хорошо заработать, а потому привлекающее к себе соответствующего склада публику, передается автором через включение прецедентного имени (явление интертекстуальности, неоднократно используемое Сельвинским в очерке) и сочиненный ряд оценочных имен существительных, дающих представление о тех, кто обитает на Камчатке:

*Камчатка – это советский Клондайк:
Авантюристы, рвачи, шкеты!*

Незадолго до резкого изменения мнения поэта о реальном положении дел на Камчатке с ее населением у него еще

*... прыгают в памяти «рвач», «забияка»,
«Авантюризм», «советский Клондайк»,*

как символы внешнего, поверхностного взгляда на мир Камчатки-полуострова. И эти образы гармонично вписываются в картинку, заданную автором во

Вступлении, где жаргонная "камчатка" – в авторском понимании, с одной стороны, «далекая зимняя парта», то есть отдаленная от цивилизации территория, а с другой – «солидный двучленный клуб», то есть населенная «авторитетной» публикой, у которой «под ландкартой бубновая карта. А всё остальное ни в зуб». Иными словами, с помощью метафорического приема переосмысления указывается на специфический контингент хозяев задних парт, в том числе и «далекой зимней парты», под которой недвусмысленно угадывается географическая Камчатка. Так, *Камчатка* и "камчатка" в продолжение всего очерка зримо и незримо переплетаются. Причем "камчатка" накладывает отпечаток на все, что видел поэт на одноименном полуострове. Только отпечаток этот приобретает два противоположных, а нередко взаимоотталкивающих смысла.

1) В природе всюду царит неподвластная человеку стихия, как в классе «второгодники-авторитеты царят», не подчиняясь законам коллектива, например:

*И вдруг перед вами – белый, клыкастый,
Из бешеной пены бурунный забор.*

Природа величественна и вечна, монументальна и торжественна:

*И, выгибая крестцовый хрящ,
Камчатка являет свое настоящее.*

А с другой стороны, там

*Усть-Камчатск –
Печальный город унынья и грусти...
...И странный день, похожий на вечность,
Стоит в апатической тишине.*

Там поражает «заунывье», «скучная», «унылая» тундра.

*Не щебучут деревья.
(Ибо их нет.) Не льется песня.*

Все эти (и многие другие) метафорические зарисовки подтверждают сложный и противоречивый портрет природы полуострова Камчатка.

На фоне суровой и неприветливой природы так же смотрятся и творения рук человеческих:

*Угрюмо и мрачно стоит деревня,
Или, вернее, железня...
Кое-где из трещин окраин
Курево с запахом нашатыря.*

2) В местном социуме прежде всего бросаются в глаза те самые “второгодники” с “камчатки”, публика неоднозначная, в большинстве – маргинальная прослойка общества, изгои с тяжелой судьбой, без будущего, безразличные к настоящему, которые «прут сюда за “длинным рублем”», которым, как выразился автор, “чхать <...> на мою палитру”. Вот как он их увидел в клубе, где их собрали на встречу с писателем:

*Сотни верзил
Во всю скулу трещат от зевот.*

Но среди этой публики он разглядел и других камчадалов, у которых

*собственный дом,
Собственный плуг, собственный хлеб
Время побило, как в поле хлеб
Бьёт ледяным дождём.*

Автор прозорливо замечает, что

*у него хоть и не боевой,
Однако практический разум.*

И он прибыл туда «с полным доверием к жизни»:

*Он открывает камчатский том
Не для того, чтобы высчитать «бизнес»,
Его мечта – быть солидным рабочим.*

О такой “камчатке” поэт с гордостью говорит:

*Из этих кадров можно бы высечь
Славные имена.*

Кульминацией метафорического сплетения всех смыслов пары *Камчатка* и

"камчатка" можем считать заключительные строки очерка о рабочем классе Камчатки, наполненные пафосом, присущим произведениям того времени:

Чтобы рабочий класс Камчатки

Не был «камчаткой» в рабочем классе <...>

Открыть лирические цеха,

Пафос которых заперт!

В результате обнаруживается, что ключевое слово заголовка приобретает концептуальную нагрузку и задает два ведущих пересекающихся, взаимодополняющих и обогащающих друг друга метафорических субполя – субполе пространственно-предметно-субъектной ориентации (физический мир и человек в нем) и субполе абстрактно-оценочно-характеризационной направленности (мир, мыслимый в отвлеченных категориях и выраженный через субъективное авторское восприятие и оценку). Такое двунаправленное расподобление метафорического поля «Путешествия» обусловлено интенцией писателя, который использует для достижения художественных целей «разные механизмы метафоризации, различные аспекты антропометричности, равно как и различную интерпретацию модуса фиктивности» [87, с. 12]. Как пишет Вяч. Вс. Иванов, "физическая ориентация человека в мире служит основой для того описания мира, которое закреплено в языке". Так «непредметный мир моделируется при помощи метафоры и по образу и подобию предметного мира» [87, с. 5], а также реальный мир пропускается через авторское сознание и ощущения, через чувства и эмоции, что позволяет говорить о преобладании, ядерности двух родов метафоры в тексте очерка, представленных в виде двух пересекающихся субполей. Этот анализ подтверждает мысль В.Н. Телии: «Существуют достаточно общие принципы, в соответствии с которыми сознание человека, антропоцентрическое по своей природе, организует непредметную действительность по аналогии с пространством и временем мира, данного в непосредственных ощущениях» [там же].

Как мы покажем далее в работе, субполя с реальной и идеальной (абстрактной) основами складываются на базе семантико-тематических связей из

некоторого количества микрополей, построенных по заданным моделям в соответствии с намерениями поэта передать обычную жизнь обычного советского «далека» в запоминающихся языковых оборотах и выражениях, несущих не только поверхностное, но и глубинное значение.

Следует отметить, что композиционно-содержательную основу произведения, зиждущуюся на этих двух основных метафорических субполях, приоритетность которых вряд ли возможно опровергнуть, дополняют и обогащают метафоры так называемого второго эшелона. К ним мы относим единицы номинации, считающиеся спорными, неоднозначными, однако в тексте «Путешествия» они заявлены автором как метафоры: (метафорическое) сравнение в форме творительного падежа имени существительного (*Тухлым яйцом вытекает источник*); метонимические и синекдохические обороты с дополнительным метафорическим переосмыслением (*Одега в шотландскую клетку, Стоит геометрия среди корья*); перифразы-метафоры (*Живи, куда тебя не взалкала Геологическая эпопея*), прецедентизмы метафорического типа (*Село Ключи у подножья вулкана – Будущая Помпея*). Анализ языкового материала, который мы провели далее в работе, требует (без расширения понятия *метафора* данного нами в 1.2) включить их в общее метафорическое поле произведения и отнести их не к ядерной группе, а к приядерной, так как они созданы прежде всего как сравнение, метонимия, синекдоха, перифраза и прецедентный феномен. Однако в тексте конкретного произведения им задается экспрессивно-оценочная или характеризующе-предикатная нагрузка. В них присутствует, что очень важно для понимания метафоры как лексико-семантической категории, трансформация смысла, задается новое значение.

В исследуемом произведении параллельно основной, описанной выше линии разворачивания сюжета с ключевым словом *Камчатка* и «камчатка» развивается вторая линия. Назовем ее – поэтическая. Ее появление в тексте совершенно предсказуемо и обоснованно. Подтверждение находим в высказывании В.Н. Телии: «Выбор того или иного образа-мотива метафоры связан не просто с субъективной интенцией творца метафоры, но еще и с тем или

иным его миропониманием и соизмеримостью с системой стереотипных образов и эталонов, принадлежащих его картине мира. Миропонимание субъекта помещает метафору в определенную, этическую, эстетическую и т. п. среду» [87, с. 16]. Поэт, приехавший изучить мир Камчатки, чтобы передать его потом в стихах, многое видит, воспринимает, а затем выражает в категориях, близких и понятных ему, через призму собственной картины мира. Так появляются метафоры «камчатской поэзии». Проплывающие перед взором пейзажи побережья реки Камчатки – «законное буйство пышных кулис»; вновь приезжающие на постоянное место жительства на Камчатку люди открывают «камчатский том»; через прецедентный текст, трансформированный в угоду описываемой ситуации, дается характеристика местного мужского населения:

*А тут хандрят боевые мужчины
«Во глубине камчатских недр».*

И как образец полного слияния и гармонии реального мира с его житейскими проблемами и мира идеального, эстетического с его возвышенными устремлениями звучат финальные строки произведения:

*Чтобы в холодных течениях Камчатки
Паром забил комсомольский ключ –
**Открыть лирические цеха,
Пафос которых заперт.**
Таков секретариату ЦК
Мой поэтический рапорт.*

Линия эта явно не основная, периферийная, идущая «по краю» метафорического поля произведения. Однако с точки зрения смысловой нагрузки назвать ее второстепенной или вторичной нельзя. В.Н. Телия именует такую метафору образно-эстетической, понимая под ней «нацеленность на такое художественное воздействие на реципиента, которое вызывает в нем ценностное отношение к миру, определяемое в диапазоне категорий прекрасного или безобразного» [87, с. 16]. Такая метафора призвана создавать экспрессивно-эмоциональный эффект, поднимать настроение, гармонизировать мир. И поэт

Сельвинский с этим мастерски справляется.

Итак, мы рассмотрели тематическое метафорическое поле «Путешествия по Камчатке» на основе ключевых слов текста, по ходу выявили два центральных семантических субполя, подробному рассмотрению структуры которых посвятим следующий пункт второй главы.

2.2. Семантические микрополя, детерминированные тематическим ракурсом произведения и интенцией автора

Как показывает изученная нами многочисленная и богатая литература по проблемам метафоры, мысль, высказанная в свое время академиком В.В. Виноградовым о том, что «вопрос о метафоре как принципе семантического преобразования чрезвычайно сложен и труден» [27, с. 427], продолжает оставаться актуальной и в наше время. Закономерности процесса метафоризации, семантическая и функциональная типология метафоры и многие другие вопросы теории метафорологии «были и остаются традиционными объектами исследовательского внимания филологов» [62, с. 125]. Полной классификации метафор в русистике пока нет. Чтобы создать её, необходимо четко выявить параметры, по которым возможно осуществить систематизацию и описание эмпирического материала. «Однако, – как пишет В.П. Москвин, – свода параметров, по которым может производиться классификация метафор, мы до сих пор не имеем. Поэтому систематизация, а в целом ряде случаев – и выявление таких параметров, то есть классификация метафор “с лингвистической точки зрения”, представляются действительно неотложными задачами науки о языке» [там же].

Мнение известного российского ученого-лингвиста дает нам основание утверждать, что наш подход к анализу искомых метафор, проведенный на семантико-тематическом уровне в русле мотивационного аспекта рассмотрения

производного знака, является актуальным и важным для углубления понимания феномена метафоры вообще и авторской метафоры в частности. Мотивационный аспект, как мы уже отмечали в 1-ой главе, напрямую связан с функциональным: один явно зависит от другого, и проявляются они в комплексе.

Говоря о метафорах, созданных на мотивационной основе, О.С. Михайлова видит их особенность в том, что «мотивационные структуры формально эксплицируют её семантическую двойственность» [60, с. 31]. Семантическая мотивация неразрывно связана с внутренней формой лексической единицы, т.е. лексема с прямым значением играет здесь роль «проявителя» внутренней формы [103, с. 9]. Производное значение, таким образом, увеличивает семантическую разноплановость слова. Н.Д. Голев, обсуждая такое понятие, как семантическая дистанция, разделяющая мотивационные структуры, отмечает, что за счёт увеличения семантичности в метафоре эта дистанция приближается к максимальному показателю мутационности, вследствие чего возникает «качественно новое лексическое понятие <...> по сравнению с лексическим понятием, выражаемым мотиватором» [32, с. 19]. Одновременно удается пронаблюдать движение мысли художника слова, его лексико-семантические предпочтения, стилистические нюансы, из чего в результате сплетается смысловое полотно художественного произведения и формируется читательское восприятие. Семантическая мотивация нередко помогает уловить оттенки смысла, особенно когда тропы как бы перекликаются между собой: сравнение и метафора, метафора и метонимия, метафора и перифраза и т.п.

Метафоры, основанные на мотивационных структурах, определяют «двойственный характер смысловых связей, которые исходят то от прямого значения слова, то от его метафорического соответствия» [48, с. 150]. Поэт посредством семантических мотиваций ассоциирует предметы по их тождеству, задавая направление читательским ассоциациям, создавая определенный эмоциональный фон.

Основой семантико-тематической классификации по методике, разработанной нами с опорой на подход Скляревской, выступает мена

тематического разряда исходного (левого) компонента, переход его по линии <физический мир – абстракция>, <физический мир – человек>, <физический мир – психический мир>, <предмет – человек>, <животное – человек>, <предмет – животное> и наоборот. Одновременно актуализируется образный и экспрессивный компонент значения слова. При этом производное (метафорическое) слово сохраняет мотивирующий признак внутренней формы – в этом заключается диалектика связи исходного и результативного метафорических значений, хотя внешне проявляется ярко выраженное нарушение языкового стандарта.

Процесс перехода из одной сферы в другую обладает признаками лексико-семантической деривации, характеризующейся межпарадигматическими связями исходной единицы и производной (результативной). Основу «движения» из сферы в сферу составляет так называемая мена архисемы (по Л.А. Кудрявцевой) [53, с.78]. Покажем этот процесс на нашем материале:

Камчатка – ‘географический объект’ (физический мир) → «*камчатка*» – ‘задняя парта’ (предмет); ‘солидный двучленный клуб’ (и предмет, и люди).

Ослабела гайка – явление физического мира, → (по тексту) ‘ухудшилось здоровье’ (состояние человека).

(Ослепительный) *великан* (о вулкане) – (физический мир) ← ‘человек большого роста’ (человек).

Картавит (чайник) – действие предметного мира (предмет) ← человеческое свойство (человек).

На основе такого анализа в данном пункте мы рассмотрим семантико-тематическое поле поэтической метафоры И. Сельвинского, покрывающее пространство поэтического очерка «Путешествие по Камчатке». Оно предстает в виде шести микрополей (семантических сфер), охватывающих всю область человеческого опыта, всю действительность, как материально-предметную, так и объектно-идеальную: 1) физический мир; 2) абстракция; 3) человек; 4) предмет; 5) животное; 6) психический мир. Систематизировав по приведенному образцу направления регулярных метафорических переносов в произведении

И. Сельвинского, мы постарались выявить основные виды системных связей и отношений, свойственных авторской манере в метафорообразовании.

Фактический материал показал, что если метафорический ресурс исследуемого текста представить в виде семантико-тематического поля, то в нем обнаружится неоднородное ядро, то есть семантически предпочтительными и наиболее частотными окажутся денотаты, принадлежащие к разрядам «физический мир», «абстракция» и «человек». Это объясняется тем, что метафористика И. Сельвинского основана на переосмыслении реального мира, с одной стороны, через столь же реальные явления действительности, а с другой – через умозрительные, когнитивные аналогии, в центре которых стоит человек. Благодаря этому абстрактный или материальный объект в персонифицированной метафоре интерпретируется как человек, так что читатель (слушатель) может неодушевлённые объекты окружающего мира осмыслить в категориях человеческих характеристик, мотиваций и деятельностных актов.

Почти столь же активно и ярко, но несколько менее частотно обнаруживается микрополе «предмет», где автор наделяет живую природу чертами неживой (предметной, т.е. опредмечивает), а физический и предметный мир – человеческими чертами (т.е. олицетворяет или очеловечивает). К тому же под пером мастера остросоциальный элемент подчеркивает особенность эпохи.

Менее частотными следует определить микрополя «животное» и «психический мир», которые замыкают периферию метафорического поля произведения.

Ядерная группа

Итак, три микрополя (*физический мир, абстракция, человек*) мы считаем **центром метафорического поля** «Путешествия по Камчатке». Даже до того, как будет выполнен точный подсчёт метафор по всем шести кластерам, заранее заметна соотнесённость подавляющего большинства метафорических единиц с *физическим миром* и *абстракцией*, ведь автор попал в мир, где жизнь человека

подчинена природе, где природная стихия превыше всего, ее величие и красоту, силу и необузданность художник передает с большим накалом и максимальной экспрессией. А значительное количество олицетворений доказывает, что действительность пропускается через человеческий опыт и эмоции.

Поскольку все метафоры указанных микрополей, выписанные по принципу сплошной выборки и сопровождаемые необходимыми пояснениями, имели бы объём, несоразмерный данному пункту, приведём наиболее интересные примеры, имеющие непосредственное отношение к ядру и периферии метафорического поля.

Нашему первоначальному рассмотрению подлежат метафоры, составляющие самое обширное микрополе *физический мир*.

Произведение открывается строчками:

*«Камчатка»... Далёкая зимняя парта,
Солидный двучленный клуб*

- по способу образования это – метафора отвлечения. Первоначальный тематический разряд – «физический мир», поскольку результирующее значение опирается на исходную сему 'географический объект'. Такое начало задает определенную направленность в метафорообразовании всего текста.

В художественной метафоре *граниясь* в линейный смысл (*Встает за четвертым Курильским проливом Сизая масса туч*) мы обращаем внимание на то, что в качестве способа образования метафорического деепричастия здесь уместнее указать овеществление (а не олицетворение, что возникает в связи с глаголом *встает*), кроме того, значение здесь затрагивает не только тематический разряд «физический мир» (метафора относится к мысу, географическому объекту), но также и «психический мир» (*смысл*, данный здесь в винительном падеже). Такая метафора не сводится к простой сумме лексических значений: значение метафоры всегда превышает сумму значений-компонентов. Отсутствие одного компонента, например, объекта сравнения может расширить семантику и увеличить количество интерпретаций. Можно предположить, что

объектом данной метафоры (правым её элементом, *secundum comparationis*) является, например, алмаз, отчётливость граней которого сравнима с чётко обозначившимся *смыслом* в восприятии рассказчика. Такую интерпретацию подсказывает внутренняя форма возвратного деепричастия *гранясь*.

И. Сельвинский сочетает в своём произведении как приём вживания в местные реалии, отражение местных взглядов, так и приём остраннения, когда описываемый объект видится как бы со стороны, свежим, незамутнённым взглядом, когда о нём ещё не сформировано никакое суждение:

И вдруг перед вами – белый, клыкастый

Из бешеной пены бурунный забор.

Метафорическое употребление слова *забор* как объекта физического мира ('преграда'), более знакомого поэту по спокойной материковой жизни, здесь отражает жизнь, связанную с морской стихией. Одновременно благодаря ярким эпитетам явление приобретает черты и человека, и дикого животного, что невозможно отделить в авторской метафоре. Метафора образуется путём аналогии между представлением об остриях водяных столбов и о заборе. Слово *забор* в словаре толкуется как «ограда, преимущественно деревянная» [140, т. 1, с. 556]. Сельвинский употребляет данное слово также в переносном значении – 'преграда'. Общие семы – 'преграда с остриями'. Здесь происходит переход значения денотата с семантической сферы *животные* (клыки) на семантическую сферу *физический мир* (буруны), а также с семантической сферы *предмет* (забор) на сферу *физический мир*.

Далекая Камчатка предстала впервые перед поэтом как *лиловый гранитный факт*. На наш взгляд, это одна из интереснейших метафор данного произведения, одна из наиболее ярких авторских удач. В качестве главного метафоризируемого слова здесь выступает существительное с отвлечённым значением (значение денотата, следовательно, относится к семантической сфере «абстракция»). Но исходное слово принадлежит тематическому разряду «физический мир», способ образования метафоры – овеществление. «Лингвистическая поэтика использует понятийный аппарат языкознания, ибо одной из её задач является описание того,

как функционирует естественный язык в качестве языка словесного искусства, однако при реконструкции художественного мира по тексту и языку собственно лингвистического аппарата недостаточно», – сетует О.Г. Ревзина [77, с. 19]. В данном фрагменте метафорический контекст, эксплицируя образную подоплёку концепта, даёт возможность реконструировать поэтические парадигмы, используемые автором в случаях, сходных с данным, когда он, например, через абстрактное объясняет конкретное. Из совокупности метафор, таким образом, складывается идиостилевой каркас языковой личности поэта.

В данном контексте слово *факт* приобретает семантику вещественного существительного. В прямом значении слово *факт* означает «действительное событие, явление, то, что произошло в действительности»; «наличие, обнаружение какого-н. поступка, явления»; «данное, являющееся материалом для какого-н. заключения, вывода или служащее проверкой предположения, теории» [143, т. 4, с. 511]. В приведённых значениях нами усматривается коннотация «отвлечённости», «невещественности».

Однако поэт создаёт образ путём перевода значения денотата из семантической сферы *абстракция* в семантическую сферу *физический мир*. Реальный полуостров Камчатка приравнивается в этих строках к понятию непреложного факта.

Метафорическое описание Камчатки продолжается в строках:

*А эти ворота, где тихо-тихо,
Где заключительный горный размах.*

В этом двустишии интересны две метафоры. Название *ворота* часто употребляется по отношению к скалистым образованиям ещё с античных времён (*Скилла и Харибда, Золотые ворота, Лисьи ворота* и мн. др.). Это языковая метафора, причём стёртая. Среди значений данного многозначного слова, указанных в Словаре Ушакова, есть следующее: «проход для судов в реке между камнями, отмелями (*спец.*)» [140, т. 1, с. 171]. Пожалуй, именно это значение и является актуальным для нашего примера из И. Сельвинского. Однако, исходя из стилистики очерка метафора *ворота* в данном контексте связана с продолжением

архитектурной темы. И. Сельвинский играет переключкой значений ‘проход для судов’ и ‘архитектурная деталь’. Образ приобретает выпуклость из-за того, что разные значения (языковое и авторское) одновременно актуализируются в контексте.

Метафора *горный размах*, опираясь на исходное абстрактное значение, фактически возвращает нас в физический мир, мир горных хребтов, протянувшихся по Камчатке на огромные расстояния.

Наиболее сложной для анализа является развёрнутая художественная метафора, например:

Потом спелёнатой пеной мумии

Штопорный круговорот.

Такие примеры (а их в произведении значительное количество), требуют по возможности расчленения их на минимальные составляющие и дифференцированного анализа.

Спелёнатой пеной – способ образования: олицетворение. Тематический разряд значения исходного компонента – «физический мир», представленный в категориях очеловеченного;

(*спеленатой*) *мумии* – способ образования: метафора отвлечения. Исходный тематический разряд – «физический мир»;

штопорный круговорот – способ образования: овеществление; тематические разряды: «физический мир» и «предмет».

В этом двустишии И. Сельвинским употреблено слово *спелёнатый*, причастие страдательное прошедшего времени от глагола *спеленать*, совершенный вид к *пеленать*, то есть «завёртывать (грудного ребёнка) в пелёнки, лишая свободы движений или завёртывать в свивальник» [143, т. 4, с. 98]. Связь его со словом *мумия* у автора значима: переключается с упомянутым в словаре пеленанием покойников. В поэтическом тексте происходит перенос значения денотата с семантической сферы *люди* на семантическую сферу *природа*, т.е. «физический мир».

Тема мумии здесь появляется как противоположность теме вечного движения беспокойного моря, с одной стороны, и с другой – теме обманчивого спокойствия. И подбор слов здесь также детерминирован противопоставлением движения и обездвиженности. Стилистика художественной речи специфична. Например, автор употребляет слово *штопорный*, которое в Словаре Ушакова помечено как прилагательное к слову *штопор* во 2-м значении, т.е. к значению ‘фигура высшего пилотажа — стремительное падение вниз по винтовой линии’ (*авиаци.*)» [143, т. 4, с. 561]. Сельвинский употребляет данное прилагательное в качестве эпитета к существительному *круговорот*. В Словаре Ушакова данное существительное толкуется как «беспрерывный процесс, с постоянным возвращением к исходному положению, к началу» и «беспрерывное движение, изменение чего-н.» [142, т. 3, с. 191]. В данном случае, очевидно, слово *круговорот* употреблено во втором значении. Это чисто художественная, авторская метафора, так как значение её глубоко. Можно только догадаться, что И. Сельвинский имеет в виду сравнение путешествия по бурному морю, сопровождающегося беспрерывным повторением стремительных падений вниз по винтовой линии в пучину океана (предположительно, чередующихся с взлётами, однако словесно эта мысль не выражена). Однако физический мир проявлен четко и зримо.

И. Сельвинский – поэт своего времени, а потому без идеологической метафоры в произведении не обошлось:

Социализм звонко сквозит...

Данная метафора самобытного художника слова Сельвинского относится к немалому числу тех, осмыслить которые, по прошествии лет, с первого раза не всегда удаётся. Такова особенность художественной метафористики И. Сельвинского, и именно этим она привлекательна в качестве материала для исследований. Способ образования её – овеществление / отвлечение. Движение значения осуществляется из тематического разряда «абстракция» (*социализм*) – в тематический разряд «физический мир» (*сквозить* может ветер). Социализм как одна из идеальных моделей мироустройства под пером поэта приземляется,

приобретает хоть и не вполне отчетливые, но какие-то природные черты.

Итого в произведении присутствует **126** метафор, **принадлежащих к тематическому разряду *физический мир***. В **6** из них указанный тематический разряд является конечным, т.е. относящимся к правому компоненту метафорического выражения; в **92** метафорах – начальным (левый компонент метафорического выражения); в **28** метафорах – нейтральным, т.е. значение, изначально находившееся в тематическом разряде *физический мир*, – в результате метафоризации остаётся в том же разряде.

Далее следуют метафоры, принадлежащие к микрополю *абстракция*, хотя все они видимыми и невидимыми нитями связаны с предыдущим микрополем, переплетаясь с ним или дополняя его. Обратимся к этим метафорическим единицам.

Горной готики строгий канон

– речь идет о камчатском пейзаже, представшем перед глазами поэта и вдохновившем его на многие экспрессивно-восторженные строки.

Слово *готика* в словаре Ушакова толкуется как «особый стиль в архитектуре европейского позднего средневековья, характеризуемый стрельчатыми арками» [140, т. 1, с. 389]. На это прямое значение опирается авторская метафора, относящаяся к описанию горных вершин Камчатской гряды. В сочетании с эпитетом *горной* данное слово образует художественную метафору, в которой поэт уподобляет силуэты гор готической архитектуре. В этом сочетании слов актуализируется сема ‘стремящийся ввысь’: как готическая архитектура создаёт впечатление стремления ввысь, так и горы на Камчатке высокие, создающие впечатление стремления ввысь. Значение денотата переходит с семантической сферы *абстракция* на семантическую сферу *физический мир, природа*. Однако далее в сочетании *готики канон* снова возвращается в сферу *абстракция*.

Имя прилагательное *строгий* в СУ имеет шесть значений, два из которых, как нам видится, относятся к контексту данного фрагмента: «2. не допускающий никаких отклонений, отступлений от принятых норм, предписаний, совершенно

точный» и «5. правильный, отвечающий требованиям определённого стиля, нормы» [143, т. 4, с. 311]. При этом прилагательное в более употребительном значении (в первой половине дефиниции) содержит коннотацию одушевлённости, то есть оттенки значения: «не допускающий никаких отклонений, отступлений от принятых норм, предписаний» – относятся к семантической сфере *человек*, а в переносном значении данное прилагательное имеет коннотацию неодушевлённости, то есть его значение относится к семантической сфере *абстракции*.

Слово *канон* многозначное: «правило в отношении церкви; совокупность художественных приемов или эстетических правил, господствующих в ту или иную эпоху (*искус.*); книги, признанные церковью в качестве так называемого священного писания (*церк.*); церковное песнопение в похвалу святого или праздника (*муз. церк.*); повторение музыкальной темы разными, последовательно вступающими друг за другом голосами в виде непрерывной имитации (*муз.*)» [141, т. 2, с. 351].

В тексте оно опирается на значение ‘совокупность художественных приёмов’. *Канон* – продолжение «архитектурной» метафоры, которая обозначает величественность скал, напоминающую архитектурную монументальность. Метафора чисто художественная. Для её функционирования в тексте важно выражение торжественности восприятия автором того, что она изображает, выражение его восхищения, возведение ситуации физического мира до художественного абстрагирования.

Далее картина реальной природы всё более причудливо переплетается с предметным и абстрактным мирами:

Справа и слева привычно и просто

Законное буйство пышных кулис.

Слово *законный* употреблено поэтом в соответствии со значением «*перен.* позволительный, допустимый, понятный с нравственной или логической точки зрения» [140, т. 1, с. 711]. Слово *буйство* в Словаре Ушакова, так же как и в словаре Ожегова, характеризует обозначаемое им явление только с

отрицательной стороны: «шумные и угрожающие выходки, самоуправство, связанное с насилием, драка» [140, т. 1, с. 138]. То есть И. Сельвинский употребил существительное *буйство* в переносном значении, в том, что словарём Ожегова отмечено как: ‘быстрый в росте, обильный’ (о растительности) [132, с. 58]. Очевидно, И. Сельвинский употребил слово *буйство* как производное от *буйный* в данном значении.

Прилагательное *пышный* в словаре Ушакова имеет значения: ‘роскошный, нарядный, великолепный; легко, воздушно вздымающийся, лёгкий и как бы взбитый’ [143, т. 4, с. 161]. В тексте употреблено в первом значении.

Существительное *кулиса* в указанном словаре имеет значения: ‘боковая декорация; театральная, актёрская среда; рычаг или система рычагов, служащая для перемены хода машины’ [142, т. 3, с. 211]. Сельвинский сравнивает берега с декорациями, употребляя существительное *кулисы*. Оно появится в поэтическом очерке ещё раз:

А по окружью в разбег очей –
Кулисы, кулисы, кулисы.

Увиденное наводит поэта на многие параллели, в том числе исторические:

И чудится: в играх судьбы вершая,
Атласный век возвратился назад.

В данной фразе автор упоминает время, когда дамы носили атласные платья. Значения слова *атласный* в словаре Ушакова: «сделанный, сшитый из атласа, *перен.* гладкий, мягкий, поверхностью напоминающий атлас» [140, т. 1, с. 121]. Имманентное значение слова *век* в словаре: «эпоха, период времени, означенный какими-н. выдающимися событиями, замечательными личностями, характерными общественными движениями (*книжн.*)» [140, т. 1, с. 150]. Таким образом, пышность природы Камчатки напомнила поэту времена *атласного века*, т.е., скорее всего, Екатерининского. Налицо прием остранный и перифразирования.

В этом же микрополе *абстракция* находит свое место и метафора *в играх судьбы вершая*. Её содержание относится к слову *век* и обозначает оценку

автором того, что происходило в те далекие времена. В данном фрагменте Сельвинский употребляет словообразовательный окказионализм – деепричастие *вершая*, очевидно от глагола *вершить* (более правильной, соответствующей языковым нормам представляется здесь форма (что делая?) *верша*). По словарю глагол *вершить* имеет значения: «(чем что офиц. устар.) распоряжаться, давать решение делам (книжн.)»; и «доводить кладкой до верха, устраивать верх (спец., обл.)» [140, т. 1, с. 152]. Разумеется, к контексту поэтического очерка имеет отношение лишь первое значение. Отметим уместность в контексте произведения высокой, книжной торжественной коннотации анализируемого слова.

Значение ‘распоряжаться, давать решение делам’ несёт в себе сему одушевлённости, то есть глагол в данном значении обозначает действия человека. Налицо олицетворение: значение денотата переходит с семантической сферы *человек* на семантическую сферу *абстракция* (так как период времени обретает в метафоре свойства человека).

В следующем отрывке тоже происходит перенос значения денотата с семантической сферы *предмет* на семантическую сферу *время*:

Такой законченно феодальной,
Такой идеальноворянской реки.

Здесь словоформы *феодальной* и *идеальноворянской* обозначают признаки, присущие носителям того или иного общественного строя, относящиеся к определенному времени, которые приписываются реке как живому существу. Абстрагирование от физического и предметного мира происходит на уровне определений-эпитетов. Это один из штрихов авторского идиостиля.

Сходный прием находим в строчках:

Этот возбуждающий классовую ненависть,
Сей аристократический гриф.

Речь идет о характере течения реки Камчатки, которую поэт сравнивает с европейскими реками и не находит соответствия. В данном выражении слово *аристократический* имеет значение ‘свойственный аристократу (аристократичный) как представителю высшего привилегированного слоя

дворянства, знати, аристократии' [140, т. 1, с. 118]. Слово *гриф* (от франц. griffe, букв. *коготь*) означает 'печать с изображением подписи или др. рукописным текстом' [140, т. 1, с. 411]. У Сельвинского течение реки сравнивается с красотой изысканного почерка. И вновь применен прием остраннения и перифразирования.

И снова ясность на три километра,
И снова обычный *зеркальный прокат*...

Имеется в виду: «опять водная гладь». В данном фрагменте слово *прокат* употреблено в целях уподобления водной глади гладкому листу железа. «Прокат – то же, что и прокатка. Прокат металла» [143, т. 4, с. 152]. В контексте произведения это антитеза между двумя обликами физического и социального мира. Прокат – чисто промышленное явление, напоминающее о рабочих, о физическом труде. И в то же время он противопоставляется «идеальнодворянскому» образу той же реки на другом участке. Такая антитеза даёт нам приращение смысла: борьба рабочего и дворянского мира, борьба нового со старым, противоположность действия и бездействия присуща всему, даже природе. Видя такие особенности пейзажа, автор передаёт нам возникающие при этом мысли, связанные с социальной жизнью. Может быть, несколько преувеличенное увлечение красотой старого мира и уподобление ему наиболее привлекательных уголков природы, а наряду с этим – несколько недоумённое отношение к новым явлениям, к внезапным переменам жизни, как раз и создаёт впечатление, что метафористика И. Л. Сельвинского в данном поэтическом очерке не всегда естественна, более свойственна имажинизму, нежели конструктивизму.

Если далее представить наш фактический материал по данному микрополю без обширного комментирования, то это будет выглядеть следующим образом:

Из сердца литьё – начальный тематический разряд – «абстракция».

Подъём – начальный тематический разряд – «абстракция».

Хлещет революционная гроза – начальный тематический разряд – «абстракция».

Прыгают в памяти – начальный тематический разряд – «абстракция».

*И, выгибая крестцовый хрящ,
Камчатка являет своё настоящее*

– в числе других задействован тематический разряд – «абстракция».

Птичий щёкот – начальный тематический разряд – «абстракция».

*Ни приседанья фрейлины Роны,
Ни рыцарские реверансы Риона,
Ни позы Невы, не знающей дна,
Ни в четырёх коронах Дунай...*

– начальный тематический разряд – «абстракция» (*приседанья, реверансы, позы*).

Их почерк мужицки крив – начальный тематический разряд – «абстракция».

Сделала б честь – идиоматический оборот. Соотносится с тематическим разрядом «абстракция».

Уронит образ благолеий – начальный тематический разряд – «абстракция».

Прозрачная ясность ... волшебная ясность воды – конечный тематический разряд – «абстракция».

Нечаянный блик двупланных идей (об остроте) – начальный тематический разряд – «абстракция».

(Блистали) всем своим номиналом сполна – задействован тематический разряд «абстракция» (*номинал*).

Соревнованье с Юпитером – начальный тематический разряд – «абстракция».

Разбегавшийся издали гул – тематический разряд – «абстракция».

С неукротимостью юного девства – конечный тематический разряд – «абстракция».

Охватит испуг – начальный тематический разряд «абстракция» (*испуг*).

(Тенденции.) *Шаткие* – начальный тематический разряд «абстракция».

В лакировочном глянце – тематический разряд «абстракция».

*Лирические цеха,
Пафос которых заперт*

– конечный тематический разряд «абстракция».

Поэтический рапорт – конечный тематический разряд «абстракция».

Итого в произведении присутствуют **94** метафоры, **принадлежащие к тематическому разряду абстракция**. В **24** из них указанный тематический разряд является конечным, т.е. относящимся к правому компоненту метафорического выражения; в **45** метафорах – начальным (левый компонент метафорического выражения); в **25** метафорах – нейтральным, т.е. значение, изначально находившееся в тематическом разряде *абстракция*, – в результате метафоризации остаётся в том же разряде.

Далее нашему рассмотрению подлежат метафоры, составляющие микрополе *человек*.

Как мы уже отмечали, самое начало произведения задает семантико-тематическое ядро его метафорического поля. О микрополе *человек*, входящем в ядерную зону очерка, свидетельствует такая характеристика «камчатки», как

Солидный двучленный клуб.

По способу образования это метафора отвлечения. Поскольку «камчатка» (= задняя парта) метафоризируется здесь как *клуб* (т.е. сообщество людей), то можно сделать вывод, что «люди» – конечный тематический разряд этой метафоры. Это усиливается эпитетом *солидный*, который относится к адъективным средствам характеристики людей в первую очередь. А прилагательное *двучленный* намекает на то, что за партой сидят два ученика, это они составляют *клуб*.

В пункте 2.1 мы уже показали, как развивается линия соответствующих персонажей на протяжении очерка. Поэтому не будем повторяться.

Рассмотрим пример развёрнутой метафоры:

*Вся непобедимая золотая гвардия,
Все кирасиры эстрадных битв –
Все это трусило, смылось.*

Это сложная метафора с метонимией, синекдохой, эпитетами и аллегорией; метафора отвлечения, включает в себя как художественную, так и языковую

метафору (*смылось*), образец переплетения семантической сферы *люди* с семантической сферой *абстракция*. Однако в центре благодаря глаголам *струсило*, *смылось* мы угадываем человека с его пороками.

В данной метафоре в переносном значении употреблено выражение *непобедимая золотая гвардия*. *Непобедимый* – ‘такой, к-рого враги не могут победить; никому не уступающий в борьбе’ [142, т. 3, с. 511]. *Золотой* – здесь употреблено в переносном смысле. Не «прил. к *золото*»; не «сделанный из золота», а ‘прекрасный, драгоценный, замечательный по достоинствам, очень ценный’ [140, т. 1, с. 891].

Данный эпитет сочетается с существительным *гвардия*. Словарь Ушакова даёт устаревшее, историческое значение этого слова и оттенок значения, который приведённое существительное имело в эпоху написания очерка И. Сельвинского: «прежде — специальное войско для охраны государей. || Отборные привилегированные войска» [140, т. 1, с. 301]. Пожалуй, для контекста произведения актуальным является второе значение (оттенок).

В двух членах данного выражения актуализирована сема ‘борьбы’: *непобедимая* и *гвардия*. Дальнейшее развитие образа логически продолжает тему борьбы. В переносном значении употреблено существительное *кирасиры*. В прямом значении это «солдат или офицер гвардейского (Кирасирского) полка, форменной одеждой к-рого была между прочим кираса» [141, т. 2, с. 429]. Приведём дефиницию слова *кираса*, просто как образ для внутренней формы слова *кирасир* (хотя для анализа метафоры оно не столь важно): «панцирь, употреблявшийся прежде как защита от холодного и огнестрельного оружия, позже — как принадлежность форменной одежды некоторых кавалерийских частей» [141, т. 2, с. 428]. В данном контексте *кирасир* означает ‘участник борьбы’ (литературной, эстрадной), что подтверждает дальнейший контекст: *кирасиры эстрадных битв*.

Наиболее частотными метафорами в этой группе следует признать те, что созданы по принципу олицетворения, т.е. окружающему миру придаются черты или приписываются свойства человека. Например,

– через употребление глагола или его форм, характеризующих действия человека: ***Встаёт** ... синий, как туча, мыс; В «моргалки» **играя**; **Пели** ручьи; **Кряжей, прыгающих** чехардой; Ни позы Невы, не знающей дна; **Одета** в шотландскую клетку; **Ходит** по суше корпус судна* и др.;

– через употребление прилагательных-эпитетов наречий-эпитетов, соответствующих человеку: ***Лысеющим** инеем **Скучная** тундра лежит предо мной; **Унылая** тундра; **Угрюмо** и мрачно стоит деревня; (агитка) **В меру кричащая, в меру прыткая**;*

– через употребление имен существительных, обозначающих реалии, характерные для человека:

*Это нерпы. Им бы **перчатки**
Да пару **идей** из стандарта “вечных”...
И кажется: вот-вот статуя фавна
блеснёт **усмешкой** в медном литье...
Ни **приседанья** фрейлины Роны,
Ни рыцарские **реверансы** Риона,
Ни **позы** Невы, не знающей дна...*

В приведенных примерах следует отметить сложный путь перехода значения денотата. Путь этот затрагивает практически все шесть из известных тематических разрядов: «физический мир» – т.к. в целом описывается природа; «психический мир» – т.к. всё это автору *кажется*; «абстракция» (*усмешка*); «предмет» (*статуя*); «человек» и «животное» (*фавн* – нечто среднее между человеком и животным).

Итого в произведении присутствует **93** метафоры, принадлежащие к микрополю *человек*. В 60 из них указанный тематический разряд является конечным, т.е. относящимся к правому компоненту метафорического выражения; в **10** метафорах – начальным (левый компонент метафорического выражения); в **23** метафорах – нейтральным, т.е. значение, изначально находившееся в тематическом разряде *человек*, – в результате метафоризации остаётся в том же разряде.

Таким образом, **центр метафорического поля** подразделяется на три **микрополя**: *физический мир, абстракция, человек*.

В общем объеме метафорического материала произведения им принадлежит 65 % картотеки. Эти ядерные сферы пронизывают поэтический очерк от начала до конца, во многих случаях переплетаясь и смешиваясь.

Периферийные микрополя

Периферия метафорического поля содержит в своём составе такие категории (или микрополя), как *предмет, животное и психический мир*.

Систематизировав направления регулярных метафорических переносов внутри каждого тематического разряда в произведении И. Сельвинского, мы сможем выявить основные виды системных связей и отношений, свойственных авторскому стилю, вскроем особенности художественной манеры поэта.

Принимая к рассмотрению микрополе *предмет*, обращаем внимание на строки, которыми И. Сельвинский описывает город Усть-Камчатск.

В двестишши: *Угрюмо и мрачно стоит деревня,*

Или, вернее – железня

– мы видим индивидуально-авторскую метафору, включившую в себя окказионализм, на котором, собственно, и основана эта метафора, усиленная эпитетами-олицетворениями. Метафора относится к тематическому разряду «предмет» (отчасти и «психический мир»). Окказиональное словотворчество – яркая примета идиостилия новатора И. Сельвинского.

Висит в высоте Ключевский вулкан – способ образования – овеществление. Конечный (в «сдвигке» значения) тематический разряд – «предмет» (т.к. буквально *висеть* может скорее предмет, чем такая огромная принадлежность физического мира, как вулканическая гора). Придание общеизвестному глаголу несвойственного значения – тоже авторская черта И. Сельвинского.

Школьная мета: кол – метафора образована способом отвлечения. И. Сельвинский употребляет здесь школьный жаргонизм, который

«перекликается» с жаргонизмом «камчатка», замыкая круг метафорических моделей: *школа – географический объект – школа*. Такой метафорический орнамент в дискурсе произведения, при котором ученик пытается разобраться в географической карте, а затем он же, повзрослевший, участвует в реальных путешествиях «на краю земли», является для Сельвинского автобиографичным, а для произведения – сугубо идиостиловым.

Ходит по суше корпус судна – способ образования – олицетворение. Первоначальный тематический разряд: «предмет» (*корпус судна*), конечный – «человек» (*ходит*). Отметим, что *ходить по морю* не метафора, а термин моряков; а вот *судно*, которое *ходит по суше* – результат зрительного эффекта со стороны наблюдающего из-за сопок. Таким образом, актуальным для данного повествования (с элементами описания) является то обстоятельство, что в роли автора, рассказчика и главного героя произведения – выступает одно лицо. «Соотношение объективного и субъективного начал в бытовании поэтического языка и его развитии являлось и является «болевым точкой» лингвистической поэтики, оно было тематизировано и подвергалось многократному обсуждению, но непротиворечивого решения этой проблемы найти не удалось», – писала в конце XX века О.Г. Ревзина [77, с. 15 – 16]. Как видим у лингвопоэтологии и метафорологии ещё имеется ресурс для дальнейшего продвижения исследовательской мысли.

Концертный рояль моих строф – метафора образована способом отвлечения. В составе метафоры один формант относится к тематическому разряду «предмет» (*рояль*). Трепетное отношение автора к своим, читаемым вслух, произведениям, метафорически называемым *роялем строф*, дополнительно коннотируется эпитетом *концертный*, что также позволяет говорить о том, что здесь затронут и тематический разряд «психический мир».

В глазах каруселью прошла пантомима – метафора образована способом олицетворения (*прошла*), а также способом отвлечения (*каруселью*). Впрочем, в отношении последнего элемента мы ранее определились, назвав его творительным метафорическим.

Вон-вон сквозь жилет

С треском вскрывал изумлённые розы

Каждой струнки флажолет

– развёрнутая метафора образована всеми тремя известными способами: олицетворение, овеществление, отвлечение. Переход значения охватывает целый ряд тематических разрядов: «абстракция», «психический мир», «физический мир» (розы), «предмет».

Это парижская Place Etoile – метафора образована способом отвлечения. Конечный тематический разряд – также «предмет». Как видим, иностранные топонимы тоже бывают задействованы автором.

Это водное солнце

В стрелах, блещущих, как сталь

– способ образования – отвлечение (водные протоки изображают собой солнце с разнонаправленными лучами). Тематические разряды: «физический мир» – «предмет». Относим данную метафору к наиболее энигматичным по степени понятности: у И. Сельвинского нередко метафорические обороты, не поддающиеся моментальному осмыслению.

В следующем фрагменте:

Вдруг под подушкой слышу: завод!

Завод, понимаешь! Ни много, ни мало –

В пять миллионов рабочих!

– И. Сельвинский выстраивает ярчайшую развёрнутую метафору, образованную способами отвлечения, овеществления, а также и олицетворения (субстантив *рабочие*). Способность выстраивать такие многоплановые метафоры – отметим тоже как характерную черту авторского стиля И. Сельвинского.

В следующем фрагменте произведения:

Вулкан огнедышащим пугалом

Выпихивал всё своё существо

– И. Сельвинский снова выстраивает развёрнутую метафору. Образована метафора способом олицетворения. Задействован тематический разряд «предмет»

(пугало). Отметим частотность и продуктивность метафорической модели *вулканы как люди* для рассматриваемого произведения.

Палит бомбы, дым и вой – образована способами олицетворения (*палит*), отвлечения и овеществления (*бомбы*). Задействованы тематические разряды: «физический мир», «абстракция» (*вой*), «человек» (*палит*), «предмет» (*бомбы*), возможно, и – «животное» (*вой*). Короткая, но очень ёмкая метафора, подтверждающая сразу несколько сентенций, приведённых выше. Применительно к таким случаям, О.Г. Ревзина говорит о парадоксе: «...Явление стихотворной речи и поэтического языка по видимости препятствует исполнению языком его основных функций — когнитивной, коммуникативной, эпистемической, а по существу обеспечивает их исполнение» [77, с. 24].

В следующих двух фрагментах И. Сельвинский вновь демонстрирует яркие индивидуально-авторские развёрнутые метафоры. Первая:

Рядом с ней храпят старички –

.....

Этим вулканам бы гроб, да очки,

Да кое-какую пенсишку на хворость

– метафора образована способами олицетворения и отвлечения. В построении её участвует тематический разряд «предметы».

Вторая (подряд) развёрнутая метафора:

Мошенник зацепит облачный пух

И выдаёт за своё дыханье

– задействованы все известные способы образования метафоры: олицетворение, отвлечение, овеществление (*пух*). Как и в предыдущей развёрнутой метафоре, значение проходит по тематическим разрядам: «физический мир», «абстракция», «человек», «предмет».

Наконец, Заключение рассматриваемого поэтического произведения И. Сельвинского – как и предыдущие его части – также насыщено метафорами, в т.ч. и развёрнутыми. Одна из них – представлена в приведённом фрагменте:

Стеклом и тесиной блестя и горя,

*Оде́та в шотландскую клетку,
Стоит геометрия среди корья
Полным набором комплекта.
Стоит коробкой экспортных конфет.*

Метафора образована всеми тремя известными способами: отвлечение, олицетвление, олицетворение (*оде́та*). Среди прочих задействован тематический разряд «предмет» (*стекло, тесина, коробка конфет*).

Таким образом, в произведении присутствуют 72 метафоры, принадлежащие к микрополю *предмет*. Причём в 55 из них указанный тематический разряд является конечным; в 11 метафорах – начальным, и в 6 метафорах – нейтральным, т.е. значение, изначально находившееся в тематическом разряде *предмет*, в результате метафоризации в нём же и остаётся.

Рассмотрим теперь метафоры, составляющие микрополе *животное*.

В тропеической единице: *страдания молодого бобра* – мы усматриваем ироничный трансформированный прецедентизм с аллюзией на тему Гёте («Страдания молодого Вертера»), которая по воле И. Сельвинского была перенесена в тематический разряд «животные» (*бобёр*). Аллюзийность, трансформированное в угоду описываемой ситуации и прямое цитирование – активные средства в создании метафорического поля данного произведения, могущие считаться полноправными компонентами авторского идиостиля.

Заливные рога – способ образования – отвлечение (впрочем, не исключено, что *рога* – местный морской термин, рыбацкий арготизм, диалектизм местных жителей – охотников на тюленей и т.п.). Начальное значение можно, хотя и весьма косвенно, отнести к тематическому разряду «животное».

Клыкастый, бурунный забор – по способу образования является метафорой олицетворения (*клыкастый*). Учитывая тот факт, что составная метафора *клыкастый, бурунный забор* является частью развёрнутой метафоры: *Из бешеной пены клыкастый, бурунный забор*, – мы усматриваем здесь тематические разряды: «психический мир» (*бешеная*) и «животные» (*клыкастый*), притом, что прилагательное *бешеная* тоже может быть косвенно отнесено к тематическому

разряду «животные».

Далее – метафора, лишь при беглом взгляде на неё кажущаяся простой: *пели ручки*, где мы можем выделить здесь все три из известных способов образования метафоры: олицетворение (*пели*), отвлечение и овеществление (*ручки* в смысле: овации). Значение здесь “движется по кругу” (незамкнутому): «человек» («животное») – *петь* свойственно человеку (в крайнем случае – птице) – «физический мир» (*ручки*) – «психический мир» (т.к. *ручки* в смысле: овации). Выше мы уже обсуждали метафоры Сельвинского, не поддающиеся моментальному осмыслению. Здесь же перед нами тот случай, когда именно такая метафора «замаскирована» автором под очень простую языковую метафорическую единицу.

По всем паразитам, по тлям, по убожью – в данной метафоре, при глубоком вхождении в тему трёх представленных существительных, обнаруживается возможным наличие всех трёх способов образования метафоры. Значение проходит по трём тематическим разрядам: «животные», «абстракция», «люди».

Птичий щёкот – способ образования метафоры – отвлечение (т.к. отглагольное существительное *щёкот* изначально относится не к пению птиц, а к иному действию). Значение движется по тематическим полям: «животные» – «физический мир» – «абстракция».

Залёг на подвес из рыжего камня ушастый медведь – метафора образована способом олицетворения и усилена эпитетом. Применение самых разнообразных эпитетов – одна из ярчайших идеостилевых черт И. Сельвинского.

Пал мускулисто-скалистый пантач – в обороте присутствует существительное-диалектизм. Как и предыдущая, эта метафора образована способом олицетворения.

И кажется: вот-вот статуя фавна

блеснёт усмешкой в медном литье

– способ образования метафоры – олицетворение. В числе других в метафоре задействованы тематические разряды «человек» и «животное» (*фавн* –

мифологический персонаж, нечто среднее между человеком и животным).

Уронит образ благолений – образована способом овеществления, косвенно затронут тематический разряд «животное» (*чальный орлан*, которому И. Сельвинский и посвящает данную метафору).

Следующая развёрнутая метафора:

Можно, целясь в двойник на воде,

Пронзить белоплечего в небе (т.е. настолько отчётливое отражение)

– в метафоре содержится эпитет-перифраза, относящийся к *орлану*. В метафоре есть элемент отвлечения (*двойник* в смысле: отражение). Данная метафора (вкупе с предыдущей) – одна из наиболее ярких в рассматриваемом произведении И. Сельвинского.

Месяц есенинский, рыжий,

Цветным петухом сидел на сосне

– развёрнутая метафора, усиленная эпитетами, метафорическим сравнением (т.к. присутствует творительный сравнения). Образована способом олицетворения. Метафорическая модель *месяц как живое существо* (в данном случае птица), введённая И. Сельвинским в метафорическое поле произведения, вообще продуктивна в русской поэзии. Но даже на этом фоне метафоры Сельвинского с левым компонентом *месяц / луна* оказались весьма яркими и оригинальными.

В следующем фрагменте представлена очередная развёрнутая метафора И. Сельвинского:

... Аферист,

Меняющий на галоны рысь,

Переходящий в карьер напоследок

– способ образования метафоры – отвлечение. Человеческие движения уподобляются конским, что способствует мене архисемы из разряда *человек* в разряд *животное*.

Одна из на редкость интересных метафор у И. Сельвинского *не щебечут деревья* является метафорой олицетворения. В метафоре отмечен метонимический элемент. Структура взаимовлияния концептов – как в

метафористике, так и в метонимии – выстроена на системе поэтических образов. Анализ подобных оборотов наглядно предъявляет нам истинные черты, маркеры **авторского идиолекта** (его фрагмента, относящегося к данной эпохе). «Поэтический идиолект есть поэтический язык, в котором вербализовано индивидуально-художественное мышление о мире. Специфика индивидуально-авторского языка состоит в том, как он возникает и бытует во времени. Индивидуально-авторский язык формируется постепенно, он неповторим и существует в целостном виде только в совокупности принадлежащих его автору текстов. Его бытование в социуме заключается в ретро- и перспективных связях с поэтическим дискурсом и другими видами дискурсов», – даёт формулировку О.Г. Ревзина [77, с. 23].

Итого в произведении присутствует 48 метафор, принадлежащих к тематическому разряду *животные*. В 14 из них указанный тематический разряд является конечным; в 19 метафорах – начальным, и в 15 метафорах – нейтральным, т.е. значение, изначально находившееся в тематическом разряде *животные*, – в результате метафоризации в нём же и остаётся.

Далее нашему рассмотрению подлежат метафоры, составляющие тематический разряд *психический мир*.

(*Мыс*) *качается в вое, в буре...* – поскольку качка происходит лишь в восприятии приближающегося на лодке наблюдателя, т.к. мыс, скала – не качается, то это даёт нам право считать, что значение затрагивает здесь не только тематический разряд «физический мир», но отчасти и «психический мир». По способу образования это – метафора олицетворения.

Из бешеной пены – метафора, основанная на прилагательном. Данное прилагательное определяет способ образования метафоры: олицетворение. Можно сказать, что это же прилагательное определяет, применительно к данной метафоре, и переход значения: из тематического разряда «физический мир» – в тематический разряд «психический мир».

В следующем обороте, насыщенном метафорическими эпитетами: *печальный город унынья и грусти* – значение переходит от тематического разряда

«предмет» (*город*) – к тематическому разряду «психический мир». Способ образования метафоры – олицетворение (проявленное наиболее ярко, на наш взгляд, – в прилагательном).

Дико вспомнишь... Здесь Сельвинский-рассказчик вполне автобиографично повествует о том, как Сельвинский-герой, действующее лицо очерка, страдал и тосковал по такой простой вещи, как книга. «И оттого ещё тяжелей», – делится автор своими чувствами с читателем, уже не прибегая к метафорическим приёмам (хотя *тяжело* – всё-таки, – языковая метафора). Но, поскольку действие происходит в местах, хотя и примитивной, но цивилизации, наречный эпитет *дико* – относим к метафорическим.

Меня просветили – образована способом отвлечения. Тематические разряды: «люди», «психический мир» (т.к. *просветили* относится здесь к таким свойствам человеческого разума, как перцепция и когниция).

Запах революции грозовой – метафора, образованная способом отвлечения, усилена эпитетом. Тематические разряды: «психический мир», «абстракция».

Нелишне отметить, что указанные два тематических разряда в метафорах И. Сельвинского достаточно часто “работают в паре”. Возможно, и эту, на первый взгляд незначительную деталь допустимо отнести к идиолектным чертам поэтического языка И. Сельвинского. «Результат контакта творческого субъекта с языком есть проекция системы самого языка, и именно поэтому поэтический идиолект системен», – говорит О.Г. Ревзина [77, с. 16].

Пройдѣшься по рифмам полтура – способ образования – овеществление (*пройдѣшься* по доске, тротуару, бордюру, коридору и т.п.). Значение, таким образом, движется в диапазоне: «предмет» – «абстракция» – «психический мир».

Нераскалённым пером... Переход значения по тематическим разрядам: «предмет» – «психический мир» (творческий настрой автора).

Моей музы гордость – образована способом отвлечения. Значение находится в пределах тематических разрядов: «абстракция» (*муза*) – «психический мир» (*гордость*).

Весь следующий фрагмент полностью является развёрнутой (и очень

яркой!) метафорой:

Во всю глубину грудных резонансов

Рокот басов её голос пронёс.

И он зазвучал таким профундиссимо,

В нём прозвенела такая страсть...

В качестве способов образования здесь использованы: овеществление (*глубина резонансов*), олицетворение (*голос пронёс*); а в последней строке (*прозвенела страсть*) – можно усмотреть оба указанных способа. В отношении тематической характеристики данной развёрнутой метафоры отметим, что движение значения сводится здесь, как и нередко в поэзии И. Сельвинского, к двум тематическим разрядам: «абстракция» и «психический мир».

Как бризантный удар – метафорическое сравнение, построенное на артиллерийском термине. Как видим, даже в столь узкоспециализированной области языка, как термины, поэт находит достаточно разнообразную палитру выразительных средств. «Выразительность в самом широком смысле — это двуплановость семантики, — поясняет О.Г. Ревзина, — Языковой знак является выразительным, если помимо основного значения он содержит информацию о нарекающем субъекте» [77, с. 32].

Итого в произведении присутствуют 52 метафоры, принадлежащие к микрополю *психический мир*. В 29 из них указанный тематический разряд является конечным, т.е. относящимся к правому компоненту метафорического выражения; в 5 метафорах – начальным (левый компонент метафорического выражения); в 18 метафорах – нейтральным, т.е. значение, изначально находившееся в микрополе *психический мир*, – в результате метафоризации остаётся в том же разряде.

Специфика построения метафор на семантико-тематической основе даёт читателю представление об особенностях авторского восприятия явлений действительности, о фрагменте его идиостиля, соотносящемся с определенной эпохой действительности.

2.3. Грамматическая структуризация метафор И. Сельвинского

Проведенный семантико-тематический анализ метафоры «Путешествия по Камчатке» показал необходимость сосредоточить внимание на фактах формально-грамматического плана, как-то: выявить особенности плана выражения метафор произведения (по уровневой градации, по частеречной принадлежности, по количественному параметру).

Понятие уровневой градации (или, по В. Москвину, уровневой принадлежности [62, с. 140]) обозначает дифференцированность метафор на лексические и синтаксические. Лексические метафоры иначе называются словесными. Они бывают двух типов: 1) без обязательных распространителей (одночленные, однокомпонентные); 2) с обязательным неметафоризированным / метафоризированным сопроводителем (дву- и многочленные, дву- и многокомпонентные).

В первых носителем метафорического образа является одно слово, оно самодостаточно для передачи переносного значения и не требует распространения. В исследуемом произведении таких словесных метафор немного, хотя начинается оно, как уже было отмечено, со слова-метафоры «*камчатка*», которое задает произведению одну из ведущих смысловых линий – ‘отдаленность, заброшенность, сложность «характера»’ и т.п. Эта тональность далее по тексту поддерживается такими метафорическими образами, как *заунывье*, *сивуха*, *убожье*, *рвачи*. Все они направлены на то, чтобы максимально зримо высветить стереотипно сложившийся образ Камчатки, который всё время в сознании автора перекрывается каким-то другим, неуловимым до определенного времени, но иным, более положительным. Одна из ярких характеристик, данных поэтом Камчатке, – это *Клондайк*, который ассоциируется с богатством, с местом, где можно хорошо заработать, и который помогает Сельвинскому наконец понять, «где собака зарыта». Автор, делая попытку найти *корни* сложившейся

ситуации, докапывается до истины, откуда «вырастают на Дальнем Востоке *деклассированные слои*».

Еще одно интернациональное прецедентное имя упоминается в произведении в таком контексте:

*Село Ключи у подножья вулкана –
Будущая Помпея.*

Топоним *Помпея*, как название города в древней Италии, погибшего под толстым слоем лавы, извергнутой вулканом Везувием в 63 г. н. э., известен всему миру. И. Сельвинский не просто делает прямое сравнение камчатского села, расположенного вблизи вулкана, с погибшим городом, предрекая ему судьбу Помпеи. Он включает в него созначение «катастрофа» [133, с. 284]. Это подтверждается последующими строками метафорического содержания:

*Живи, покуда тебя не взалкала
Геологическая эпопея.*

Под перифразой *геологическая эпопея* подразумевается извержение вулкана, т.е. природная катастрофа.

Онимной метафорой, безусловно, следует признать авторскую словообразовательную единицу *нео-Печорин*:

*Броди по улицам да жалейся
В роли нео-Печорина.*

Русскоязычный социум хорошо знаком с литературным героем М. Лермонтова Печориным и понимает смысл употребленного И. Сельвинским выражения как 'новый герой нашего (советского, 30-х годов) времени'.

Репрезентанты второй группы более многочисленны и разнообразны по составу. Их функции в составе словосочетания: характеризующая, эмотивная, оценочная, экспрессивная, предикативно-экспрессивная, предикативно-оценочная. Например: *ослепительный великан, атласный век, клыкастый забор, лысеющим инеем, унылая тундра, потерялся по курсам, разбежавшийся гул, разменивается в восторге, в разбеге очей, состругаю хребет, капризен фарватер* и мн. др. Они располагаются в нише, промежуточной между

собственно лексическими и синтаксическими (словосочетательными) метафорами.

Особое место в этой группе занимают так называемые метафоризированные словоформы (словосочетания), или иными словами, фразеологически связанные единицы, смысл которых не вытекает ни из внутренней формы слова, ни из суммы смыслов входящих в них словоформ, например: *А всё остальное **ни в зуб*** (= не знают); ***чхать** им* (= всё равно); ***карман теребят*** (= воруют); *как в темечко лом* (= больно); *А ему **в зубки** тысячи тысяч*. Фразеологический фонд языка помогает поэту не только передать образно атмосферу, царившую в описываемом социуме, но и выразить свое равнодушие ко всему, что он видел и ощущал.

Значительную роль в этом автор, безусловно, отводит фразовым, предикативным, «сентенциональным» единицам своего поэтического дискурса, то есть единицам синтаксического уровня:

Там второгодники-авторитеты

***Царят**, календарщину **смыв**,*

или

***Кому не по нраву**, тот не слушай.*

Нередко они представляют собой сплошную метафору:

И странный день, похожий на вечность,

Стоит в апатической тишине.

Известные пословицы и поговорки время от времени вводятся автором в контекст, обогащая поэтическую палитру: *Соловья басенками не кормят; Вот оно, где **собака зарыта***. Причем последняя в вариациях повторяется по тексту трижды, как бы усиливая эффект увенчавшегося успехом поиска.

Синтаксических метафор в тексте подавляюще большое количество. Они состоят из двух групп: метафоры-словосочетания и метафоры-фразы (предикативные единицы). Последние законченные по смыслу единицы текста. Приведем еще некоторые примеры из лирического очерка И. Сельвинского. Вот как автор описывает состояние русской души после русской бани:

*В бане, хоть оно душно,
С паром вылазит, слежавшись на дне,
Ясное благодушие.*

Другого типа состояние души зафиксировано в таких строчках:

И где-то под ложечкой пели ручьи

– это о том, как поэт ощутил победу над сложной камчатской публикой, перед которой ему удалось выступить так, что «*купол оваций рухнул*» и

*Бури и звоны будил, клубясь,
Этого темпа, этого тембра
Колоратурный бас.*

А метафоры-словосочетания являются составной частью предложений и очень часто занимают место предиката, потому что выполняют характеризующее-оценочную функцию:

(Камчатка) – *лиловый гранитный факт;*

Камчатка – это советский Клондайк;

Пастух на коне – прямой конквистадор.

В таких случаях, как правило, мы имеем дело с метафорой-перифразой:

Нет, не она – моей музы гордость

или с метафорой-прецедентизмом:

Не из алмазного фонда она.

В целях выявления морфологических приоритетов в организации метафоры исследуемого текста мы провели инвентаризацию метафорических единиц в аспекте их частеречной принадлежности. Используя метод компонентного и контекстуального анализа, а также метод статистической обработки, мы выяснили, в какой мере частеречная принадлежность метафорических единиц И. Сельвинского является маркером, индикатором **авторского идиолекта**. Этот подход к метафоре известен давно. «Описание поэтического идиолекта не может не быть лингвистико-филологическим. По существу таковым и предстает исследование художественного языка в трудах выдающихся филологов, и, прежде всего, в трудах В.В. Виноградова» [77, с. 19]. «Язык самой лингвистики

изменяется соответственно расширению круга проблем и новым концептуальным представлениям» [там же]. Отметим, что на уровне морфологического структурирования с метафорой работали, кроме В.В. Виноградова, Р.О. Якобсон, Л.В. Щерба, В.М. Жирмунский, в более поздний период – С.М. Мезенин, Д.В. Колючкин, К.В. Сборошенко. В уже цитированной здесь работе о средствах выразительности и поэтическом идиолекте О.Г. Ревзина пишет: «...местоименный элемент, частица, предлог, неполнозначный глагол предстают как лексически нагруженные элементы, в которых концентрируется смысл высказывания», – указывая тем самым на важность даже незначительных слов в языке поэта [77, с. 33]. Вообще «...вербальная составляющая <...> есть иное название индивидуально-авторского **поэтического языка**, – считает О.Г. Ревзина, – Первым представлением индивидуально-авторского поэтического языка является его словарь» [77, с. 40].

А.Ю. Корбут тоже считает частеречную принадлежность не последним фактором лингвопоэтики: «Динамический аспект композиции любого художественного текста непосредственно выражается на грамматическом уровне. Основными морфологическими признаками <...> являются наклонение, вид и время глаголов-сказуемых, а также статистическое преобладание глаголов, имен существительных или имен прилагательных» [51, с. 72 – 73].

В данном пункте особое внимание будет уделено самим метафоризируемым объектам (референтам) либо их “метафоризаторам” (агентам), а в развёрнутых метафорах будет также рассмотрена нами морфологическая характеристика второстепенных компонентов.

Используя "Толковый словарь русского языка" Д.Н. Ушакова (далее – Словарь Ушакова – СУ), который отражает временной пласт развития общелитературного языка, синхронный написанию очерка Сельвинского "Путешествие по Камчатке" (1932), можно проследить, как именно происходят эстетические, художественные приращения смысла (трансформация значений) в контексте произведения, в чём заключается аксиологическая составляющая индивидуально-авторской метафоры. Такая метафора, эксплицированная

лексемой пространственной семантики, например, будет легче понята реципиентом благодаря мотивирующему окружению, ассоциированному контексту, «наводящим» обстоятельствам, как в рассматриваемом тексте И. Сельвинского.

Те оттенки значений, которые не указаны в СУ, но актуализированы в произведении И. Сельвинского, были нами обнаружены в более поздних словарях, например, в "Словаре русского языка" С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой (далее – Словарь Ожегова – СО, 1999 и 1983).

Именно такая методика исследования метафор в дискурсе конкретного поэтического произведения нам представляется оптимальной.

Обращая внимание на то, какими частями речи могут быть выражены метафорические образы, в первую очередь мы выделяем существительные, прилагательные и глаголы. Начнем с существительных-метафор, хотя рассмотреть их изолированно не всегда удастся. Вначале обратим внимание на метафоры, в которых ключевое слово – имя существительное.

К именованным метафорам в первую очередь следует отнести топоним *Камчатка* и жаргонизм «*камчатка*», с которых начинается произведение, но поскольку в предыдущих фрагментах работы им было посвящено достаточно внимания, то ограничимся лишь упоминанием данной лексики.

И. Сельвинский создаёт поэтические метафоры, используя самые простые прозаические слова. Например, слово *факт* – слово с широким и отвлечённым значением. Казалось бы, оно неудобно для метафоризации и для создания словесно-художественных образов. Но вот строки из поэтического очерка И.Л. Сельвинского «Путешествие по Камчатке»:

*Камчатка действительно существует –
Лиловый гранитный **факт** [7].*

Так увидел поэт Камчатку впервые. В данном контексте слово *факт* приобретает семантику вещественного существительного. В прямом значении слово *факт* означает «действительное событие, явление, то, что произошло в действительности»; «наличие, обнаружение какого-н. поступка, явления»;

«данное, являющееся материалом для какого-н. заключения, вывода или служащее проверкой предположения, теории» [143, т. 4, с. 511]. В приведённых значениях нами усматривается коннотация «отвлечённости», «невещественности».

Однако поэт создаёт образ путём перевода значения денотата из семантической сферы *абстракция* в семантическую сферу *физический мир* (подробно о переходах значения денотата см. предыдущий пункт настоящей работы). Реальный полуостров Камчатка приравнивается в этих строках к понятию факта. А в сознании автора и читателя абстрактное слово «Камчатка», ассоциирующееся с чем-то далёким, наоборот, превращается в реальный полуостров, по которому путешествует лирический герой, показывая читателю своё видение Камчатки. Находясь в ударной ритмической позиции, в конце строки, в рифме, слово *факт* приобретает ещё и оттенок значения *утвердительная частица*. Употр. в знач. *конечно, непременно, действительно (простореч.)*» [143, т. 4, с. 511]. То, что подтверждает его метафоризирующую функцию по отношению к Камчатке, – это адъективные метафоры-распространители *лиловый* и *гранитный*, ассоциативно характеризующие образ Камчатки по цвету и превалирующему материалу, хотя последнее прилагательное может обозначать качество по прочности (и скорее всего, совмещает с основным значением).

А вот его видение резкого изменения штилевой обстановки на море:

И вдруг перед вами – белый, клыкастый,

Из бешеной пены бурунный забор!

Существительное *забор* в словаре толкуется как «ограда, преимущественно деревянная» [140, т. 1, с. 556]. Сельвинский употребляет данное слово также в переносном значении – ‘преграда’. Общие семы – ‘преграда с острями’. Пониманию истинного значения слова способствует прилагательное-распространитель *бурунный*.

Описание обстановки и настроения лирического героя складывается из мелких деталей, каждая из которых важна для общего понимания замысла.

Туманец покрыл чемоданный замок.

В данном микроконтексте, на первый взгляд, нет метафоры. Автором употреблено существительное *туманец*, уменьшительное от *туман*. В СУ дается два основных значения слова «туман»: ‘состояние воздуха в нижних слоях атмосферы и символ неясного, запутанного, непонятного’ [143, т. 4, с. 442]. Исходя из поверхностного смысла данной строки, значение скорее относится к атмосферному явлению, проявившемуся на отдельно взятом предмете как дымка, слой капель, осевших из воздуха, из воздушного тумана, из атмосферы. Однако в более широком контексте слово *туманец* напоминает читателю о некой затемняющей, запутывающей субстанции, внушающей ощущение таинственности, неизвестности. Хотя кажется, что автор просто констатирует факт атмосферного явления, свойственного местности с влажным климатом. Читая текст, понимаешь, что в подтексте актуализируется значение ‘таинственности, неизвестности’, которое в ходе очерка будет постепенно раскрываться перед автором и читателем. Специфика стилистики И. Сельвинского заключается в связи бытовой детали (здесь – запотевший чемоданный замок) с идейным содержанием произведения. Лингвистический анализ текста вскрывает связь номинации бытовой детали с семами таинственности, неизвестности, географической отдалённости Камчатки, непонятности ее уклада и мотиваций ее обитателей и постепенного открытия её феномена для автора и читателя.

Потом спелёнатой пеной мумии

Штопорный круговорот

[8].

И. Сельвинский употребляет в данном фрагменте слово *мумия*, что перекликается с упомянутым в словаре пеленанием покойников. Тема мумии появляется как противоположность теме вечного движения беспокойного моря, с одной стороны, и с другой – теме обманчивого спокойствия. И подбор слов в данном случае также детерминирован противопоставлением движения и обездвиженности.

В Словаре Ушакова существительное *круговорот* толкуется как «бесперывный процесс, с постоянным возвращением к исходному положению, к началу» и «бесперывное движение, изменение чего-н.» [142, т. 3, с. 191]. В данном случае, очевидно, слово *круговорот* употреблено во втором значении. Это чисто художественная, авторская метафора, так как значение её довольно затемнено. Можно только догадаться, что И. Сельвинский имеет в виду сравнение путешествия по бурному морю, сопровождающегося бесперывным повторением стремительных падений вниз по винтовой линии в пучину океана (предположительно, чередующихся с взлётами, однако словесно эта мысль не выражена).

*Но вот они в облачных **перьях** [13].*

Употреблено многозначное слово *перо*, мн. *перья*. Нас в первую очередь интересуют те значения этого слова, которые касаются перьев как «роговых наростов на теле птиц» [143, т. 4, с. 111]. Существует словосочетание *перистые облака*, сравнивающее облака особой формы с перьями птиц, а поэт образовал обратное словосочетание: *облачные перья*. Здесь переход значения денотата с семантической сферы *животные* на семантическую сферу *физический мир*. В связи с функционированием в тексте такой переход номинации денотата входит в образную систему большого фрагмента произведения, где неживая природа наделяется признаками животного мира. В контексте произведения такое одушевление природы показывает эмоциональное отношение автора к предметам изображения.

*Река разливом в три километра
Вмиг вливается в **коридор** –
В узкое **сердце**, в жильные недра
Кряжей, прыгающих чехардой
[13].*

В этом четверостишии употреблено несколько слов-метафор. Рассмотрим два из них.

1) Существительное *коридор* имеет два значения: ‘длинный проход внутри здания, служащий сообщением между комнатами одного этажа’; также переносное значение: ‘узкая полоса земли, расположенная между территориями других стран и служащая выходом к морю’ (*полит.*) [142, т. 3, с. 153]. И. Сельвинский употребляет слово *коридор* в значении ‘узкое, длинное пространство, соединяющее собой что-н., проход’ (*перен.*) [142, т. 3, с. 153]. Именно такое значение указано, помимо прочих, в словаре Ожегова [131, с. 262]. Таким образом, в данном контексте *коридор* – языковая метафора.

2) Многозначное существительное *сердце*. Одна группа его значений, указанных в Словаре Ушакова, относится к центральному органу кровообращения человека и животных, к его анатомическому расположению, другая – к приписываемым ему функциям любви, эмоций, чувств, отношений, страстей; третья определяет сердце как ‘важнейший пункт, место, имеющее существенное значение для чего-нибудь, средоточие чего-нибудь’ [143, т. 4, с. 174]. Нас же интересует слово *сердце* в значении ‘середина’. Такое значение в словарях не зафиксировано. Следовательно, это художественная метафора.

Горной готики строгий канон [13].

Существительное *готика* в словаре Ушакова толкуется как «особый стиль в архитектуре европейского позднего средневековья, характеризуемый стрельчатыми арками» [140, т. 1, с. 389]. Вид гор автор уподобляет архитектурному ансамблю со строгими линиями, что придает картине величественность, вечность и завораживающую красоту. В сочетании с эпитетом *горной* данное слово образует художественную метафору, в которой поэт выражает свое восхищение увиденным пейзажем. Кроме того, в подобном сопоставлении слов актуализируется сема ‘стремящийся ввысь’: как готическая архитектура создаёт впечатление стремления ввысь, так и горы на Камчатке высокие, создающие впечатление стремления ввысь.

Существительное *канон* многозначное: ‘правило в отношении церкви’; ‘совокупность художественных приемов или эстетических правил, господствующих в ту или иную эпоху’ (*искус.*); ‘книги, признанные церковью в

качестве так называемого священного писания' (*церк.*); 'церковное песнопение в похвалу святого или праздника' (*муз. церк.*); 'повторение музыкальной темы разными, последовательно вступающими друг за другом голосами в виде непрерывной имитации' (*муз.*)» [141, т. 2, с. 351].

В тексте оно употреблено в значении 'совокупность художественных приёмов'. *Канон* – продолжение «архитектурной» метафоры, которая обозначает величественность скал, напоминающую архитектурную монументальность. Метафора чисто художественная. Для её функционирования в тексте важно выражение торжественности восприятия автором того, что она изображает, выражение его восхищения.

*А эти **ворота**, где тихо-тихо,
Где заключительный горный размах...*

[14].

Название *ворота* часто употребляется по отношению к скалистым образованиям ещё с античных времён (*Скилла и Харибда, Золотые ворота, Лисьи ворота* и мн. др.). Это языковая метафора, причём стёртая. Среди значений данного многозначного слова, указанных в Словаре Ушакова, есть следующее: 'проход для судов в реке между камнями, отмелями' (*спец.*) [141, т. 1, с. 171]. Пожалуй, именно это значение и является актуальным для нашего примера из И. Сельвинского. Однако со стилистикой текста метафора *ворота* в данном контексте связана продолжением архитектурной темы. И. Сельвинский играет переключкой значений 'проход для судов' и 'архитектурная деталь'. Образ приобретает выпуклость из-за того, что разные значения (языковое и авторское) одновременно актуализируются в контексте.

Это подтверждается и его сочетанием с существительным *кладка*:

*Или, в скульптурную **кладку** вринясь, –
«Каменный **зверинец**»*

[13].

Скульптурная кладка – это 'выпуклое, рельефное сооружение с яркими, очерченными контурами'. Здесь поэт продолжает обращаться к образности из

области искусства, уподобляя природу скульптурным (или архитектурным) сооружениям.

Зверинец, в прямом значении, – ‘место, где содержат диких зверей; помещение для диких зверей, содержащихся в клетках’ (*устар.*) [140, т. 1, с. 879]. Таким образом, мы можем сказать, что Сельвинский употребляет это существительное в переносном значении, как метафору, в том смысле, что этот уголок природы, эти каменные естественные образования ему напомнили фигуры зверей. В произведении далее есть несколько образов, подтверждающих эту мысль:

*Действительно: вон залёг на подвес
Из рыжего камня ушастый медведь.
Вон в районе возможных дач
Пал мускулисто-скалистый пантач.
А эти ворота, где тихо-тихо,
Где заключительный горный размах,
Должны б называться приказом ВЦИКа:
«Поединок двух росомах».*

Немало метафорических выражений досталось и флоре произведения:

Законное буйство пышных кулис.

Существительное *буйство* в Словаре Ушакова, так же как и в словаре Ожегова, характеризует обозначаемое им явление только с отрицательной стороны: ‘шумные и угрожающие выходки, самоуправство, связанное с насилием, драка’ [140, т. 1, с. 138]. То есть И. Сельвинский употребил существительное *буйство* в переносном значении, поскольку придал ему положительный смысл с экспрессией и эмотивностью: ‘обилие, поражающее глаз и воображение’.

Существительное *кулиса* в указанном словаре имеет значения: ‘боковая декорация’; ‘театральная, актёрская среда’; ‘рычаг или система рычагов, служащая для перемены хода машины’ [142, т. 3, с. 211]. Сельвинский сравнивает

берега с декорациями, употребляя существительное *кулисы*. Оно появится в поэтическом очерке ещё раз:

А по окружью в разбег очей –

Кулисы, кулисы, кулисы...

Необычность субстантивных аналогий продолжает поражать:

Но посредине за островом остров

Декоративной клумбой вились.

Клумба, по Словарю Ушакова, – это ‘часть цветника в виде замкнутой фигуры’ [142, т. 3, с. 52]. В тексте данное существительное употреблено для сравнения природных островов с искусственным, декоративным оформлением. Сема ‘декоративный’ уже содержится в самом значении слова *клумба*, а значит, в сочетании *декоративной клумбой* имеет место плеоназм. В то же время в значении существительного *остров* наличествует сема ‘замкнутость’. Ср. прямое значение: ‘остров – <...> часть суши, со всех сторон окружённая водой’ [142, т. 3, с. 613].

В данном фрагменте творительный падеж имени существительного *клумбой* может указывать на то, что здесь мы имеем дело со сравнением: *острова как клумба*. С другой стороны, существительное *острова* связано по смыслу с глаголом *виться*: «*острова вились*». Данная метафора может передавать впечатление пассажиров на движущемся плавательном средстве: им кажется, будто не судно делает извилистые движения мимо островов, а острова, движущиеся относительно судна и наблюдателя на нём, «вьются», в силу их неправильной, извилистой береговой линии.

Сей аристократический гриф.

Существительное *гриф* (от франц. griffe, букв. *коготь*) означает ‘печать с изображением подписи или др. рукописным текстом’ [140, т.1, с. 411]. У Сельвинского течение реки сравнивается с красотой изысканного почерка.

И снова ясность на три километра,

И снова обычный зеркальный прокат...

Имеется в виду: «опять водная гладь». В данном фрагменте слово *прокат* употреблено в целях уподобления водной глади гладкому листу железа. «Прокат

– то же, что и прокатка. Прокат металла» [143, т. 4, с. 152]. В контексте произведения это антитеза между двумя обликами физического и социального мира. Прокат – чисто промышленное явление, напоминающее о рабочих, о физическом труде. И, в то же время, он противопоставляется «идеальнодворянскому» образу той же реки на другом участке. Такая антитеза даёт нам приращение смысла: борьба рабочего и дворянского мира, борьба нового со старым, противоположность действия и бездействия присуща всему, даже природе. Видя такие особенности пейзажа, автор передаёт нам возникающие при этом мысли, связанные с социальной жизнью. Может быть, несколько преувеличенное увлечение красотой старого мира и уподобление ему наиболее привлекательных уголков природы, а наряду с этим – несколько недоумённое отношение к новым явлениям, к внезапным переменам жизни, и создаёт впечатление, что метафористика И.Л. Сельвинского в данном поэтическом очерке не всегда естественна, более свойственна имажинизму.

Вся непобедимая золотая гвардия,

Все кирасиры эстрадных битв...

Эпитет *золотая* сочетается здесь с существительным *гвардия*. Словарь Ушакова даёт устаревшее, историческое значение этого слова и оттенок значения, который приведённое существительное имело в эпоху написания очерка И. Сельвинского: «прежде — специальное войско для охраны государей. || Отборные привилегированные войска» [140, т. 1, с. 301]. Для контекста произведения актуальным является второе значение.

В двух членах данного выражения актуализирована сема ‘борьбы’: *непобедимая* и *гвардия*. Дальнейшее развитие образа логически продолжает тему борьбы. В переносном значении употреблено существительное *кирасиры*. В прямом значении это «солдат или офицер гвардейского (Кирасирского) полка, форменной одеждой к-рого была между прочим кираса» [141, т. 2, с. 429]. Приведём дефиницию существительного *кираса*, просто как образ для внутренней формы слова *кирасир* (хотя для анализа метафоры оно не столь важно): «панцирь, употреблявшийся прежде как защита от холодного и огнестрельного оружия,

позже — как принадлежность форменной одежды некоторых кавалерийских частей» [141, т. 2, с. 428]. В данном контексте *кирасир* означает ‘участник борьбы’ (литературной, эстрадной), что подтверждает дальнейший контекст: *кирасиры эстрадных битв*.

Показательно для развития образа здесь употребление автором существительного *битва*. В прямом значении это, как известно, «сражение, бой; решительное, генеральное сражение» [140, т. 1, с. 123]. Словарь Ушакова не даёт толкования данного слова в переносном значении. Однако он предлагает толковать глагол *биться* в близком для требуемого случая аспекте: *биться* — «прилагать усилия, трудиться через силу, добиваясь чего-н. (*разг.*)».

Можно предположить, что данные образы битвы, борьбы, побед неразрывно связаны с восприятием жизни в эпоху написания поэтического очерка И. Сельвинского как непрерывной классовой борьбы, борьбы нового, нарождающегося со старым, отживающим, что подтверждается и дальнейшими строками:

Всё это струсило, *смылось* [11].

Следующая развёрнутая метафора:

Во всю глубину грудных резонансов

Рокот басов её голос пронёс

— метафора действия (глагол, существительное), включает метафору овеществления («глубина резонансов», где *глубина* — «перен., только ед. Напряжённость, высшая степень какого-н. состояния, переживания (*книжн.*)» [140, т. 1, с. 341] — художественная метафора).

Таким образом, субстантивная метафора, активно используемая автором исследуемого произведения, позволяет обнаружить не только богатый предметно-объектный мир художественного дискурса лирического очерка, но и лежащие в его глубине подтекстовые ассоциации, проявляющиеся в сопоставлении толкований коннотации и оттенки значений. Всё это в результате складывается в четкий рисунок созданного художником слова физического мира, главенствующего над другими сферами бытия, а субстантивная метафора,

соответственно, приняла на себя роль возглавляющего кластера словоформ по частеречной принадлежности.

Рассмотрим теперь метафоры И. Сельвинского, основанные **на глаголе** и его особых формах – **причастии и деепричастии**.

Как известно, динамику любому сюжету придают глаголы и их неспрягаемые формы. При чтении «Путешествия...» обращается внимание на обилие глагольных форм метафорического плана, которые «оживляют» неживую природу, «очеловечивают» то, что не относится к категории человеческого. И окружающий мир Камчатки, который поэт «открывает» для себя и читателей, видится ему не просто в движении, а в состоянии жизни, развития: *растет (масса туч); медленно движась <...> встает, качается (мыс); входит (вода в заливные рога); ходят (туманы); (хребты) вылезают; поднимаются (берега); (плацдарм) кружится; картавит (чайник); (месяц) сидит (на сосне); (вулкан) выпихивал (свое существо); (сопка) палит (бомбы); брызжет (огнем); пригрохочет (атлет); (заря) глядится; гнется (земная ось)* и др.

Подчёркивая местный колорит, поэт обращает внимание читателя на новые формы социальной жизни и передает это в патетических строках, представляющих собой сплошную метафору. Однако ключевыми для понимания задумки автора являются глагольные формы:

Чтобы в холодных течениях Камчатки

*Паром **забил** комсомольский ключ –*

***Открыть** лирические цеха,*

*Пафос которых **заперт**...*

Метафора основана на противопоставлении глагольных форм *открыть* и *заперт*. Поэт призывает к конкретному действию, в том числе и к поэтическому действию.

Такова связь метафоры не только с функционированием слов в тексте, со стилистикой художественного текста, но и со значением для текста, для выражения главной идеи автора, формирования его **идиостиля**.

Движение сюжета, его напряжение, доходящее до предельных отметок, свидетельствующее нередко о сумасшедшем ритме, о стихии, которой подвержена жизнь как природы, так и человека, говорят соответствующие глаголы:

Всё пускается в ход.

*Всё **вылетает** навстречу.*

В данном фрагменте употреблён глагол *вылетать*. Использован в значении: «леть, выйти, появиться откуда-нибудь, из-за чего-нибудь; *перен.* выйти, выбежать, выехать откуда-н. стремительно (*разг.*)» [140, т. 1, с. 213].

*Рули **нацелились**, как топоры.*

Словарь Ушакова отмечает такие значения глагола *нацелиться*, как: «целясь, наметить точку попадания (*при стрельбе, бросании и т. п.*); приготовиться взять или схватить что-н. (*разг. фам.*); приучить себя к мысли о действиях в определенном направлении (*разг.*); направиться, собратсья пойти куда-н. (*разг. фам.*)» [142, т. 3, с. 486]. В данном отрывке, скорее всего, слово употреблено в первом значении. Метафора олицетворения. Связь метафоры с функционированием заключается в том, что автор наделяет неодушевлённую Камчатку признаками живого существа. Этот приём перехода значений слов (олицетворение) проходит через весь текст.

Борьба с разбушевавшейся водной стихией рисуется рядом безличных предложений, глаголы в которых воспринимаются как действие неких сил:

*Сперва нас **вынесло** носом вверх.*

*И **повернуло** назад;*

*Потом **опрокинуло** тыл на фасад –*

Сбоку пальнул фейерверк...

И, наконец, как пробку от «мумма»,

***Выхлопнуло** вперед!*

Неожиданность добавляет глагол *пальнул* (*фейерверк*).

Как видим, автор уподобляет неживую природу живому существу, что подкрепляется следующими образами.

*Хребты **вылезают**, как ящеры.
И, **выгибая** крестцовый хрящ,
Камчатка являет своё настоящее*
[13].

В этом фрагменте текста употреблен глагол *вылезать*, среди значений которого: «лезть откуда-нибудь, выходить ползком, цепляясь руками и ногами; выходить (*разг. фам.*); выпадать, осыпаться (*о волосах, шерсти*); неуместно выступить с каким-н. заявлением, замечанием (*разг. неодобрит.*)» [140, т. 1, с. 209]. Здесь данное слово использовано автором в значении «бросаться в глаза среди окружающего ландшафта». При этом использован приём одушевления. Словарь Ожегова даёт, среди прочих, такое значение: «выступить, показаться наружу; обнаружиться» [131, с. 103]. Ящеры, как живые существа, могут выходить откуда-нибудь, например, из укрытия, то есть вылезать.

Далее в том же фрагменте употреблён глагол *являть*. Словарь Ушакова даёт к нему помету (*устар.*). *Являть* – несовершенный вид к глаголу *явить*, также указанному как устаревший. Он имеет, согласно Словарю Ушакова, два значения: «обнаружить, показать, оказать» и «предъявить, представить» [143, т. 4, с. 874]. Эти значения представляются нам как относящиеся к действиям человека, значит, употребляя данный глагол в рассказе о полуострове Камчатка, поэт создаёт художественную метафору, олицетворение, перенося значение денотата с семантической сферы *человек* на семантическую сферу *физический мир*.

В результате мы имеем противопоставление художественных образов – троп, называемый антитезой: с одной стороны, наблюдатель уподобляет горные хребты ящерам, т.е. вымершим много миллионов лет назад рептилиям (да и сами хребты – результат ещё более древних тектонических процессов); с другой – он отмечает, что Камчатка ему «являет своё настоящее».

Такое противопоставление нового и старого, природного и человеческого наблюдается на протяжении всего текста.

Динамизм и оживление природных явлений наблюдается и в следующих строках:

*В узкое сердце, в жилые недра
Кряжей, прыгающих чехардой*
[13].

В данном фрагменте текста поэт употребил причастную форму глагола *прыгать*. Словарь Ушакова указывает его значения: «делать прыжки или прыжок; ударившись о землю, о что-н. твердое, отскакивать эластично вверх, в сторону (разг.); перен. делать быстрые и резкие движения (разг. фам.)» [143, т. 4, с. 154]. Именно к последнему значению относится метафора И. Сельвинского: «прыгающие чехардой» – значит создающие хаос, неразбериху в глазах наблюдающего. Хотя семантически существительное *чехарда* первично означает игру, которая имеет определённые правила.

Показательна и следующая строка:

Или, в скульптурную кладку вринясь,
где *вринясь* – окказионализм, употреблённый в значении ‘врезавшись’, от глагола *врезаться*, т.е., согласно Словарю Ушакова, «вонзиться, воткнуться чем-н. узким, острым» или «перен. стремительно, с силой ворваться (в толпу)» [140, т. 1, с. 188]. Экспрессия и образность – налицо.

*Но посредине за островом остров
Декоративной клумбой **вились**...*
[14].

Глагол *виться*, употреблённый в данном фрагменте, имеет значения: «обвиваться, заплетаться вокруг чего-н.»; «завиваться в кудри»; «кружиться в воздухе, вздymаться»; «летать, кружась в воздухе»; «делать извилистые движения, извиваться»» «вертаться, ласкаться около кого-н., увиваться (разг.)» [140, т. 1, с. 153]. Ни одно из этих значений не подходит по контексту: *острова вились клумбой...* Следовательно, здесь мы имеем художественную, авторскую метафору.

*И чудится: в играх судьбы **вершая**...*

В данном фрагменте Сельвинский употребляет словообразовательный окказионализм – деепричастие *вершая*, очевидно от глагола *вершить*.

По словарю глагол *вершить* имеет значения: «(чем что офиц. устар.) распоряжаться, давать решение делам (книжн.)»; и «доводить кладкой до верха, устраивать верх (спец., обл.)» [140, т. 1, с. 152]. Разумеется, к контексту поэтического очерка имеет отношение лишь первое значение. Отметим уместность в контексте произведения высокой, книжной торжественной коннотации анализируемого слова.

Значение 'распоряжаться, давать решение делам' несёт в себе сему одушевлённости, то есть глагол в данном значении обозначает действия человека. Ясно прослеживается олицетворение: значение денотата переходит с семантической сферы *человек* на семантическую сферу *абстракция* (так как период времени обретает в метафоре свойства человека).

*Атласный век **возвратился** назад.*

Глагол *возвратиться* в Словаре Ушакова имеет значения: «прийти, приехать обратно, вернуться; возобновить прежние отношения с кем-н., прежние занятия чем-н., вернуться к чему-н. прежнему; опять появиться, возобновиться, восстановиться» [140, т. 1, с. 161]. В тексте И. Сельвинского оно употреблено в значении 'возобновиться'. В процитированном отрывке происходит перенос значения денотата с семантической сферы *предмет* на семантическую сферу *абстракция (время)*.

*И это всё. **Не щебечут** деревья.*

*(Ибо их нет.) **Не льётся** песня.*

Глагол *щебетать* в значении «петь» [143, т. 4, с. 652] содержит в своём значении сему *птицы*. То есть, читая: *Не щебечут деревья*, мы подразумеваем, что не щебечут птицы на деревьях. Уподобляя таким образом сами воображаемые деревья («их нет», – пишет автор) одушевлённым птицам, И. Сельвинский развивает перенос значения денотата с семантической сферы *животные* на семантическую сферу *физический мир*, продолжая таким образом строить свой поэтический, одушевлённый, живой мир чисто языковыми средствами.

Метафора *не льётся песня* языковая. В Словаре Ушакова о глаголе *литься*: «*перен.* раздаваться, распространяться (*о песне, звуках; книжн., поэт.*)» [142, т. 3, с. 256].

Образцом тонкого умения пользоваться метафорическими выражениями служат следующие стихи И.Л. Сельвинского:

И *странный* день, *похожий* на *вечность*,
Стоит в *апатической тишине*

[10].

День стоит – языковая метафора. Судя по Словарю Ушакова, здесь полисемантический глагол *стоять* употреблён в значении *быть* [143, т. 4, с. 291]. У других поэтов такое употребление и сочетание слов тоже встречается: «Весь день *стоит* как бы *хрустальный*...» (Ф.И.Тютчев).

*Все это струсило, **смылось***

[11]

– метафора действия (глагольная), с аллегорией; метафора отвлечения, включает в себя как художественную, так и языковую метафору (*смылось*). И. Сельвинским употреблён просторечный глагол. В Словаре Ушакова читаем его дефиницию: «2. *перен.* Исчезнуть, быстро и незаметно удалиться, уйти (*просторечн. вульг.*)» [143, т. 4, с. 286]. Именно в таком значении здесь данное слово и употреблено. В контексте произведения здесь видно стремление автора показать своё отношение к людям старого мира (*струсило*), а также стремительность изменений (*смылось*).

*Рокот басов её голос **пронёс**.*

И он зазвучал таким профундиссимо,

*В нём **прозвенела** такая страсть*

Данная развёрнутая метафора содержит метафору олицетворения (*голос пронёс*, художественная метафора: *пронести* – «нести, заставить проникнуть, пройти куда-н., доставить куда-н.» [143, т. 4, с. 153]); *прозвенела страсть* – метафора о веществе, ХМ (*прозвенеть* – «издать звенящий звук» [143, т. 4, с. 151]).

Таким образом, мы можем заключить, что выбор глагольных словоформ у автора не случайный, он подчинен главной задаче: зримо и ярко высветить динамизм, действенность, развитие ситуации. Через образность и олицетворения этих действий и процессов создать атмосферу ожившего бытия, неразрывного единения человека и природы и, конечно, максимально реалистично нарисовать образ эпохи.

Рассмотрим метафоры, в которых И. Сельвинский активно использует такую часть речи, как **имя прилагательное**.

В первой строке произведения:

«Камчатка»... Далёкая зимняя парта

— обращает на себя внимание метафора *зимняя парта*. Говоря о её морфологической характеристике, мы, несомненно, можем считать метафору адъективной: именно прилагательное, по нашему мнению, придаёт метафорическому выражению неожиданную яркость, перцептивно обновляя столь знакомое каждому существительное *парта*, фокусируя на нём, благодаря этой неожиданности, внимание читателя. За этим прилагательным, вне всякого сомнения, стоит та настоящая Камчатка, с которой перекликается названная в именительном представлении «камчатка» переосмысленная.

Если метафора является художественным определением, то она, как правило, выражена прилагательным: *ершистые лица; сахалинские глаза; лиловый гранитный факт; золотая гвардия; скучная тундра; апатическая тишина* и др.

*И вдруг перед нами – белый, **клыкастый***

... бурунный забор

[8].

Словарь Ушакова толкует прилагательное *клыкастый* как «имеющий большие клыки» [142, т. 3, с. 123]. Метафора образуется путём аналогии между представлением об остриях водяных столбов и о клыках дикого животного.

Скучная тундра лежит предо мной...

*Закрывшая волны **унылая** тундра.*

В данном текстовом фрагменте употреблены два адъектива-метафоры: *скучная* и *унылая*. В Словаре Ушакова *унылая* семантизировано следующим образом: ‘испытывающий уныние’ и ‘проникнутый унынием, выражающий уныние, наводящий уныние, грустный, мрачный’ [143, т. 4, с. 499]. В первом значении прилагательное употребляется по отношению к человеку, к субъекту психических процессов; во втором – по отношению к каким-то объектам, воспринимаемым психикой человека. Второе значение, таким образом, представляет собой языковую метафору, что и соответствует употреблению у И. Сельвинского.

Аналогичное словоупотребление наблюдается и в отношении прилагательного *скучная*. СУ [143, т. 4, с. 277] даёт значение данного слова, как ‘испытывающий скуку’; ‘наводящий скуку, неинтересный’. Здесь также в первом значении прилагательное относится к человеку, во втором – к тем объектам, которые воспринимает и оценивает человек. И также второе значение представляет собой, таким образом, языковую метафору. В результате имеем метафорический параллелизм, усиливающий ощущение подавленности, «минорности» настроения поэта.

Кстати, в отличие от глагольной метафоры, передающей преимущественно динамизм камчатской жизни, адъективная метафора используется для выражения либо непривлекательного с точки зрения визуального восприятия признака: *река плывет унылым побережьем*; либо олицетворенного признака неживой природы:

И, выгибая крестцовый хрящ,

Камчатка являет свое настоящее.

Крестцовый – прилагательное к слову *крестец*. «Крестец – кость из пяти сросшихся позвонков, примыкающих к костям таза» [142, т. 3, с. 163]. Следовательно, И. Сельвинский употребляет данное прилагательное в качестве метафоры-олицетворения, с опорой на ассоциации по зрительному сходству, создающему образ живого существа в океане. Вычурность образов – принципиальная установка автора. Приведем еще подобные примеры: *жилые недра кряжей*; *залит сиятельною водой*; *дебелая, белолицая, вынянчившая нас*

Луна. Одушевление природы продолжается здесь в общем контексте развития образов.

Однако имеет место и другой тип адъективной метафоры, например:

***Бурная* зелень...**

Эпитет *бурная* относится к густо разросшейся зелени. Значение прилагательного *бурный* в Словаре Ушакова: «с бурями, волнуемый бурями; порывистый, резкий, стремительный; безудержный, неистовый, страстный; очень быстрый (о течении болезни; мед.)» [140, т. 1, с. 149]. В поэтическом очерке автор употребляет слово *бурный* в значении *безудержный*. Сочетание существительного *зелень* (о растениях) и прилагательного *бурная* создаёт у читателя впечатление движения, развития, стремительности, служит для показа оживлённой картины, наблюдаемой автором произведения. Это показывает вместе со сменой пейзажа смену настроения лирического героя. Бравурность тембра подобных строк перемежается с интонациями восхищения:

Горной готики строгий канон [13].

Имя прилагательное *строгий* в СУ имеет шесть значений, два из которых, как нам видится, относятся к контексту данного фрагмента: «2. не допускающий никаких отклонений, отступлений от принятых норм, предписаний, совершенно точный» и «5. правильный, отвечающий требованиям определённого стиля, нормы» [143, т. 4, с. 311]. При этом прилагательное в более употребительном значении (в первой половине дефиниции) содержит коннотацию одушевлённости, то есть оттенки значения: ‘не допускающий никаких отклонений, отступлений от принятых норм, предписаний’ – относятся к семантической сфере *человек*, а в переносном значении данное прилагательное имеет коннотацию неодушевлённости, то есть его значение относится к семантической сфере *абстракции*. С помощью таких адъективных метафор автор добивается эстетического эффекта, соотнося явления природы с высоким искусством.

Продолжая уподобление камчатской природы восхищающему его искусству, И. Сельвинский выстраивает целые метафорические цепочки:

Это здесь называется «Щёки»,

*Но я бы назвал — «Голубой каньон»,
 Но я бы, от масляных красок млея,
 Еще бы назвал «Зеркальной аллеей»
 Или, в скульптурную кладку вринясь, —
 «Каменный зверинец»*

[13].

Внимательно вчитавшись в вышеприведённый отрывок, мы видим здесь приём противопоставления: как можно было бы назвать данный природный вид, с точки зрения автора, если бы пейзаж был создан средствами искусства.

В данном фрагменте автор использует выражение *масляные краски*, конечно же, для уподобления красоты природы красоте искусства, точнее — полотен, написанных масляными красками. Это художественная метафора в сочетании с метонимией: *масляная краска* в значении 'произведения живописи (написанные масляной краской)'.

В выражении *зеркальная аллея* прилагательное *зеркальный* употреблено в значении «*перен.* гладкий; прозрачный, блестящий, как зеркало (*книжн.*)» [140, т. 1, с. 883]. Это языковая метафора, точнее метафорический эпитет. Образ довершается сочетанием данного прилагательного с существительным *аллея*: «дорога, усаженная по обеим сторонам рядами деревьев» или «дорожка в парке или в саду» [140, т. 1, с. 114]. Как мы уже отмечали ранее, не все метафоры Сельвинского поддаются моментальному осмыслению. Из контекста произведения не очень понятно, о чём идёт речь: о блестящей поверхности воды или о блестящих и гладких отвесных скалах, а может быть, об отражении в воде того, что находится над её поверхностью.

Далее поэт создаёт художественную метафору *в скульптурную кладку вринясь*. Прилагательное *скульптурный* (относительное в значении качественного) здесь употреблено в значении «*перен.* выпуклый, рельефный, с ярко очерченными контурами, формами» [143, т. 4, с. 264]. Переносное значение зафиксировано Словарём Ушакова, то есть перед нами языковая метафора. Прямое значение слова *скульптурный* — «прил. к *скульптура*», т.е. 'искусство

изготовления объёмных или плоскостных выпуклых изображений'; 'совокупность произведений этого искусства' [143, т. 4, с. 264].

И далее И. Сельвинский пишет о красоте окружающего пейзажа, давая ему когнитивно-экспрессивную оценку:

*Справа и слева привычно и просто
Законное буйство пышных кулис*
[14].

Прилагательное *законный* употреблено поэтом в соответствии со значением «перен. позволительный, допустимый, понятный с нравственной или логической точки зрения» [140, т. 1, с. 711]. Это позволяет говорить о том, что ситуация природы измеряется в категориях человеческого бытия, законности.

Прилагательное *пышный* в словаре Ушакова имеет значения: 'роскошный, нарядный, великолепный; легко, воздушно вздымающийся, лёгкий и как бы взбитый' [143, т. 4, с. 161]. В тексте употреблено в первом значении.

Атласный век возвратился назад [14].

В данной фразе автор упоминает время, когда дамы носили атласные платья. Значения слова *атласный* в словаре Ушакова: «сделанный, сшитый из атласа, перен. гладкий, мягкий, поверхностью напоминающий атлас» [140, т. 1, с. 121]. С одной стороны, это явная метонимия, а с другой, мы вправе назвать данный прием метафорической метонимией, так как речь идет о веке Просвещения, т.е. XVIII веке. Сопоставление природных красот Камчатки с пышностью и богатством, созданными рукотворно и относящимися к прошлому страны, продолжается в строках, посвященных реке Камчатке:

*Нет, никогда еще мы не видали,
Где бы ни плыли от камня круги,
Такой законченно феодальной,
Такой идеальноворянской реки*

В данном отрывке словосочетание *законченно феодальной* и окказионализм *идеальноворянской* обозначают признаки, присущие носителям того или иного общественного строя, которые приписываются реке, как живому существу. Эта

же тема, связанная метафорически с социально-политическим хронотопом, находит продолжение в таких строках:

*Этот возбуждающий классовую ненависть,
Сей **аристократический** гриф*
[14].

В данном выражении слово *аристократический* имеет значение 'свойственный аристократу (аристократичный) как представителю высшего привилегированного слоя дворянства, знати, аристократии' [140, т. 1, с. 118].

Ещё пример развёрнутой метафоры, где отзвуки прошлой эпохи слышатся не только в субстантивной, но и в адъективной метафоре:

*Вся непобедимая **золотая** гвардия...*

В данной метафоре *золотой* употреблено в переносном смысле. Не «прил. к *золото*»; не «сделанный из золота» имеется здесь в виду, а «прекрасный, драгоценный, замечательный по достоинствам, очень ценный» [140, т. 1, с. 891]. Таким образом, употребление в данном контексте эпитета *золотой* является языковой метафорой, относительное прилагательное в данном контексте приобретает значение качественного.

Ещё примеры метафор И. Сельвинского. Как можем убедиться, некоторые из них основаны на фразеологизмах или на выражениях, стоящих на пути к фразеологизации: (*паром забил*) *комсомольский ключ*; *большевистский темп*; *лирические цеха*; *поэтический рапорт*.

Первая метафора отсылает читателя к природе Камчатки, где гейзеры, горячие ключи, бьют из земли паром. Поэт употребляет это выражение по отношению к активности комсомольцев, молодёжи того времени. Здесь мы видим реализацию устойчивого выражения *забить ключом*, трансформированную автором в угоду его замысла. Выражение *большевистский темп* предполагает в прямом значении указывать на высокий темп, сознательную работу. Однако контекст, в котором эти слова прозвучали, свидетельствует об обратном, что говорит о критическом осмыслении действительности поэтом. Последние два примера дают представление, как можно метафорически достигнуть

эстетического эффекта, сконтаминировав существительное из разряда производственно-профессиональной лексики с художественно-поэтическим прилагательным.

Приему адъективного олицетворения в авторском репертуаре находит место противоположный прием, когда живому приписывается признак неживого. Таков *«Каменный зверинец»*, где использована такая фигура речи, как **оксюморон**, то есть сочетание несочетаемых понятий. Можно попутно отметить, что данный троп имеет классическую традицию в русской литературе, ср. *каменный гость, медный всадник, пиковая дама, золотой петушок* у Пушкина.

Таким образом, поэт использует максимальные образно-оценочные возможности адъективных словоформ при создании метафорических оборотов.

Таков центр частеречного поля метафоры И. Сельвинского. Обратимся к его периферии. Немногочисленную группу составляют наречные метафоры, разноплановые как по семантике, так и по месту в составе метафорического оборота.

Одни из них продолжают линию метафор очеловечивания живой и неживой природы, например:

Обок с солнцем – (о Ключевской сопке) значение пространственного положения, часть составной метафоры, наречие-олицетворение, относящееся к разряду языковой метафоры, семантической группы «физический мир»;

их почерк мужицки крив (о течении западноевропейских рек) – значение сравнительно-адвербиальное в составе сложносоставной метафоры, где все три словоформы (сущ., **нареч.**, кратк. прил.) употреблены во вторичной функции, а неживая природа характеризуется в категориях очеловечивания.

Косится истошно, рвёт на дыбы (о лошади) – значение образа действия, хотя в первичном значении ‘пронзительно-громко, отчаянно (о голосе, крике)’ [135, т. I, с. 691] – это качественный адвербиум, относящийся к характеристике человека, т.е. налицо семантическая трансформация. Лошади приписываются свойства человека.

Кротко сидит пожилой медведь – семантика образа действия. Однако здесь мы имеем дело с транспозицией наречия из микрополя «человек» в микрополе «животное», причем «дикое животное».

Другие наречия в составе метафорического словосочетания в авторской интерпретации приобретают характер оксюморонного компонента с трансформированным семантическим наполнением, с ярко выраженной коннотацией, например:

дико вспомнишь – первичное значение физического или психического состояния трансформировалось в значение образа действия, языковая метафора разговорного стиля.

Патетически взмыла её цена – наречие, образованное от прилагательного *патетический*, имеющего единственно зафиксированное в словаре МАС значение ‘исполненный пафоса, страстно-взволнованный’, что не предполагает связи с существительным *цена*.

Социализм звонко сквозит, словно собор в стекле – вновь индивидуально-авторское сочетание словоформ в оксюморонное метафорическое образование, где в составе глагольной метафоры оно несет несвойственное для предиката *сквозит* значение качества проявления.

Похожие характеристики можно дать словосочетанию *прочно приехал* – наречие выступает в значении ‘основательно, надолго’, а не в первичном – ‘крепко’.

Таким образом, наречия-метафоры текста демонстрируют приверженность авторского стиля к сочетательной непредсказуемости словесных форм, к игре со словом, к эксперименту со смыслами.

Метафора может включать в себя даже числительные – морфологический разряд, на первый взгляд, наименее приспособленный для образного наполнения, например: *наголодавшись за четырѐх*.

В двестишестидесяти:

Мечтают уже миллионы лет

Еѐ же кузины – Гекла и Этна

– присутствует гипербола как троп, основанный на метафорическом употреблении словосочетания *миллионы лет*, так как, если не вдаваться в астрономическую точность, оно семантически тождественно абстрактному существительному *вечность*.

Как показывает мини-исследование, проведённое в рамках данного пункта, Сельвинский, создавая авторские метафоры (и прибегая к языковым), наиболее активно использует существительное, глагол, прилагательное, не пренебрегая, однако, и такими “экзотическими” для метафористики частями речи, как наречие и даже числительное. Первую группу метафор мы можем отнести к центру метафорического поля произведения, тогда как вторая – распределена по периферии указанного поля. Многие из них относятся к метафорам смешанного типа, т.е. таким, которые построены на частях речи первой и второй поименованных групп.

По итогам подсчёта результатов работы, проделанной в настоящем пункте, составляем следующую статистическую выкладку:

- метафорические единицы, основанные на существительном, включая субстантивированные прилагательные и имена собственные, – 164 случая;
- метафорические единицы, основанные на глаголе и его особых формах (причастие, деепричастие), – 124 случая;
- адъективные метафорические единицы, т.е. основанные на прилагательном, включая такие его формы, как компаратив, краткое прилагательное, – 91 случай;
- метафорические единицы, основанные на наречии, – 16 случаев;
- метафорические единицы, основанные на числительном, – 4 случая.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2

Проведенный в данной главе тематико-семантический и структурно-грамматический анализ метафорического корпуса поэтического очерка И. Сельвинского «Путешествие по Камчатке» позволил выявить, как элементы вторичной номинации, 389 единиц метафоры и 96 единиц смежных с ней явлений. Введенные автором в канву художественного произведения данные номинационные знаки, безусловно, имеют для субъекта речевой деятельности (писателя) важную номинативно-прагматическую значимость, выражают его интенцию, формируют как поверхностную смысловую доминанту, так и имплицитные подтекстовые слои смысла: через метафору этого писателя можно почувствовать «запах эпохи», во всех красках и эмоциях воспринять конкретное социально-культурное время и человека в нем.

Очевидно, что любое художественное произведение – это продуманная речь, отличающаяся системностью как с литературоведческой, так и с лингвистической точки зрения. Речь, насыщенная метафорой, – тоже системна, что мы попытались доказать в каждом пункте данной главы.

Так, на уровне тематическом выявлено, что, избрав для содержательно-образной основы своего поэтического очерка имя существительное собственное (топоним и гидроним) *Камчатка*, автор придал ключевому слову доминантность не только с точки зрения географической и собственно текстовой, но и культурно-исторической, и социально-этической. Это обосновано на большом фактическом материале в связи с анализом примененного поэтом приема резкого расширения смыслового пространства лексемы-доминанты, охватывающего весь контекст. Доказано, что топоним *Камчатка* в структуре произведения имеет неоднозначный символический смысл и концептуальную и текстообразующую нагрузку, а в комплексе со всеми лексико-семантическими вариантами и деривационно-семантической разветвленностью, а также с родственными тематическими группами составляет каркас тематического метафорического поля

лирического очерка И. Сельвинского. Полевую организацию метафорического корпуса произведения подтверждают обнаруженные нами два пересекающихся, взаимодополняющих и обогащающих друг друга метафорических субполя – субполе пространственно-предметно-субъектной ориентации (физический мир и человек в нем) и субполе абстрактно-оценочно-характеризационной направленности (мир, мыслимый в отвлеченных категориях и выраженный через субъективное авторское восприятие и оценку). В процессе их исследования удалось выявить приядерную и периферийную зоны искомого поля, что в комплексе создает эффект завершенности тематической архитектуры лирического очерка.

Дальнейший анализ позволил обнаружить, что метафорические субполя с реальной и идеальной (абстрактной) основами складываются на базе семантико-тематических связей из некоторого количества микрополей, построенных по заданным моделям в соответствии с намерениями поэта передать обычную жизнь полуострова в запоминающихся языковых оборотах и выражениях, несущих не только поверхностное, но и глубинное значение.

Основой семантико-тематической классификации по методике, разработанной нами с опорой на подход Г.Н. Складневской, выступает мена тематического разряда исходного (левого) компонента, переход его по линии <физический мир – абстракция>, <физический мир – человек>, <физический мир – психический мир>, <предмет – человек>, <животное – человек>, <предмет – животное> и наоборот. Одновременно актуализируется образный и экспрессивный компонент значения слова. Процесс перехода из одной сферы в другую обладает признаками лексико-семантической деривации, характеризующейся межпарадигматическими связями исходной единицы и производной (результативной). Основу «движения» из сферы в сферу составляет так называемая мена архисемы. Проведенный анализ позволил выявить семантико-тематическое поле поэтической метафоры И. Сельвинского, которое покрывает пространство «Путешествия...» и состоит из шести микрополей (семантических сфер), охватывающих всю область человеческого опыта, всю

действительность, как материально-предметную, так и объектно-идеальную: 1) физический мир; 2) абстракция; 3) человек; 4) предмет; 5) животное; 6) психический мир. Систематизировав по приведенному ранжиру направления регулярных метафорических переносов, мы подвергли их не только собственно лингвистическому разбору, охарактеризовав основные виды системных связей и отношений, свойственных авторской манере в метафорообразовании, но и статистической обработке.

Центр метафорического поля составляют три **микрополя**: *физический мир, абстракция, человек*, то есть он неодовершинный. Это объясняется тем, что метафористика И. Сельвинского основана на переосмыслении реального мира, с одной стороны, через столь же реальные явления действительности, а с другой – через умозрительные, когнитивные аналогии, в центре которых стоит человек. Благодаря этому абстрактный или материальный объект в персонифицированной метафоре интерпретируется как человек, так что адресат может неодушевлённые объекты окружающего мира осмыслить в категориях человеческих характеристик, мотиваций и деятельностных актов. В общем объеме метафорического материала произведения ядерной группе принадлежит 65 % картотеки. Эти сферы пронизывают поэтический очерк от начала до конца, во многих случаях переплетаясь и смешиваясь.

Периферия метафорического поля содержит в своём составе такие категории (или микрополя), как *предмет, животное и психический мир*. Они выявили меньшую частотность и регулярность метафорообразования.

Обобщенные статистические данные следующие.

Всего обработано **485** метафоризированных единиц (одна метафора нередко включает в себя несколько таких единиц), в том числе

- физический мир – **126** метафорических единиц;
- абстракция – **94** единицы;
- человек / люди – **93** единицы;
- предмет – **72** единицы;
- психический мир – **52** единицы;

– животные – **48** единиц.

Для чистоты эксперимента произведен подсчёт метафорических единиц, в которых

1) денотат является **левым элементом** (т.е. субъектом в предикативной паре, референтом, первым членом метафорического сравнения, *primum comparationis*), результаты таковы:

- физический мир – **92** референтных единицы;
- абстракция – **45** единиц-референтов;
- животные – **19** единиц-референтов;
- предмет – **11** референтов;
- человек / люди – **10** референтов;
- психический мир – **5** референтов.

Из приведённой статистической выкладки видно: тематические микрополя «физический мир» и «абстракция» вновь (как и в общем подсчёте, приведённом выше) занимают две верхние строки. Это означает, что у И. Сельвинского метафоры, левый элемент которых тематически соотносится с «физическим миром» и «абстракцией», лидируют по своему численному составу.

2) денотат является **правым элементом** (предикатом, агентом, вторым членом метафорического сравнения, *secundum comparationis*). Тематические разряды выстраиваем в порядке убывания:

- человек / люди – **60** единиц-агентов;
- предмет – **55** единиц-агентов;
- психический мир – **29** агентов;
- абстракция – **24** агента;
- животные – **14** агентов;
- физический мир – **6** единиц-агентов.

Этот подсчёт со всей наглядностью показывает, что в отношении *secundum comparationis* рейтинг тематических разрядов применительно к метафорам И. Сельвинского – в корне меняется. Однако не меняет общей картины мира поэта, где персонификация и опредмечивание – важные составляющие идиостиля.

3) референт и агент находятся в одном и том же тематическом разряде, т.е. метафоры эти нейтральны в смысле переходов значений денотатов из одного семантического поля в другое:

- физический мир – **28** метафорических единиц;
- абстракция – **25** метафорических единиц;
- человек / люди – **23** единицы;
- психический мир – **18** единиц;
- животные – **15** единиц;
- предмет – **6** единиц.

И вновь в метафористике И. Сельвинского единицы микрополей «физический мир» и «абстракция» занимают две верхние строки рейтинга, а «человек / люди» – третью строку, как в первой статистической выкладке.

Специфика построения метафор на семантико-тематической основе даёт читателю представление об особенностях авторского восприятия явлений действительности, о фрагменте его идиостиля, соотносящемся с определенной эпохой действительности.

Далее мы рассмотрели план выражения метафор произведения по уровневой градации и по частеречной принадлежности.

Уровневая градация обозначает распределение метафор на лексические (словесные) и синтаксические. В первых носителем метафорического образа является одно слово – самодостаточное для передачи переносного значения, т.е. номинативно автономное (*камчатка*) или в необходимом сопровождении, связанное (*запах революции*). Их функции в составе словосочетания: характеризующая, эмотивная, оценочная, экспрессивная, предикативно-экспрессивная, предикативно-оценочная. Особое место в этой группе занимают так называемые метафоризированные словоформы (словосочетания), т.е. идиоматичные (*ни в зуб; собака зарыта*). Значительное место занимают единицы синтаксического уровня: фразовые, предикативные, «сентенциональные». Нередко в них реализуется сплошная метафора.

Удалось выяснить, в какой мере частеречная принадлежность метафорических единиц И. Сельвинского является маркером, индикатором **авторского идиолекта**.

Так, субстантивная метафора, активно используемая в тексте, позволяет обнаружить не только богатый предметно-объектный мир художественного дискурса лирического очерка, но и лежащие в его глубине подтекстовые ассоциации. Преимущественное представительство субстантивной метафоры подтверждает главенство физического мира над другими сферами бытия.

Разнообразие и многочисленность глагольных метафор подчинены главной задаче: зримо и ярко высветить динамизм, действенность, развитие мира Камчатки и человека в нем, предельно реалистично нарисовать образ эпохи.

Широкое использование адъективной метафоры свидетельствует о реализации автором максимальных образно-оценочных возможностей имен прилагательных в своей языковой картине мира.

Наречия-метафоры текста демонстрируют приверженность авторского стиля к сочетательной непредсказуемости словесных форм, к игре со словом, к эксперименту со смыслами.

В метафорическую образность Сельвинскому удалось втянуть даже имя числительное.

В результате предельной метафоризированности контекста, где за каждой метафорой стоит фрагмент мира, выявляется специфичность индивидуально-авторской картины мира, живописной, колоритной, запоминающейся, национально-ориентированной.

Основные положения и выводы по данной главе нашли отражение в наших публикациях [117], [119], [120], [122].

ГЛАВА 3

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СТИЛИСТИКИ МЕТАФОРЫ
«ПУТЕШЕСТВИЯ ПО КАМЧАТКЕ»

Предварительные замечания

В данной главе мы ставим цель продолжить исследование единиц метафорического поля «Путешествия по Камчатке», сосредоточив внимание на их жанрово-стилевой и функционально-стилистической характеристиках. Предварительно уточним терминологический аппарат.

Мы различаем и в целом не смешиваем близкие, но не тождественные понятия *стилевая характеристика* и *функционально-стилистическая характеристика*. Первая предполагает рассмотрение метафоры произведения с точки зрения ее принадлежности к тому или иному функциональному стилю русского языка, в центре мы видим межстилевую метафору. Учитывая, что язык художественной литературы и, в частности, поэтический язык допускает смешение, объединение, контаминирование стилей, а жанровая специфика произведения, с одной стороны, безусловно требует такого «микширования», а с другой – в определенном смысле диктует его, то первой задачей мы ставим выяснить, в чем заключается своеобразие жанра *поэтический очерк* и лексика каких функциональных стилей организует метафорический корпус данного произведения.

Функционально-стилистическая характеристика исследуемого материала – это фиксация и описание стилистической окраски (оттенки речевой сниженности или, наоборот, приподнятости; явных и скрытых коннотаций; устарелости или новизны; оценочности и экспрессивности, шутливости, ироничности и др.) лексического состава метафорических образований произведения. Иными словами, вторая наша задача в данной главе выявить по возможности весь спектр дополнительных оттенков смысла, которые приобретает

метафора в целом или ее составные части в контексте исследуемого поэтического дискурса.

В нашем исследовании понятия *текст* и *дискурс* не тождественны. К середине XX века в русистике сложилось понимание *текста* как особой речевой единицы, речевого произведения, результата речевой деятельности говорящего по отношению к адресату и самой отображаемой действительности. Основной составляющей текста является языковая система, из которой адресант отбирает необходимые средства для адекватного воплощения своего творческого замысла. Поэтому на первый план при анализе текста выходит изучение словесной организации текста.

Дискурс мы, вслед за Н.Д. Арутюновой, понимаем как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и др. факторами; текст, взятый в событийном аспекте, <...> это речь, “погруженная в жизнь”» [129, с. 136 – 137]. В дискурсе обязателен адресат. В нем неразрывно коммуникативное единство текста и внеязыковых фактов, влияющих на понимание и восприятие текста. Поскольку понимание определенных метафорических образований у И. Сельвинского достигается не только вследствие внутритекстового толкования, но и экстралингвистического подхода (фоновых знаний, предтекстовой информации), то понятие *дискурс* наряду с понятием *текст* будет вводиться по необходимости.

3.1. Лингвостилевая палитра текста, детерминированная жанровой спецификой произведения

До сих пор мы, систематизируя и описывая по различным параметрам метафору И. Сельвинского, обходились без специального подробного разъяснения существа заявленного автором жанра его поэтического произведения, ограничиваясь лишь констатацией факта. В данной главе, где мы

вплотную подошли к стилистико-стилевому уровню анализа, наша обязанность – разъяснить, в чем заключается эта специфика и как это отражается на исследуемом материале и в целом на идиостиле «Путешествия...».

Под *идиостилем* (индивидуальным стилем, идиолектом) принято понимать «совокупность языковых и стилистико-текстовых особенностей, свойственных речи писателя, ученого, публициста, а также отдельных носителей данного языка <...>. Это совокупность речетекстовых характеристик отдельной языковой личности (индивидуальности) <...>, формирующихся под воздействием экстралингвистической основы – как функционально-стилевой, жанрово-стилевой, так и индивидуально-стилевой» [139, с. 95 – 96]. Очевидно, что индивидуальность стиля речи творца в первую очередь определяется по особенностям использования богатства словаря, метафорики, фразеологии и интертекстуальности, по владению синтаксисом и стилистикой и т.д. Частично мы уже такую работу проделали в предыдущих главах относительно предмета нашего исследования. Однако без жанрово-стилевой и функционально-стилистической характеристики метафорического поля исследуемого произведения такой анализ был бы недостаточным, неполным.

Упоминание о жанрово-стилевой основе как одной из важных при отборе языкового материала для формирования содержательной стороны произведения, т.е. компонента его идиостиля, для данной части нашей работы является ключевым фактором. Мы неоднократно упоминали, что автор сам определил свое творение как *поэтический очерк*, что само по себе уже новаторство. Ни в учебной, ни в научной литературе мы не нашли определения данной жанровой разновидности лирического произведения. Мы его трактуем следующим образом: *поэтический очерк – это жанр, объединяющий сюжетность, реальность и точность описанных событий с лиризмом, эмоционально-экспрессивной окрашенностью и ярко выраженным отношением творца*. Данная дефиниция вполне адекватно отражает специфику «Путешествия...», хотя следует признать, что в теории литературы существует *путешествие* как самостоятельный жанр. Однако автор сформулировал жанр очерка абсолютно осмысленно: очерк – это

художественно-публицистический жанр, т.е. он намеренно выводит свое произведение за рамки чисто художественного стиля, поскольку решает в нем задачи и общественно-политического, и культурно-исторического, и нравственно-этического порядка, одновременно внося в него в определенной мере черты или элементы жанра агитки (излюбленного в то время). Очерковость изложения проявляется в реальном хронотопе: время и место события точно очерчено (начало 30-х годов XX в., Камчатка); в актуальности и достоверности поднятых социальных и культурных проблем (неуютная, примитивная жизнь людей, осваивающих богатый край; отсутствие даже намека на культуру); в убедительности аргументов и оценок (их мы уже анализировали, далее по тексту будем еще разбирать); в четко обозначенной позиции «я-повествователя». При этом автор выступает не как статист событий, а как активный и равнодушный их участник, которому интересно понять происходящее, докопаться до сути, найти «где собака зарыта» и вынести свое «резюме».

Одновременно «очерк характеризуется изобразительным письмом. <...> Актуальная общественная проблема, события и люди предстают перед читателем в свете эмоциональной авторской оценки, в результате чего очерковый текст бывает окрашен той или иной тональностью» [128, с. 405]. А если учесть, что это не просто очерк как повествовательный жанр, а очерк в стихотворном оформлении, *поэтический очерк*, то он призван быть особой формой эстетического освоения действительности, активным средством создания художественного обобщения. Реализуя, казалось бы, простую задачу – описать впечатления от поездки на далекий полуостров, автор проявляет неповторимую творческую индивидуальность, обнаруживает так называемую «эстетически ориентированную концептуальность» [139, с. 202].

Безусловно, лирическое начало в произведении Сельвинского особенно отражается в метафоре, поэтому она в произведении доминирует. На уровне метафорообразования мы наблюдаем, как происходит движение сюжета и содержания: последовательный перевод конкретных ситуаций действительности (<физический мир>) на уровень мышления о мире (<абстракция>), а затем на

уровень эмоционально-психического восприятия (<психический мир>). Происходит философско-этическое осмысление понятия «человек Камчатки»: от двоечника-второгодника, *«царящего»* на *«камчатке»* – задней парте как стереотипе Камчатки того времени, до *«кадров»*, из которых *«можно бы высечь славные имена»* как символе мужества и самоотверженности покорителей Камчатки. В сопоставлении таких метафор начала и конца произведения обнаруживается системность и развитие метафоры. И когда о метафоризации (особенно поэтической) говорят как о какой-то случайности, стихийности этого процесса в творческой лаборатории мастера слова, о его неуправляемости, а значит, и об отсутствии какой-либо системности в идиостиле творца либо его конкретного произведения, то, безусловно, этому хочется возразить и аргументированно, на основе лингвопоэтического анализа доказать обратное. В своем исследовании мы пытаемся подтвердить мысль О.Г. Ревзиной о наличии таких системных связей на уровне авторской метафоры. Именно в том, как развивается в структуре текста заданная в начале метафора, как проявляет себя в связях с другими языковыми средствами, как вписывается в стилистику и прагматику текста, и заключается суть поэтического идиостиля художника слова.

Что касается сопряжения в произведении разных стилистических пластов, то это явление, обусловленное и заданное жанровой спецификой творения и выражающее движение вширь. С помощью этого приема воплощается идея реализовать в художественной форме имеющее разновекторную направленность многоголосия авторского «я», слить его с речевой стихией окружающего социума. И не только.

Так, например, в тексте на уровне метафоры (и, безусловно, не только) происходит наложение разных хронотопов, что расширяет рамки времени и пространства. На фоне реального времени и реального места упоминается и *«атласный век»*, и XIX век (*И я открываю ее, как череп, / Как Лермонтов - Кавказ*). События могут с Камчатки ассоциативно перенестись на Черное море, где, в отличие от описываемого случая задержки в пути на камчатском направлении,

*Едва показывается пароход,
Баркасы, баржи, магуны, моторы –
Всё пускается в ход.
Всё **вылетает** навстречу.*

Автор по ходу путешествия мысленно неоднократно возвращался в привычную для него домашнюю или столичную среду, демонстрируя прием ретроспекции. Используемая при этом метафора лишь усиливает эффект эстетического воздействия:

*Бывало, сквозь детские визги
Окатишь тяжесть усталого лба,
И вдруг телефон...
Ворча, **пройдешься по рифмам полтура,**
Подпишешься **нераскаленным пером,**
И вот уж готова **ночная халтура.***

Или:

*Москвою, Харьковом, Ленинградом
Вымуштрованный, как премьер...*

Или возникают такие ассоциации:

*И вижу сквозь эти еристые лица,
Сквозь сахалинские эти глаза –
Огнями **сияет** наша **столица,**
Хлещет революционная гроза.*

В русле расширения хронотопа И. Сельвинский прибегает к одному из многочисленных стилевых приёмов – использованию прецедентных текстов, т.е. к цитированию классики

1) прямому:

*Но как-то невольно вспомнился Пушкин:
«**Есть упоение в бою**
И бездны мрачной на краю...»,*

где подчёркивается трагичность ситуации, когда ничто не неизбежно, когда опасность может появиться внезапно, когда неожиданно может потребоваться смелость и другие человеческие активные качества. Автор говорит о том, что предчувствие опасности заставляет мобилизоваться, не позволяет расслабиться. Следует отметить, что идеей активности человека, необходимости его действий пронизан весь поэтический очерк;

2) трансформированному:

А тут хандрят боевые мужчины

«Во глубине камчатских недр»,

когда авторское слово или, как в данном случае, словосочетание заменяется на ключевое для контекста выражение, привязывающее прецедентизм к отображаемой ситуации и усиливающее тем самым восприятие, поскольку порождает аллюзию на трагические события столетней давности.

Нет необходимости указывать на метафоричность самих цитат, но в контексте поэмы они тем более выступают как метафоры, то есть скрытое сравнение автором 1) ситуации угрозы извержения вулкана на посёлок с ситуацией *боя и края мрачной бездны*, а в литературном контексте – веселья на краю гибели, *пира во время чумы*; 2) ситуации современной поэту камчатской действительности с ситуацией, описанной Пушкиным в послании друзьям-декабристам «В Сибирь». В контексте произведения роль такой метафоры – художественное расширение хронотопа, не столько реального, сколько идеального. Связь поэтического очерка с русской классикой, а следовательно, расширение поэтической картины мира, рисуемой творцом, пронизывает всё «Путешествие...» от его Вступления, когда автор заявляет о Камчатке:

И я открываю ее, как череп,

Как Лермонтов – Кавказ

через упоминание лермонтовского героя Печорина:

Броди по улицам да жалейся

В роли нео-Печорина

до пушкинских строк из послания, прозвучавших в Заключении.

Через метафорический поэтический язык творца читатель одновременно получает и знания о мире (и не только камчатском), и оценку его в столкновении «незнакового» мира, в терминах О.Г. Ревзиной, со «знаковым» текстом. В этом смысле особенно показательными могут быть строки, посвященные сравнению реки Камчатки с реками Европы (прием включения в метафорику автора гидронимов наряду с топонимами и антропонимами), и вывод не в пользу последних:

*Да нет, их почерк мужицки крив,
Если сравнить с ним этот надменный,
Этот возбуждающий классовую ненависть,
Сей аристократический гриф.*

Здесь мы наблюдаем в пределах одного четверостишия симбиоз сниженного (*мужицки крив*) и высокого поэтического стилей (*Сей аристократический гриф*). В этом симбиозе открываются принципы художественного мышления И. Сельвинского как образчик принципов художественного мышления советской интеллигенции 30-х годов XX века с их идеологическими и эстетическими наслоениями и предпочтениями: всё западное – плохо, все наше – хорошо. А это уже смежает, сталкивает в тексте поэтическое с публицистическим (политико-идеологическим). Отчего и то и другое становится более выпуклым и зримым:

*А что вам стоило в этот трест
Пустить комсомольский дух?*

– вопрошает он в порыве эмоционального возбуждения. И дает увиденному и осмысленному им такое «резюме», в котором неотделимы, нерасчленимы метафоры собственно поэтические и метафоры книжные, публицистические:

*Чтобы. Все эти. Тенденции. Шаткие
Не подавать в лакировочном глянце,
Чтобы рабочий класс Камчатки
Не был «камчаткой» в рабочем классе,
Чтобы кровей придать математике,
Чтобы рос молодняк*

*ни под плюш, ни под плюш,
 Чтобы в холодных течениях Камчатки
 Паром забил комсомольский ключ –
 Открыть лирические цеха,
 Пафос которых заперт!
 Таков секретариату ЦК
 Мой поэтический рапорт.*

В этих стихах причудливо переплетаются мотивы высокопарного с агитационным, нейтрально-межстилевого с книжным и разговорным.

Что касается сниженного стиля, т.е. разговорного во всех его подстилевых разновидностях, то автор демонстрирует колоссальное богатство как обычных номинационных, так и оценочных метафорических единиц разговорной речи, вкрапленных в контекст художественного произведения с различной целью и понятными намерениями. Это явление так объясняет М.Н. Кожина: «“На входе” автор, понимая (интуитивно или осознанно) сложность в достижении целостного восприятия текста читателем, стремится так или иначе заложить условия для возникновения именно такого восприятия в сознании адресата, стремится сформировать целостность в общих и конкретных чертах, используя для этого различные языковые и речевые средства» [139, с. 201 – 202]. Целостность восприятия текста может возникнуть тогда, когда его стилистика соответствует ситуации речи, является естественной. Поэтому разговорный стиль гармонично вплетается в стилевую ткань исследуемого текста. На основе анализа эмпирического материала нами выявлены такие интенции автора относительно реализации в тексте метафор сниженной стилевой принадлежности.

В первую очередь выделяется **социально-речевая стилизация**, ориентированная на язык определенной социальной среды, в данном случае – это речевая стихия рабочего класса Камчатки, хотя тон задает начало произведения, открывающееся «камчаткой», где «царят» «второгодники-авторитеты», у которых «под ландкартой бубновая карта, / А всё остальное ни в зуб». Усеченный вариант от фразеологизма *ни в зуб ногой*, имеющего в словаре помету

«разг.», несет высокую экспрессивную нагрузку и относится к сниженной лексике. Таким образом, автор преднамеренно с самого начала задает определенную тональность и стилистику текста, детерминированную экстралингвистическими факторами, добиваясь высокой степени экспрессивности фраз в тех случаях, когда этого особенно требует содержательное пространство текста:

*А сзади мчатся,
Орут и кроют в сотни ртов...*

Или:

*И бедная дева брызжет огнем
И метит боженьке в бороду, в зубы...
... Так пусть **пригрохочет** латинский атлет...*

В разговоре с жителями Камчатки – рабочими – поэт тоже избирает понятный им язык:

*«Дай, говорю, **состругаю хребет**,
«Что ж, говорит, **состругай-ка**».*

В этом случае автором реализуется **эстетически обусловленная прагматичность**. Разговорно-просторечный стиль общения, на который переходит творец, позволяет ему, человеку иной социальной принадлежности, вернее сблизиться с простым рабочим человеком, войти в доверительные отношения с жителем Камчатки. Последний момент еще и подтверждается тем, что в канву произведения, помимо разговорно-просторечных слов, вплетаются и местные словечки и выражения, диалектные (областные) слова, такие, как: *сусало, пестунята, «работаю на “молю”», шиббер, покалякать*.

Следует отметить, что прагматика метафор поэтического очерка Сельвинского – это прагматика воздействия и убеждения, это обнажение гражданской позиции творца, его равнодушия в отношении увиденного и постигнутого во время пребывания на Камчатке. Потому так патетически звучит заключительная часть произведения.

Третий момент – **образность, эмоциональность и экспрессивность**,

которые прежде всего присущи идиоматическим выражениям и паремиям разговорного характера (*ни в зуб: и айда покеда; за «длинным рублем»; как в темечко лом; Им бы гармошку – да будь здоров! Соловья басенками не кормят; Вот оно, где собака зарыта.*). Согласно Стилистическому словарю *образность* – это способность художественного текста вызывать в читательском восприятии систему представлений [139, с. 202]. Читатель через восприятие этого образного языка пытается проникнуть в концептуальный мир творца, становясь по существу его «сотворцом». Вскрывая загадки метафоры Сельвинского, мы реконструируем фрагмент его идиостиля. Понятия эмоциональности и экспрессивности уместнее рассмотреть в следующем пункте работы.

3.2. Стилистические функции компонентов метафорического поля поэтического очерка И. Сельвинского

Исследование метафоры И. Сельвинского без включения такого аспекта, как телеологический (греч. *telos* ‘цель’), то есть функционально-стилистический, было бы неполным. Классификация метафорического корпуса по цели и описание его в русле лингвостилистического анализа представляется нам обоснованным. Тем более что система параметров классификации метафорического поля до сих пор окончательно не разработана (об этом подробно в [62, с.151 – 154]). Как пишет В.П. Москвин, «взгляды ученых на функциональные возможности метафоры различны; специалисты называют от двух [Шендельс, Гак] до пятнадцати [Харченко] ее функций» [там же, с. 152]. При этом традиционными в стилистике уже стали такие функции, как номинативная, оценочная, когнитивная, образная (художественная), экспрессивная. Н.Д. Арутюнова выделяет две функции: характеристики и номинации [129, с. 296]. В.П. Москвин тоже склоняется говорить «о двух основных функциях метафоры: 1) **номинативной**, состоящей в номинации еще не названного денотата (Е.И. Шендельс);

2) **экспрессивной**, задача которой – «приглашение адресата к особому видению мира» (И. Левенберг), «привлечение внимания к какому-то свойству уже наименованного денотата, желание представить его в новом освещении» (именно этим путем «создаются "речевые метафоры" как художественный прием»)» [62, с. 153]. И далее развивает мысль о том, что «экспрессивная функция реализуется в ряде частных функций – оценочной, изобразительной, эстетической, эвфемистической и пояснительной» [там же].

Если учесть тот факт, что объектом нашего исследования непосредственно является конкретный поэтический дискурс, то в центре внимания оказывается не метафора вообще, а речевая, художественная, а точнее, поэтическая метафора И. Сельвинского. Поэтому система параметров функционально-стилистической классификации художественной метафоры может быть уточнена на основании аналитических данных эмпирического материала.

За исходное положение принимаем точку зрения В.П. Москвина с поправкой на жанрово-стилевую специфику исследуемой метафоры, следовательно, уже на подступах к реализации идеи развязать проблему системности метафоры Сельвинского на уровне функционально-стилистической стратификации заявляем об экспрессивной функции метафоры «Путешествия...» как ведущей, инвариантной. Вряд ли есть смысл говорить о чисто номинативной функции метафоры в поэтическом произведении, поскольку основное предназначение метафорической единицы поэта – это образность с разной степенью коннотации, оценочности и экспрессии. Даже если мы имеем дело с когнитивной экспликацией (в духе Лакоффа / Джонсона): *география – миф*; *Камчатка – лиловый гранитный факт*, т.е. наблюдаем движение по линии <абстракция – абстракция>, <физический мир – абстракция> и т.п., где задействованы модели «имя – имя» и, на первый взгляд, реализуется принцип сухой номинации, на самом деле превалирует принцип образной категоризации, «стремление субъекта к конкретно-чувственному, другими словами – эмпирическому, представлению некоторого абстрактного признака» [47, с. 187]. Так, научное понятие *география* в авторском контексте сталкивается с

культурным концептом *миф*, который ассоциируется с чем-то нереальным, выдуманным, ложным. В результате получаем на уровне конечного смысла: метафора мифа реализует прототипический эффект, заключающийся в представлении признака ('нереальный, выдуманный, ложный') через абстрактное понятие *миф*. Иными словами, в концептуальной метафоре именного типа определенный предмет квалифицируется через другой предмет с опорой на его свойства, социальные оценки. А в примере *Камчатка – лиловый гранитный факт*, лексема *факт* (имеющая одно из значений 'реальность, действительность' [138, т. IV, с. 548]) реализует метафорическое значение, будучи в предикативной позиции и вкупе с синтагматическим окружением. У самого этого слова, по-видимому, нулевая экспрессивность (идентифицирующе-констатирующая функция), однако ряд зависимых эпитетов при нем создают оценочно-экспрессивный фон.

В свое время Р.А. Будагов подобную ситуацию с образными средствами языка сформулировал следующим образом: «Дело не в том, насколько те или иные средства языка «неповторимы». Таких «неповторимых» стилистических ресурсов в языке нет или почти нет. Проблема, однако, заключается в том, каковы функции выразительных средств языка в том или ином языковом стиле» [19, с. 26 – 31]. Когда речь заходит о языке художественной литературы и, в частности – о ее поэтической разновидности, то, соответственно, и метафору именуют художественной, поэтической. Однако, как нам удалось показать в предыдущей подглаве, особенность анализируемого произведения в его полистилизме. Следовательно, функционально-стилистическая палитра его метафоры имеет свою специфичность и разветвленную многоуровневую классификационную сетку.

Стоявший у истоков лингвистического анализа поэтического текста Л.В. Щерба, как известно, ратовал за анализ, основанный на разыскании «тончайших смысловых нюансов отдельных выразительных элементов языка произведения в их теснейшей связи с особенностями содержания и идеи текста» [109, с. 11].

Анализ собранного фактического материала позволяет нам на первом этапе представить два обобщенных массива метафор «Путешествия...»: **языковая** метафора и **художественная** метафора (далее – ЯМ и ХМ). Об их соотношении по характеру: а) передаваемой информации: объективная / субъективная; б) выполняемой функции: коммуникативная / эстетическая; в) воспроизводимости: воспроизводима / невоспроизводима, уникальна (т.к. имеет “авторство”) – мы высказывались в п. 1.2.1.

Наличие значительного количества языковой метафоры объясняется жанровой спецификой произведения, очерковостью. Однако под пером мастера даже самая стертая метафора приобретает оттенок образности, и за самой обычной общеупотребительной метафорой возникают «не прямые, а иносказательные, картинные обозначения предметов, явлений, признаков, действий» [76, с. 44]: *растет масса туч; встает синий мыс; я открываю ее [Камчатку]; гневное письмо; вас вынесло носом вверх; пальнул фейерверк; ходят туманы; висит вулкан; тундра лежит; вырастают деклассированные слои.* Каждая из них оживляет художественную картину, придает ей то динамизм, то образную статичность, то красочность, то неприглядность, вызывает то восторг, то разочарование. Это можно бы назвать функцией эстетического воздействия, когда творец вовлекает читателя в поле своего поэтического магнетизма и делает невольным соучастником и даже «сотворцом» на уровне декодирования текста.

Этой группе принадлежат разбросанные по тексту публицистические (в том числе – общественно-политические) метафоры, вносящие в содержание произведения мотив социально и идеологически ориентированного бытия, который особенно четко и выразительно эксплицируется в заключительной части. Что характерно для манеры Сельвинского, это способность придать ироничный (если не издевательский) тон даже в контексте, на первый взгляд, серьезном и идеологически безупречном:

Меж тем

Здесь учрежденцы, как бюсты в нише,

Здесь вообще большевистский темп...

Заявив о большевистском темпе жизни на Камчатке, он описанием последующих событий полностью опровергает этот лозунг времени. А упоминание о *комсомольском духе, комсомольском ключе* у поэта звучит во фразах с синтаксически ирреальной модальностью, т.е. гипотетически, из чего можно сделать вывод о наблюдаемой и фиксируемой автором на уровне метафорического описания дисгармонии между двумя мирами, двумя жизненными пространствами одной страны – бурлящим центром, где «хлещет революционная гроза», и бездействующей, «индифферентной» периферией, где «хандрят боевые мужчины “во глубине камчатских недр”». Данная деталь особо заметно способствует реконструкции фрагмента идиостиля в лингвопоэтике соответствующего периода творческой деятельности И. Сельвинского.

Наверное, одно из самых значительных мест в исследуемом произведении занимают общепоэтические образные метафоры, «более характерные для художественной речи» [76, с. 44]: *из бешеной пены; печальный город; не льется песня; у небесного края; унылая тундра; странный день; золотая гвардия; бурная зелень; блеснет усмешкой; не знающей дна; капризен фарватер; прозрачная ясность воды; рыжий месяц; белолицая луна; сонные кольца; рыжеет осень; гнется земная ось* и др., функция которых во многом декоративная, она заключается в создании художественного образа. Хотя, как считают специалисты, «деривационная поддержка образа разрушается по мере освоения производного слова лексической системой языка: если метафора “действительно вызывается потребностью, то вновь приобретенный смысл быстро становится буквальным” [16, с. 159] <...> что автоматически приводит к ослаблению ассоциативной связи данного наименования со вспомогательным субъектом» [62, с. 136 – 137]. В лингвистике принято считать, что большей части такой метафоры свойственно утрачивать образность, однако в контексте творца любая из них, сохраняя двуплановость содержания, обретает новую жизнь и за счет семантики дистрибуции наполняется необычными смыслами, дополнительными коннотациями и сохраняет свою яркую декоративно-

экспрессивную функцию. Всё это является залогом семантической полноценности подобной метафоры.

К метафорическим окказионализмам художественной речи относят индивидуально-авторские метафоры – «необычные образные употребления слов того или иного автора, не ставшие общенародным или общелитературным достоянием» [76, с. 44 – 46], а также [62, с. 137; 17, с. 79] и др. Такого рода метафорические единицы часто бывают «основаны на индивидуально-авторских представлениях о свойствах обозначаемого, поэтому они принимаются “общим” языком крайне редко» [89, с. 282]. А потому В.П. Москвин называет их «вечными неологизмами», которые «своей образности никогда не утрачивают» [62, с. 137].

В этом смысле неповторимый почерк, без сомнения, находим у И. Сельвинского как при описании природы Камчатки (стоит вспомнить своеобразие характеристики *«идеальнодворянской»* реки Камчатки и ее берегов, где царит *«законное буйство пышных кулис»*), так и при передаче разнообразных чувств и эмоций поэта во время встречи с жителями полуострова (*Чхать им тогда на мою палитру* – разочарование; *И где-то под ложечкой пели ручьи* – радость; *Такое из сердца литьё* – ликование и др.).

М. Бирдсли в статье «Метафорическое сплетение» предлагает искать «метафоричность метафоры в своего рода конфликте, который отсутствует при буквальном использовании слов» [92, с. 205 – 206]. В авторской метафоре Сельвинского налицо скорее парадокс, совмещение, на первый взгляд, несовместимого, странного. Отсюда одна из достаточно частых в поэзии стилистических фигур – оксюморон – имеет метафорическую природу. И. Сельвинский в этом показал себя как мастер парадоксальной метафоры. Например:

Что им концертный рояль моих стрóf?

– необычность, неожиданность, парадоксальность подобного совмещения несоединимых по прямому значению слов в одном контексте (на основе адгерентного типа ассоциаций) позволяет автору создать неповторимые образы, вызвать неподдельный интерес к творческой манере. А наряду с формой – и к

прагматической составляющей таких метафор. Какова цель данного непрямого высказывания? Ответ очевиден – ирония по отношению к своему творчеству и к культуре вообще на фоне увиденного, где культурой и «не пахнет», где «*сотни верзил во всю скулу трещат от зевот*», где господствует «*всё та же старинная тля: рублики*», где собралась специфическая публика: «*авантюристы, рвачи, шкеты*».

Прием, который в стилистике носит название *опредмечивание*, употреблен автором для того, чтобы абстрактное понятие культуры представить зримо, предметно и в определенной степени символически: *концертный рояль* как символ культуры в целом. А дальше для усиления эстетического воздействия работает прием антитезы:

Им бы гармошку – и будь здоров!

Дай-ка вот этой паре по литру –

Чхать им тогда на мою палитру.

Абстрактный умозрительный *рояль* и реальная осязаемая *гармошка* оказываются в антонимических контекстах, опять символизируя два противопоставленных бытия, изначально казавшихся несовместимыми. И вдруг «*купол оаций рухнул*»: «*агитка прошла*», поэзия публикой принята. Насыщение текста метафорой оправдывается накалом эмоций и оценок.

Через употребление еще одного термина *палитра* как символа другого направления культуры – живописного искусства – включением его в разговорно-просторечный экспрессивно насыщенный контекст, где значение преломляется и возвращает нас в поле поэзии, автор добивается эффекта максимального контраста. На анализе таких примеров находят подтверждение слова В.Ф. Огнева: «Не понятна пока, не “расшифрована” та мера особой условности, авторского стиля, которая кажется пародийной, <...> как только мы пытаемся подходить к объяснению стиха Сельвинского с позиций только отражения жизни, игнорируя “особый мир”, тот сельвинский “маленький театр”, который представляет собой (в прямом смысле!) каждое стихотворение поэта» [42, т. 3, с. 414].

Современник И.Л. Сельвинского Н.Н. Асеев писал: «В чём же неожиданность и новизна поэзии? В открытии новых смысловых реальных понятий». Н.Н. Асеев говорит о том, что соотношения эти воспринимаются в первый момент как неоправданные, непривычные в своей **контрастности** и “необжитости”, приводя примеры таких неожиданных соотношений смысла, сначала кажущегося “неукладываемым” в обычные мерки восприятия: «Рабочий на суде, описывая в качестве свидетеля происходившую пьяную драку, ответил судье: “Когда я прибежал, они уже табуретки *листают!*” Вот это непривычное соединение слов сразу создало картину полной потери представления о действительности у дерущихся. Если они тяжёлые табуретки *листами*, как рука страницы или как ветер взмывает листья, то ясно стало и судье, и публике, что драка была вызвана опьянением её участников. Эта неожиданность выразительности слов, заменяющая собой всякий длинный способ описания событий, и есть поэзия» [9, с. 45 – 46]. Проникновение в художественную речь элементов просторечия, диалектизмов, архаизмов, возможность мотивированного введения в художественное произведение контекстных (предназначенных только для данного случая) неологизмов (контекстно обусловленных окказионализмов) делают эту разновидность языка совершенно особенной в речевом отношении.

В метафорических выражениях И. Сельвинского мы отмечаем обилие разговорных лексем. Вот пример так называемого социолекта: *эдакое сусало* (о медвежонке) – по способу образования – метафора отвлечения, по семантической функции – декоративно-оценочная диалектно-просторечная перифраза, переименование с иронично-шутливым оттенком. Другие нотки – сочувствия и жалости – слышатся во фразе, обращенной к старому рабочему: *Стар. Ослабела гайка*. Так на профессиональном жаргоне высказываются о потерянном здоровье.

Другое настроение и другой тип экспрессии обнаруживаем в строках, посвященных прежде написанным самим автором произведений, которые он мысленно в спешке перебирает в памяти в поисках того репертуара, который бы лучше всего подошел для увиденной им публики. Паника и смятение перемежаются с раздражением:

Всё это трусило, смылось [11].

Здесь И. Сельвинским употреблён просторечный глагол *смылось*. В Словаре Ушакова читаем его дефиницию: «2. *перен.* Исчезнуть, быстро и незаметно удалиться, уйти (*просторечн. вульг.*)» [143, т. 4, с. 286]. Именно в таком значении данное слово и употреблено. В контексте произведения видно стремление автора показать своё настроение и свое отношение к части своего творческого багажа.

Или наполненное разговорно-просторечной экспрессией выражение: *А он рванул – и айда покеда*, - где слышится жаргон тех самых *рвачей*, которые ехали на Север за «*длинным рублем*», за быстрым обогащением. *Рванул* употреблено в значении ‘схватил, отхватил’, а *айда покеда* – на жаргоне тех людей – ‘быстро уйти, не задержаться’.

Жаргон рассматривается как сознательное, преднамеренное употребление элементов общелитературного лексикона и специфического словаря – аргоса в разговорной речи в чисто стилистических целях: для стилизации, приближенности к реалиям действительности, речевой характеристики персонажа, для передачи определённого настроения говорящего, для придания высказыванию образности и экспрессии.

Например, как в следующем двустишии И. Сельвинского:

Они прошибали запах сивухи,

Все эти паузы, синкопы, ключи

В жаргоне семантическое переосмысление чаще всего обусловлено нежеланием, т.е. запретом использовать то или иное слово по причине его понятности; в отличие от профессиональных диалектов, где метафоризация является основным способом словообразования, семантическое переосмысление в сленге обусловлено обычно стремлением к конкретности и к многообразию выражения [58, с. 19].

Но где, когда, какой аферист,

Меняющий на галопы рысь

И переходящий в карьер напоследок,

Таскал за собою деток?

В этих строчках И. Сельвинский пейоративно-метафорически использует конно-спортивное аргю, чтобы подчеркнуть высокий темп описываемого действия, экспрессию в ее предельных значениях.

Еще примеры из «Путешествия по Камчатке»:

*«Прут сюда люди за “длинным рублём”», –
Только и звону: рублики.*

Или:

*Я, вишь, работаю на «молю»,
Вот по сих пор в воде.
В месяц тышишу рублёв намелю.
Ну, а куда их, касатик, деть?*

Выделенные просторечно-жаргонные слова автор использует с целью отразить речевую стихию камчатского рабочего класса тех лет, окунуться в нее самому и приблизить к ней читателя. (На «молю» можно отнести к жаргону лесосплавщиков, исходя из примечания И. Сельвинского, сделанного им к этому слову: *сплав леса*).

В следующем фрагменте произведения:

*Вулкан огнедышащим пугалом
Выпихивал всё своё существо*

– И. Сельвинский выстраивает развёрнутую метафору действия, основывая её на просторечном глаголе с привлечением индивидуально-авторского метафорического сравнения (творительный сравнения), в которой осознанно используются слова, огрубляющие речь и стилизующие ее под народную. Кульминационным в этом смысле можно считать предельно экспрессивное выражение: *Эх, запузыривайте, соловьи!* с императивом-просторечием.

Всё сказанное позволяет говорить о том, что один из излюбленных стилистических приемов, примененных И. Сельвинским, это прием эвфемизации и дисфемизации. Все предыдущие примеры демонстрируют прием дисфемизации, преднамеренного огрубления речи, когда вместо *пробивали* – *прошибали*, вместо

едут – прут; вместо заработаю – намелю, вместо выталкивал – выпихивал, вместо запевайте – запузыривайте.

Эвфемизацию на основе нарочито двусмысленной речи у И. Сельвинского находим в таких строках:

Чтобы рабочий класс Камчатки

Не был «камчаткой» в рабочем классе...

Здесь мы видим метафору с интенцией эвфемизации. Автор прибегает к такому приёму, чтобы не говорить о том, что рабочий класс, пролетариат Камчатки не имеет тех преимуществ, которые имеют рабочие других, более приближённых к центру регионов, не пользуется вниманием властей и сам живёт своей жизнью, отделённой от жизни страны, как школьные хулиганы на последних партах от жизни класса во время урока. Подтекст данного гипотетива заключается в том, чтобы пролетариат Камчатки не “плёлся в хвосте”. Поскольку здесь сопоставляются Камчатка как полуостров и «камчатка» как ученики-второгодники с задних рядов, не участвующие полноценно в учебном процессе.

В метафорическое поле И. Сельвинского мастерски вплетаются слова различной принадлежности: исконные (как показывает эмпирический материал, их большинство) и иноязычные (*Пастух на коне – прямой **конквистадор***), актуальные (*Социализм звонко сквозит*) и устаревшие (*Его **аршином** я мерю тела*), узуальные (*От таких матерых сворачивай с полдороги*) и окказиональные (*А здесь **заунывье***), стилистически нейтральные (*Далекая зимняя парта*) и окрашенные (*Орут и кроют в сотни ртов*).

В последней иллюстрации, ко всему, мы видим пример эвфемистического эллипсиса. Переходный глагол *кроют* употреблён безобъектно, то есть не указано, кого именно кроют. Кроме того, глагол, требующий дополнения в форме творительного падежа, употреблён в соответствии с языковой традицией в качестве эвфемизма (вместо *кроют матом*).

Приведём пример эвфемистического мейозиса:

Нет, не она моей музы гордость.

Не из алмазного фонда она.

Лирический герой через отрицание положительных фактов и оценок даёт понять, что он невысокого мнения о данном произведении, которое как раз подходит по ситуации лучше всего для публичного чтения.

Эвфемизация на основе нарочитой неясности (при том условии, что она полностью снимается контекстом либо конситуацией) представлена в следующем микротексте, посвященном вулканам Камчатки, которые описываются с помощью метафоры-олицетворения:

*Иной, под стать молодым панычам,
Кое-как курится понемногу,
Но по ночам... Увы, по ночам
Они уж давно **ничего** не могут*

Здесь метафора, приравнивающая вулканы к мужчинам, а намёк на потенцию (*по ночам... ничего не могут*) дан именно в виде эвфемистической замены, **прономинализации**. Эффект усиливается, кроме того, метафорическим эпитетом-диминутивом *старички*:

*Рядом с ней хранят **старички**:
«Толбачик», «Шивёлуч», «Иван Теодорыч».*

Ещё один пример:

*Мне не к лицу быть **старушкой** в избушке,
Но как-то невольно вспомнился Пушкин.*

Здесь поэт нарочито неясно выражается. Неясность снимается конситуацией.

Интересный прием, который мы назовем, вслед за В.П. Москвиным, «эвфемистическая зашифровка на основе намеренно неточной речи (перенесение с вида на вид, синекдоха, мейозис)» находит место в исследуемом произведении:

*«Ага. Ну, как на Камчатке?»
«Что ж, сынок: **от сумы да тюрьмы...**»
«Плохо?» — «Да уж **не сладко**».*

В данном фрагменте мы видим эллипсис (незавершённая поговорка, ср. предыдущий приём эвфемизации) и мейозис (*не сладко* вместо *плохо*). По сути это узуальные выражения. Однако в стилистике им находится объяснение как

специфический стилистический прием, выполняющий совершенно определенную функцию.

В метафорическом поле текста Сельвинского обнаруживаем и такой прием, как использование в качестве эвфемизмов прямого обозначения предмета речи (книжные слова и выражения; иноязычные слова, не освоенные языком):

*Так **вырастают** на Дальнем Востоке*

Деклассированные слои

В данном фрагменте морфологически калькированное заимствование *деклассированные* призвано эвфемистически заменить более прямые обозначения: *никому не нужные, классово чуждые, подлежащие уничтожению* и т.п. В метафорическом выражении *вырастают деклассированные слои* переход значения денотата осуществляется из семантической сферы «люди» – в семантическую сферу «абстракция». Употреблённое здесь страдательное причастие – политический термин 1920–30-х гг. (= *не отнесённый ни к какому классу общества*); существительное *слои* – со значением отвлечения.

На примере *пастух – прямой конквистадор* убеждаемся, что в метафорической картине текста И. Сельвинского можно встретить и такой парадокс: с одной стороны, аллюзия на историческое явление испанской культуры (конквистадоры – участники испанских завоевательных походов в Южную и Центральную Америку в конце 15–16 вв. [136, т. II, с. 89]), а с другой – в переносном значении это слово известно как ‘завоеватель, грабитель’. Соответственно, можно предполагать два возможных эмоциональных плана восприятия этих строк: либо восхищение, либо ирония. Такие двузначные или скрытые, нечеткие смыслы, недоговоренности, как подтекстовые айсберги, подстерегают читателя на каждом шагу. Это маленький шедевральный сельвинский театр.

Все перечисленные типы переосмысления и их инструментарий, несомненно, способствовали зарождению новой образности в русской поэтической метафоре 30-х годов XX века. «Выразительность — часто используемый, но не имеющий четкого определения термин, — пишет

О.Г. Ревзина. – Выразительность связывают с отступлением от нормы, с выведением языкового знака из автоматизма употребления (то есть с экспрессивностью)» [77, с. 32]. Из рассмотренных нами примеров следуют выводы о том, что важным свойством метафор И. Сельвинского является относительная свобода варьируемости объекта – носителя образности (агента). Свобода эта присуща агенту метафоры как положительно-оценочной, так и, напротив, отрицательно-оценочной.

Язык автора в его произведении «Путешествие по Камчатке» посредством частотно используемых кратких речевых форм, которые и сегодня активно входят в литературный язык, тенденциозно идёт на сближение с разговорным языком, языком своего основного носителя – народа. Это нисколько не уменьшает нашего уважения к И.Л. Сельвинскому как выдающемуся литератору своей эпохи, преклонения перед его искромётным талантом, интереса к его и по сей день актуальному, не утратившему колоритности, захватывающему творчеству.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 3

Жанрово-стилевая основа – одна из важных составляющих при отборе языкового материала для формирования языковой картины мира произведения.

Поэтический очерк – это жанр, объединяющий сюжетность, реальность и точность описанных событий с лиризмом, эмоционально-экспрессивной окрашенностью и ярко выраженным отношением творца. Данная дефиниция вполне адекватно отражает языковую специфику «Путешествия...».

Очерковость изложения проявляется в реальном хронотопе; в актуальности и достоверности поднятых социальных и культурных проблем; в убедительности аргументов и оценок; в четко обозначенной позиции «я-повествователя».

В произведении доминирует лирическое начало. На языковом уровне происходит философско-этическое осмысление понятия «человек Камчатки».

Сопряжение разных стилистических пластов обусловлено и задано жанровой спецификой «Путешествия...» и выражает движение вширь. Так воплощается идея реализовать в художественной форме имеющее разновекторную направленность многоголосие авторского «я», слить его с речевой стихией окружающего социума.

В тексте на уровне метафоры (и не только) происходит наложение разных хронотопов, что расширяет рамки времени и пространства и в целом поэтическую картину мира. В русле расширения хронотопа И. Сельвинский прибегает к использованию прецедентных текстов.

В симбиозе сниженного и высокого поэтического стилей открываются принципы художественного мышления И. Сельвинского как образчик принципов художественного мышления советской интеллигенции 30-х годов XX века с их идеологическими и эстетическими предпочтениями. В стихах творца причудливо переплетаются мотивы высокопарного с агитационным, нейтрально-межстилевого с книжным и разговорным.

В рамках сниженного стиля, т.е. разговорного во всех его подстилевых разновидностях, автор демонстрирует колоссальное богатство как обычных номинационно-констатирующих, так и оценочно-экспрессивных метафорических единиц, вкрапленных в контекст художественного произведения.

Выделяется социально-речевая стилизация, ориентированная на язык определенной социальной среды, эстетически обусловленная прагматичность, образность, эмоциональность и экспрессивность.

Экспрессивная функция метафоры «Путешествия...» определена нами как ведущая, инвариантная.

Весь массив метафорического поля укладывается в два стилистических пласта: языковая метафора и художественная метафора. Наличие значительного количества языковой метафоры объясняется жанровой спецификой произведения, очерковостью. Этой группе принадлежат разбросанные по тексту публицистические (в том числе – общественно-политические) метафоры, вносящие в содержание произведения мотив социально и идеологически

ориентированного бытия.

Наиболее широко представлена общепозитическая образная метафора, функция которой декоративно-художественная.

К метафорическим окказионализмам текста относим индивидуально-авторские метафоры, отмечаемые при описании природы Камчатки и при передаче разнообразных чувств и эмоций поэта. И. Сельвинский показал себя как мастер парадоксальной метафоры.

Приемы опредмечивания абстрактных понятий, эвфемизации и дисфемизации – одни из излюбленных стилистических приемов в арсенале мастера, в том числе и на уровне метафоры. Эвфемизация представлена в нескольких разновидностях: на основе нарочито двусмысленной речи, на основе нарочитой неясности, эвфемистического эллипсиса, эвфемистического мейозиса.

Лексика сниженного стиля в составе метафоры более всего выражена просторечно-жаргонными словами (социолект), которые автор использует с целью отразить речевую стихию камчатского рабочего класса тех лет, окунуться в нее самому и приблизить к ней читателя.

В метафорическое поле И. Сельвинского мастерски вплетаются слова различной принадлежности: исконные и иноязычные, актуальные и устаревшие, узуальные и окказиональные, стилистически нейтральные и окрашенные, создавая неповторимый узор сельвинского идиостиля.

Основные положения и выводы по данной главе нашли отражение в наших публикациях [124], [125].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результаты проведенного исследования отражены в выводах по каждой главе. Здесь сформулируем самые общие итоги, связанные с решением основных проблем, определенных целью и задачами диссертации, а также наметим перспективу дальнейших изысканий в заданном направлении.

Проблема метафоры как предмета лингвистических исследований продолжает оставаться дискуссионной, а как компонента идиостиля художника слова только начинает изучаться в лингвопоэтике и теории текста. Метафора в творчестве И. Сельвинского не получила освещения в лингвистической литературе. Поэтический очерк «Путешествие по Камчатке» остался вне поля зрения как литераторов, так и языковедов, что дает основания считать выполненную работу абсолютно самостоятельной и уникальной.

Цель, поставленная во введении, достигнута: после уточнения понятия *метафора* и выявления ее соотношения с другими разновидностями изобразительно-выразительных средств языка произведена систематизация по ряду параметров (тематическому, семантическому, грамматическому, стилевому и стилистическому) метафорического строя поэтического очерка «Путешествие...»; доказана полевая организация данного строя на тематико-семантическом и грамматическом уровне; осуществлено комплексное описание метафоры произведения как поля, имеющего центр и периферию; установлена роль системы метафорических микрополей в формировании глубинных смыслов исследуемого произведения и в целом идиостиля И. Сельвинского.

На первых подступах к достижению цели нам удалось вскрыть ряд дискуссионных вопросов теории метафорологии в языке и художественной речи. Взяв за основу универсальный языковой принцип «асимметричного дуализма» знака и значения (С. Карцевский), мы сформулировали собственное определение метафоры, уточнили объем и границы этого понятия, определили место и

функции метафоры в поэтическом дискурсе.

В принятом нами определении метафоры подтверждено, что семантические компоненты исходного и нового (вторичного) значения слова, образуя своеобразный симбиоз, являют мотивированную первичным значением внутреннюю форму производного значения. В результате метафорического переноса создается уже не предмет, а новое восприятие обыденного предмета как художественный образ – идеальный, лишенный земной упрощенности. Из предметного мира, наблюдаемого автором, он перемещается в мир языковых концептов, в концептосферу языка (по Д.С. Лихачеву), или в пространство языковой картины мира (ЯКМ).

Метафорический предмет – это уже не предмет вовсе, а наше представление о нем («образ чего-то моего» по Ортега), характеристика, оценка, признак. Метафора в поэтическом дискурсе присутствует там, где основным принципом наименования предметов и явлений становится принцип непредсказуемости, неожиданности, «парадоксальности» скрытого сравнения, реализация которого детерминирует глубинную семантическую трансформацию с субъективно-авторскими коннотациями. Через характерные метафоры узнается «почерк» мастера слова, его стиль, благодаря особому метафорическому строю вырисовывается индивидуальная поэтическая картина мира.

Изученные нами в теоретических источниках многочисленные подходы к системности механизмов создания метафоры позволили нам обосновать собственное направление разработки проблемы поэтической метафоры, заключающееся в комплексном анализе эмпирического материала с выходом на новый его уровень: обоснование наличия системной организации поэтической метафоры на различных уровнях ее стратификации, т.е. метафорических полей, предварительно разработав методику описания и классификации авторской метафоры по нескольким принципам. Речь, насыщенная метафорой, – тоже системна, это основной посыл теоретической главы диссертации. В двух практических главах данный тезис доказывается на богатом эмпирическом материале произведения И. Сельвинского.

Через методику последовательной экспликации структурно-репрезентативных особенностей метафорического строя поэтического очерка нам удалось на первом этапе выявить тематическое поле *Камчатка* с ключевым словом-доминантой как ядром поля не только с точки зрения географической и собственно текстовой, но и культурно-исторической, и социально-этической. Доказано, что топоним *Камчатка* в структуре произведения имеет неоднозначный символический смысл и концептуальную и текстообразующую нагрузку, а в комплексе со всеми лексико-семантическими вариантами и деривационно-семантической разветвленностью, а также с родственными тематическими группами составляет каркас тематического метафорического поля поэтического очерка И. Сельвинского. Полевую организацию метафорического корпуса произведения подтверждают обнаруженные нами два пересекающихся, взаимодополняющих и обогащающих друг друга метафорических субполя – субполе пространственно-предметно-субъектной ориентации (физический мир и человек в нем) и субполе абстрактно-оценочно-характеризационной направленности (мир, мыслимый в отвлеченных категориях и выраженный через субъективное авторское восприятие и оценку). В процессе их исследования удалось выявить приядерную и периферийную зоны искомого поля, что в комплексе создает эффект завершенности тематической архитектоники текста.

На втором уровне исследования – семантическом, в основе которого лежит методика Складерской и наши собственные наработки, описано семантическое метафорическое поле произведения, зиждущееся на шести неравнообъемных микрополях, охватывающих все семантическое пространство поэтического очерка и всю область человеческого опыта, всю действительность, как материально-предметную, так и объектно-идеальную: 1) физический мир; 2) абстракция; 3) человек; 4) предмет; 5) животное; 6) психический мир. Центр неодовершинный, его составляют три микрополя: *физический мир, абстракция, человек*. Отмечена исключительно высокая частотность употребления метафор микрополя *физический мир*, что может свидетельствовать об особенностях авторского восприятия явлений действительности, об уникальности

художественного мира Сельвинского.

По особенностям «поведения» метафоры в синтагматике на фоне смежных явлений мы сделали вывод о случаях несовпадения исследуемых единиц с литературной нормой как того времени, так и настоящего, вскрыли и описали связь метафоры как языкового феномена со стилистикой художественной речи, обусловленной жанровой спецификой произведения.

Переход значения денотата в сложных развёрнутых метафорах И. Сельвинского может охватывать несколько семантических полей, и даже – в отдельных случаях – все шесть существующих семантических полей. Удалось выявить основные виды индивидуально-авторских системных связей и отношений в метафоре. Под индивидуально-авторской мы подразумеваем такую метафору, которая отражает индивидуально-значимую образную ЯКМ за счёт семантической двуплановости, основанной на сходных признаках денотатов (двух или более), которые реализуются в контексте произведения.

На третьем этапе рассмотрения метафорической системности «Путешествия...» мы выявили характер уровневой градации авторской метафоры (слово, словосочетание, фразеологическая единица, предложение) и частеречную принадлежность. Удалось выяснить, в какой мере частеречная принадлежность метафорических единиц И. Сельвинского является маркером, индикатором авторского идиостиля. Преимущество субстантивной метафоры подтверждает главенство физического мира над другими сферами бытия. Многочисленность глагольных метафор высвечивает динамизм, действенность, развитие мира Камчатки и человека в нем. В адъективной метафоре реализуются характеристизационно-образно-оценочные возможности имен прилагательных в ЯКМ творца. Наречия-метафоры демонстрируют приверженность авторского стиля к сочетательной непредсказуемости словесных форм, к игре со словом, к эксперименту со смыслами.

На четвертом подходе к систематизации метафоры «Путешествия...» мы вышли на стилистико-стилевой уровень, поскольку жанр поэтического очерка диктует специфику его стиливых нюансов как в целом, так и стилистических

средств изобразительности в частности. Жанровой принадлежностью обусловлено сопряжение разных стилистических пластов «Путешествия...», что выражает движение вширь. Так воплощается многоголосие авторского «я», слияние его с речевой стихией окружающего социума.

В симбиозе сниженного и высокого поэтического стилей открываются принципы художественного мышления И. Сельвинского как зеркальное отражение художественного мышления писателей 30-х годов XX века с их идеологическими и эстетическими предпочтениями. В стихах творца причудливо переплетаются мотивы высокопарного с агитационным, нейтрально-межстилевого с книжным и разговорным.

В рамках сниженного стиля, т.е. разговорного во всех его подстилевых разновидностях, автор демонстрирует колоссальное богатство оценочно-экспрессивных метафорических единиц текста как составных элементов его неповторимого индивидуального идиолекта.

Нами выделены и описаны такие стилистические особенности произведения, как социально-речевая стилизация, ориентированная на язык определенной социальной среды, эстетически обусловленная прагматичность, образность, эмоциональность и экспрессивность. Экспрессивная функция метафоры «Путешествия...» определена нами как ведущая, инвариантная.

Весь массив метафорического поля укладывается в два стилистических пласта: языковая метафора и художественная метафора. Наличие значительного количества языковой метафоры объясняется жанровой спецификой произведения, очерковостью, публицистичностью, вносящей в содержание произведения мотив социально и идеологически ориентированного бытия.

И. Сельвинский сочетает приём вживания в местные реалии с приёмом остраннения, когда описываемый объект видится как бы со стороны.

В исследуемом произведении наиболее широко представлена общепоэтическая образная метафора, функцию которой мы определили как декоративно-художественную. Особую группу составляют метафорические окказионализмы, индивидуально-авторские метафоры. И. Сельвинский показал

себя как мастер парадоксальной метафоры. Авторская метафора строится на самых разнообразных приемах, имеет различную природу и наделена разными функциями. Из совокупности всех видов метафор, таким образом, складывается идиостилевой каркас языковой личности поэта.

Фразеологизмы, метафорические сравнения, метафорические эпитеты, авторские окказионализмы-метафоры, просторечия, иносказания, арготизмы, библеизмы, разговорные речевые обороты, аллюзии на крылатые выражения из литературной классики, диалектизмы, канцеляризмы, эвфемизмы, идиомы, прецедентизмы, каламбурные выражения, а также такие виды тропа, как гротеск, литота и др. – все эти составные части художественного текста присутствуют у И. Сельвинского как наряду с метафорой, так и, в большей степени, в её составе.

Выполненный нами поэтапный анализ поэтической метафоры творца наглядно предъявляет нам истинные черты, маркеры авторского идиостиля, показывает эстетическую нагруженность авторской метафоры и ее ведущее место в формировании поэтической индивидуально-авторской картины мира большого и недооцененного поэта И.Л. Сельвинского.

Понятие идиостиля, по нашему мнению, справедливо заняло своё законное место в лингвистической науке последнего периода. В двуплановой основе этого феномена – ментальное / языковое – мы акцентировали наше внимание на языковом аспекте его сущности, рассматривая вербальные средства воплощения ментальных концептов, не касаясь их когнитивной сущности.

В перспективе теоретические положения, выдвинутые в настоящей работе, и их практическое воплощение в аналитической части могут оказаться полезными и необходимыми для дальнейшего, более глубокого, изучения метафористики в лингвопоэтике произведений как избранного нами автора, так и других художников слова.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Сельвинский И.Л. Путешествие по Камчатке. Поэтический очерк // И.Л. Сельвинский. Собрание сочинений в 6 тт. Том четвёртый – М.: Худож. лит. 1973. – С. 5 – 22.
2. Сельвинский И.Л. Пушторг // И.Л. Сельвинский. Собрание сочинений в 6 тт. Том 2. – М.: Худож. лит. 1971. – С. 219 – 384.

Литература

3. Авеличев А.К. Заметки о метафоре / А.К. Авеличев // Вестник МГУ. Сер. Филол. – М.: 1973. – № 1. – С. 3 – 17.
4. Азнаурова Э.С. Стилистический аспект номинации словом как единицей речи. // Э.С. Азнаурова. Языковая номинация (виды наименований) – М.: 1981. – 192 с.
5. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры. Сб. под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. – М., Прогресс, 1990. – С. 4 – 32.
6. Арутюнова Н.Д. Тожество или подобие? / Н.Д. Арутюнова // Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 275 – 285.
7. Арутюнова Н.Д. Функциональные типы языковой метафоры / Н.Д. Арутюнова // Изв. АН СССР. Сер. ЛиЯ. Т. 37. 1978. – № 4. – С. 24 – 26.
8. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) / Н.Д. Арутюнова // Лингвистика и поэтика. – М., Высшая школа: 1979. – С. 147 – 173.

9. Асеев Н.Н. Зачем и кому нужна поэзия? / Н.Н. Асеев. – М.: 1961. – 216 с.
10. Ахмедова Ю.А. Идиостиль сонетов И. Северянина из цикла «Медальоны»: дисс. ... кандидата филологических наук / Ахмедова Ю.А. – Орск, 2007 (место защиты: Челябинский гос. пед. ун-т). – 219 с.
11. Ашурова Д.У. Лингвистическая природа художественного сравнения: дисс. ... кандидата филологических наук / Д.У. Ашурова. – Ташкент: 1970. – 211 с.
12. Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста / Л.Г. Бабенко и др. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. – 240 с.
13. Балашова Л.В. Метафора в диахронии (на материале РЯ XI – XX вв) / Л.В. Балашова. – Саратов: изд-во Сарат. ун-та. 1998. – 216 с.
14. Балли Ш. Французская стилистика. Пер. с франц / Ш. Балли. – М.: 1961. – 369 с.
15. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М., Прогресс, 1974. – 447 с.
16. Блэк М. Метафора / М. Блэк // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 153 – 172.
17. Богданова Л.И. Стилистика русского языка и культура речи: Лексикология для речевых действий / Л.И. Богданова. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 248 с.
18. Бондарко А.В. О системном подходе в исследовании языковых значений / А.В. Бондарко // Русский язык: исторические судьбы и современность. – М., 2004. – 320 с.
19. Будагов Р.А. Метафора и сравнение в контексте художественного целого / Р.А. Будагов // Русская речь. – № 1, 1973. – 160 с. С. 26 – 31.
20. Вардзелашвили Ж.А. Коннотация и её роль в метафоризации / Ж.А. Вардзелашвили // Славистика в Грузии. ТбГУ, вып. 2. – Тбилиси 2000. – С. 18–23.
21. Вардзелашвили Ж.А. Метафора как источник синонимии: дисс. ... кандидата филологических наук / Ж.А. Вардзелашвили. – Тбилиси, 2000. – 234 с.
22. Вардзелашвили Ж.А. О двоякой сущности метафоры / Ж.А. Вардзелашвили // СПбГУ и ТбГУ. Научн. Труды. Серия: филология, вып. 4, СПб – Тб., 2002. – С. 66 – 77.

23. Вересаев В.В. Записки для себя / В.В. Вересаев // Новый мир, 1950, № 1. – С. 156 – 158.
24. Веселовский А.Н. Из истории эпитета. 1895. / А.Н. Веселовский. Историческая поэтика (сб. статей). – Л.: 1940. – С. 357.
25. Веселовский А.Н. Три главы из исторической поэтики / А.Н. Веселовский. Историческая поэтика (сб. статей). Л.: 1940. – С. 257.
26. Виноградов В.В. Основные типы лексических значений слова / В.В. Виноградов // Вопросы языкознания, 1953. – № 5. – С. 140 – 161.
27. Виноградов В.В. Поэтики русской литературы / В.В. Виноградов. – М., 1976. – 480 с.
28. Виноградов В.В. Стиль Пушкина / В.В. Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1941. – 264 с.
29. Выготский Л.С. Мышление и речь / Л.С. Выготский. Избранные психологические исследования. – М.: 1956. – С. 39 – 386.
30. Гак В.Г. Проблемы лексико-семантической организации предложения: автореф. дисс. ... доктора филологических наук / В.Г. Гак – М.: 1968. – 47 с.
31. Гогоненкова Е.А. Эпистемологический статус метафоры: экспозиция проблемы: дисс. ... кандидата филологических наук / Е.А. Гогоненкова. МГТУ им. Н.Э. Баумана. М.: 2009. – 212 с.
32. Голев Н.Д. К вопросу о семантическом расстоянии между словами, связанными мотивационными отношениями / Н.Д. Голев // Семантическая структура слова: Сб. научн. тр.: Кемерово; Кемеровский ГУ. 1984. – С. 17 – 27.
33. Горшков А.И. Лекции по русской стилистике / А.И. Горшков. Изд-во Лит. ин-та им. А.М. Горького. – М.: 2000. – 272 с.
34. Григорьев В.П. Метафоры-сравнения / В.П. Григорьев. Поэтика слова: на материале русской советской поэзии. – М.: Наука, 1979. – С. 200 – 250.
35. Гринберг И.С. Проблема мастерства И. Сельвинского в стихотворных исторических трагедиях. На материале «Ливонской войны»: дисс. ... кандидата филологических наук / И.С. Гринберг – Ташкент: 1972. – 214 с.

36. Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества / В. Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию. – М.: 1984. – С. 137 – 300.
37. Гуриненко Н.А. Взаимодействие компонентов лексико-семантических полей «человек» и «природа» в метафорах Ф. Тютчева: дисс. ... кандидата филологических наук / Н.А. Гуриненко – М., 2005. – 174 с.
38. Дюбуа Ж. и др. Общая риторика / Ж. Дюбуа. Пер. с франц. – М.: 1986. – 392 с.
39. Жюль К.К. Мысль, слово, метафора. Проблемы семантики в философском освещении / К.К. Жюль. – Киев: 1984. – 303 с.
40. Звуковая метафора в поэтическом тексте / Н.А. Любимова, Н.П. Пинежанинова, Е.Г. Сомова. – СПб, 1996. – 192 с.
41. Зыцарь Ю.В. О единстве сознания и различиях языков / Ю.В. Зыцарь // Вопросы языкознания. – М.: 1984. – № 4. – С. 23 – 32.
42. История русской советской литературы: в 4-х т., т. 3 / – М., 1966. – 480 с.
43. Калашникова Л.В. Метафора как механизм когнитивно-дискурсивного моделирования действительности: на материале художественных текстов: дисс. ... доктора филологических наук / Л.В. Калашникова – Орёл, 2006. – 409 с.
44. Карцевский С. Об асимметричном дуализме лингвистического знака / С. Карцевский // Звегинцев В.А. История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях. Ч. II. – М.: Просвещение, 1965. – С. 85 – 90.
45. Касарес Х. Введение в современную лексикографию / Х. Касарес. Пер. с исп. – Л.: 1958. – 354 с.
46. Кашкарова О.Н. Олицетворяющие метафоры в поэтическом дискурсе А. Ахматовой / О.Н. Кашкарова // Русский язык и литература в школе и в вузе: проблемы изучения и преподавания. – Горловка: Изд-во ГГПИИЯ, 2010. – С. 131 – 134.
47. Киклевич А.К. Динамическая лингвистика: между кодом и дискурсом / А.К. Киклевич – Харьков. Изд-во «Гуманитарный центр», 2014. – 444 с.

48. Кожевникова Н.А. Метафора в поэтическом тексте / Н.А. Кожевникова // Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988. – С. 145 – 165.
49. Кожевникова Н.А. Об обратимости тропов / Н.А. Кожевникова // Лингвистика и поэтика. – М.: Наука. 1979. – С. 215 – 224.
50. Колючкин Д.В. Ценностные аспекты поэтической метафоры: дисс. ... кандидата филологических наук / Д.В. Колючкин – Челябинск, 2009. – 220 с.
51. Корбут А.Ю. Лингвистическая поэтика. Пособие для практического анализа / А.Ю. Корбут. – Иркутск, Восточно-сибирская государственная академия образования, 2011. – 160 с.
52. Кравцова Ю.В. Семантико-когнитивный анализ метафорики языка: от метафорической картины мира к метафорической концептосфере / Ю.В. Кравцова // Вестник Днепровского университета. – 2011. – № 11. – С. 53 – 60.
53. Кудрявцева Л.А. Моделирование динамики словарного состава языка: Монография / Л.А. Кудрявцева. – Киев: ИПЦ «Киевский ун-т», 2004. – 208 с.
54. Кузнецова Н.Н. Средства создания экспрессивности в русской поэзии XX века: дисс. ... доктора филологических наук / Н.Н. Кузнецова. – М., 2011. – 594 с.
55. Лапутина Т.В. Индивидуальная метафора в поэтическом тексте М. Цветаевой: дисс. ... кандидата филологических наук / Т.В. Лапутина. Гос. ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. – М.: 2011. – 164 с.
56. Майданова Т.В. Синестетические метафоры в художественной речи XX века: дисс. ... кандидата филологических наук / Т.В. Майданова. МПГУ им. В.И. Ленина, – М.: 1992. – 194 с.
57. Мак-Кормак Эрл. Когнитивная теория метафоры / Эрл Мак-Кормак // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 102 – 109.
58. Маковский М.М. Английские социальные диалекты (онтология, структура, этимология) / М.М. Маковский. – М.: «Высшая школа», 1982. – 136 с.

59. Мезенин С.М. Образные средства языка (на материале произведений Шекспира) / С.М. Мезенин. – Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2-е изд-е, 2002. – 160 с.
60. Михайлова О.С. Идиостиль Е. Евтушенко в аспекте теории мотивации: дисс. ... кандидата филологических наук / О.С. Михайлова – Томск: 2005. – 214 с.
61. Москвин В.П. Русская метафора. Семантическая, структурная, функциональная классификация / В.П. Москвин. – Волгоград: Перемена, 1997. – 92 с.
62. Москвин В.П. Стилистика русского языка. Теоретический курс / В.П. Москвин. – Изд. 4-е, перераб. и доп. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 630 с.
63. Некрасова Е.А. Словесно-ассоциативные ряды в стихотворном тексте (к проблеме словесно-образной синонимии) / Е.А. Некрасова // Известия АН. Сер. лит. и яз. Т. 42. 1983. – № 5. – С. 451 – 465.
64. Никитин М.В. Концепт и метафора / М.В. Никитин // *Studia Linguistica* – 10. Проблемы теории европейских языков. – СПб: Тригон, 2001. С. 16 – 35.
65. Никитин М.В. Лексическое значение слова / М.В. Никитин. – М., 1983. – 304 с.
66. Новикова В.П. Метафорические модели смыслообразования в поэзии романтизма на примере творчества поэтов XIX века: дисс. ... кандидата филологических наук (специальность 10.02.19 – теория языка) / В.П. Новикова. Челябинский гос. ун-т. – Челябинск, 2002. – 168 с.
67. Новикова Е.И. Метафора в немецкоязычной художественной прозе XVIII – XX веков: когнитивно-синтаксический подход: дисс. ... кандидата филологических наук / Е.И. Новикова. Самарский гос. пед. ун-т. – Самара: 2004. – 189 с.
68. Новикова М.Л. Изучение семантики остранимого знака – словесного образа как единицы и компонента художественного пространства текста / М.Л. Новикова. – М.: ACTA LINGUISTICA, Vol. 1, 2007. – с. 40 – 54.
69. Общее языкознание. Внутренняя структура языка. / Отв. ред. член-кор. АН СССР Б.А. Серебренников. – М.: Наука, 1972. – 566 с.

70. Ортега-и-Гассет Хосе. Дегуманизация искусства. Эссе на эстетические темы в форме предисловия / Хосе Ортега-и-Гассет // Эстетика: Хрестоматия // Сост. Л.П. Квашина. – Донецк, 1999. – 210 с. – С. 150 – 161.
71. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке / под ред. В.П. Григорьева. – М.: Наука, 1994. – 416 с.
72. Петрова С.В. Стихия «земля» в языке поэзии Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной: дисс. ... кандидата филологических наук / С.В. Петрова – Белгород, 2009. – 156 с.
73. Постовалова А.А. Концепт «природа» в системе языковой образности поэзии Н. Рубцова: дисс. ... кандидата филол. наук / А.А. Постовалова – Тамбов, 2009. – 221 с.
74. Поцепня Д.М. Образ мира в слове писателя / Д.М. Поцепня. – СПб: Изд-во СПбГУ, 1997. – 259 с.
75. Прокофьева В.Ю. Россия в поэзии Серебряного века. Различные метафорические модели одного локуса / В.Ю. Прокофьева // Языковые средства в системе, тексте и дискурсе. Часть I. – Самара: изд-во Самарского гос. пед. ун. 2002. – С. 74 - 85.
76. Рахманова Л.И. Современный русский язык: Лексика. Фразеология. Морфология / Л.И. Рахманова, В.Н. Суздальцева. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 464 с.
77. Ревзина О.Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта: дисс. в форме научного доклада ... доктора филол. наук. Специальность 10.02.01 / О.Г. Ревзина – М., МГУ, 1998. – 86 с.
78. Резник О.С. «Жизнь в поэзии». Творчество И. Сельвинского / О.С. Резник. – М.: Советский писатель. 1982. – 527 с.
79. Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение / П. Рикёр // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 30 - 39.

80. Ричардс Айвор А. Философия риторики. Метафора. Владение метафорой / Айвор А. Ричардс // Теория метафоры. Сб. под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 147 - 160.
81. Сейтаблаева Э.А. Принципы построения метафорических моделей в сатирическом тексте (на примере рассказа “Чертовое колесо” А. Аверченко) / Э.А. Сейтаблаева // Вестник Донецкого национального университета. – 2011. – № 2. – С. 146 – 151.
82. Сёрль Джон Р. Метафора / Джон Р. Сёрль // Теория метафоры. Сб. под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 308 – 339.
83. Складарская Г.Н. Метафора в системе языка / Г.Н. Складарская. – СПб., Наука, 1993. – 153 с.
84. Старостина Ю.А. Метафора как средство языковой реализации концепта «запах»: дисс. ... кандидата филологических наук / Ю.А. Старостина – Волгоград, 2010. – 173 с.
85. Степанян Т.Р. Синестетические метафоры русского языка: прилагательные чувственного восприятия: дисс. ... кандидата филологических наук / Т.Р. Степанян. Ин-т русского языка. – М.: 1987. – 185 с.
86. Суродина Н.Р. Лингвокультурологическое поле концепта «пустота» (на материале поэтического языка московских концептуалистов): автореф. дисс. ... кандидата филологических наук / Н.Р. Суродина – Волгоград. 1999. – 20 с.
87. Телия В.Н. Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира // В.Н. Телия. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука. 1988. – С. 173 – 204.
88. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия. – М.: Языки русской культуры. 1996. – 288 с.
89. Телия В.Н. Семантика связанных значений слов и их сочетаемости / В.Н. Телия // Аспекты семантических исследований [Отв. ред. Н.Д. Арутюнова и А.А. Уфимцева]. – М.: Наука, 1980. – С. 250 – 319. 356 с.

90. Телия В.Н. Типы языковых значений. Связанное значение слова в языке / В.Н. Телия. – М.: 1981. – 269 с.
91. Темиршина О.Р. Символизм как миропонимание: линия А. Белого в русской поэзии последних десятилетий XX века: дисс. ... доктора филологических наук / О.Р. Темиршина – М.: 2012. – 496 с.
92. Теория метафоры. Сборник научных статей / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: 1990. – 352 с.
93. Тростников М.В. (1963 – 2000). Идиостиль И. Анненского (лексико-семантический аспект): автореф. дисс. ... кандидата филологических наук / М.В. Тростников. МГПИ им. Ленина. – М.: 1990. – 16 с.
94. Тростников М.В. Поэтология: автореферат дисс. ... доктора культурологии (24.00.01) / М.В. Тростников. Российский институт культурологии. – М.: 1998. – 47 с.
95. Туранина Н.А. Индивидуально-авторская метафора в контексте и словаре / Н.А. Туранина. Белгородский гос. ун-т. Везелица. – Белгород: 2001. – 74 с.
96. Ульман С. Семантические универсалии / С. Ульман // Новое в лингвистике. Вып. 5, 1970. – С. 250 – 299.
97. Уфимцева А.А. Семантика слова / А.А. Уфимцева // Аспекты семантических исследований [Отв. ред. Н.Д. Арутюнова и А.А.Уфимцева]. – М.: Наука, 1980. – С. 5 – 80.
98. Феофилактова С.Ю. Метафора в поэтическом тексте О.Э. Мандельштама: на материале сборника «Камень»: дисс. ... кандидата филологических наук / С.Ю. Феофилактова. Мос. гос. обл. ун-т. – М., 2008. – 273 с.
99. Фёдоров А.И. Образная речь / А.И. Фёдоров. – Новосибирск: Наука, 1985, – 120 с.
100. Фёдоров А.И. Семантическая основа образных средств языка / А.И. Фёдоров. Новосибирск, 1969. – 128 с.
101. Хамитова Э.Р. Концептуальная метафора «природа» – «человек» в русской поэтической картине мира XIX – XX в.: лингвокультурологический и

- лексикографический аспекты: дисс. ... кандидата филологических наук / Э.Р. Хамитова – Уфа, 2008. – 331 с.
102. Харченко В.К. Функции метафоры / В.К. Харченко. – М.: изд-во ЛКИ. 2009. – 96 с.
103. Хижняк Л.П. Эстетическое использование внутренней формы слова и фразеологизма: автореферат дисс. ... кандидата филологических наук / Л.П. Хижняк – Саратов, 1975. – 22 с.
104. Хованская З.И. Стилистика французского языка / З.И. Хованская. – М.: Высш. шк., 1984. – 344 с.
105. Цвигун Т.В. Метафора и метонимия как риторические модели русского авангардизма 1910 – 1930 гг.: дисс. ... кандидата филологических наук (специальность: 10.02.19; 10.01.08) / Т.В. Цвигун. Рос. гос. ун-т им. Иммануила Канта. – Калининград: 2008. – 200 с.
106. Шенько И.В. К вопросу об отношениях между компаративными тропами (сравнением и метафорой) / И.В. Шенько // Стилистика романо-германских языков. Материалы семинара. Уч. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена, т. 491. – Л.: 1972. – С. 211 – 229.
107. Шкловский В.Б. Искусство как приём / В.Б. Шкловский // Поэтика: Сборник по теории поэтического языка. Вып. I, II. – Пг., 1919. – С. 121 – 160.
108. Штезель И.Д. Семантическая валентность при сравнении / И.Д. Штезель // Вопросы романо-германской филологии и методики преподавания иностранных языков. Сб. научных трудов. – Ростов-на-Дону, 1974. – С. 141 – 159.
109. Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений / Л.В. Щерба. – Л., 1971. – 64 с.
110. Эстетика: Хрестоматия / Сост. Л.П. Квашина. – Донецк, 1999. – 210 с.
111. Эткинд Е.Г. Разговор о стихах / Е.Г. Эткинд. – М.: 1970. – 256 с.
112. Юдина Н.Е. К вопросу об эмоциональных структурах в составе диалогических единств: диссертация ... кандидата филологических наук / Н.Е. Юдина – М.: 1973. – 217 с.

113. Ястребов-Пестрицкий М.С. Аспекты изучения метафористики как лингвистической проблемы / М.С. Ястребов-Пестрицкий // Вестник УдГУ. Научный журнал Удмуртского гос. ун-та. – Ижевск: 2016, серия 5. – Выпуск 2. – С. 137 – 142.
114. Ястребов-Пестрицкий М.С. Возникновение и системность языковой метафоры / М.С. Ястребов-Пестрицкий // Материалы IV Всероссийской научной конференции, посвящённой дню Славянской письменности и культуры. Сб. научн. статей МГОСГИ. – Коломна: 2012. – С. 251 – 257.
115. Ястребов-Пестрицкий М.С. Диалектизмы, топонимы, гидронимы, арготизмы и просторечия в построении метафорического текста И. Сельвинского / М.С. Ястребов-Пестрицкий // Вестник УдГУ. Научный журнал Удмуртского гос. ун-та. – Ижевск: 2016, том 26, Выпуск 5, с. 43 – 50.
116. Ястребов-Пестрицкий М.С. Концепция вторичной номинации в общенациональном языке и языке художественной литературы / М.С. Ястребов-Пестрицкий // Вестник МГОСГИ. Сб. научн. статей. – Коломна: 2013. – № 2 (14). – С. 82 – 90.
117. Ястребов-Пестрицкий М.С. Метафора семантической сферы "физический мир" в поэзии Сельвинского (На материале поэтического очерка "Путешествие по Камчатке") / М.С. Ястребов-Пестрицкий // Вестник УдГУ. Научный журнал Удмуртского гос. ун-та. – Ижевск: 2014. – № 4. – С. 156 – 162.
118. Ястребов-Пестрицкий М.С. Метафора – составляющая идиостилия поэта / М.С. Ястребов-Пестрицкий // Историческая и социально-образовательная мысль. Научный журнал. – Краснодар: Северокубанский гуманитарно-технологический институт. 2016. Т. 8 – № 3, ч. 2, DOI: 10.17748/2075-9908-2016-8-3/2-187-192. – С. 187 – 192.
119. Ястребов-Пестрицкий М.С. Метафорические блоки в поэзии И. Сельвинского / М.С. Ястребов-Пестрицкий // Вестник ЦМО МГУ. Научный журнал. – М.: 2014. – № 2. – С. 113 – 116.

120. Ястребов-Пестрицкий М.С. Наиболее распространённые типы классификаций образных средств языка (на материале поэтического очерка И.Л.Сельвинского «Путешествие по Камчатке») / М.С. Ястребов-Пестрицкий // Вестник УдГУ. Научный журнал Удмуртского гос. ун-та. – Ижевск: 2015, Том 25. Выпуск 5. – С. 176 – 181.
121. Ястребов-Пестрицкий М.С. О метафористике художественных текстов / М.С. Ястребов-Пестрицкий // Актуальные проблемы современного языкознания. Межвузовский сб. научн. тр. – Коломна: 2013. – С. 177 – 182.
122. Ястребов-Пестрицкий М.С. Поэтическая метафора в XX веке (На основном материале поэтического очерка И. Сельвинского «Путешествие по Камчатке») / М.С. Ястребов-Пестрицкий // Историческая и социально-образовательная мысль. Научный журнал. – Краснодар: Северокубанский гуманитарно-технологический институт. 2015. Т. 7. – № 2. DOI: 10.17748/2075-9908.2015.7.2.087-093. – С. 87– 93.
123. Ястребов-Пестрицкий М.С. Семантический анализ метафоры И. Сельвинского / М.С. Ястребов-Пестрицкий // Знание. Понимание. Умение. Научный журнал Московского гуманитарного университета. – М.: 2014. – № 2. – С. 293 – 299.
124. Ястребов-Пестрицкий М.С. Стилиевые приёмы и типы переосмыслений в русской поэтической метафоре / М.С. Ястребов-Пестрицкий // Историческая и социально-образовательная мысль. Научный журнал. – Краснодар: Северокубанский гуманитарно-технологический институт. 2016. Т. 8. – № 4, ч. 1. DOI: 10.17748/2075-9908-2016-8-4/1-190-196. – С. 190 – 196.
125. Ястребов-Пестрицкий М.С. Тематический состав метафор И. Сельвинского (на материале поэтического очерка «Путешествие по Камчатке») / М.С. Ястребов-Пестрицкий // Историческая и социально-образовательная мысль. Научный журнал. – Краснодар: Северокубанский гуманитарно-технологический институт. 2016. Т. 8. – № 3, ч. 1. DOI: 10.17748/2075-9908-2016-8-3/1-218-224. – С. 218 – 224.

126. Ястребов-Пестрицкий М.С. Толкование явления и термина "метафора" в современном языкознании / М.С. Ястребов-Пестрицкий // Начало. Сб. научн. статей МГОСГИ. – Коломна: 2012. – № 11. – С. 113 – 122.

Словари

127. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова // Изд. 3-е, стереотип. – М.: КомКнига, 2005. – 576 с.
128. Иванова Н.Н. Лексикография художественной речи: Словарь поэтических номинаций // Н.Н. Иванова. Русистика сегодня. – М.: 1994. – № 2. – С. 113 – 133.
129. Культура русской речи. Энциклопедический словарь-справочник / – М.: 2003. – 816 с.
130. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М., Советская энциклопедия, 1990. – 685 с.
131. Новейший энциклопедический словарь: 20 000 статей / под ред. Е.А. Варшавской. – М.: АСТ; Астрель, Транзиткнига, 2006. – 1424 с.
132. Ожегов С.И., Словарь русского языка: 57 000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов // Под ред. Н.Ю. Шведовой. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. 14-е изд., стереотипное. – М.: Русский язык. 1983. — 816 с.
133. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений // С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. — 4-е изд., дополненное. — М.: Азбуковник, 1999. — 944 с.
134. Отин Е.С. Словарь коннотативных собственных имен / Е.С. Отин. – Донецк, 2004. – 284 с.
135. Поэтический словарь / Под ред. А.П. Квятковского. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.

136. Словарь русского языка в 4 тт. Т. I – IV. 80 000 слов. (Малый академический словарь, МАС) / РАН; Институт лингвистических исследований. Изд. 4-е, стереотипн. / Главн. ред. А.П. Евгеньева. – М.: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. Т. I (А - Й). - 702 с.
137. Словарь русского языка в 4 тт. Т. I – IV. 80 000 слов. (Малый академический словарь, МАС) / РАН; Институт лингвистических исследований. Изд. 4-е, стереотипн. / Главн. ред. А.П. Евгеньева. – М.: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. Т. II (К - О). – 736 с.
138. Словарь русского языка в 4 тт. Т. I – IV. 80 000 слов. (Малый академический словарь, МАС) / РАН; Институт лингвистических исследований. Изд. 4-е, стереотипн. / Главн. ред. А.П. Евгеньева. – М.: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. Т. III (П - Р). – 750 с.
139. Словарь русского языка в 4 тт. Т. I – IV. 80 000 слов. (Малый академический словарь, МАС) / РАН; Институт лингвистических исследований. Изд. 4-е, стереотипн. / Главн. ред. А.П. Евгеньева. – М.: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. Т. IV (С - Я). – 797 с.
140. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. – М.: 2006. – 320 с.
141. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. 89 287 слов. В 4 тт. – М.-Л., Советская энциклопедия; ОГИЗ. Т. 1, 1935. – 1562 стб.
142. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова, в 4 тт. – М.-Л., Советская энциклопедия; ОГИЗ. Т. 2, 1938. – 1040 стб.
143. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова, в 4 тт. – М.-Л., Советская энциклопедия; ОГИЗ. Т. 3, 1939. – 1486 стб.
144. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова, в 4 тт. – М.-Л., Советская энциклопедия; ОГИЗ. Т. 4, 1940. – 1502 стб.
145. Энциклопедический словарь-справочник по культуре речи / – М.: 2004. – 411 с.