

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ»**

На правах рукописи

КЛЮЧЕРОВА Анастасия Олеговна

СТРУКТУРА И ФУНКЦИИ МЕТАФОР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.С. ГРИНА

Специальность: 10.02.01 – русский язык

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
профессор Н.А. Николина

Москва–2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОГЛАВЛЕНИЕ	2
ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. МЕТАФОРЫ А.С. ГРИНА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКИ.....	10
1.1. Классификации метафор в современной лингвистике	10
1.2. Частеречная классификация метафор в прозе А.С. Грина.....	22
1.3. Когнитивные метафоры в прозе А.С. Грина.....	28
1.4. Метафоры А.С. Грина с точки зрения дескрипторной теории	34
1.5. Метафоры А.С. Грина в лингвокультурологическом аспекте	39
1.6. Психолингвистический аспект метафор А.С. Грина.....	50
Выводы по первой главе	56
ГЛАВА 2. СТРУКТУРА И СЕМАНТИКА МЕТАФОР А.С. ГРИНА	59
2.1. Объём и структура метафор А.С. Грина	59
2.2. Развёрнутые метафоры А.С. Грина в структурно-семантическом аспекте	67
2.3. Метафоры А.С. Грина с точки зрения теории текстового метафорического поля	77
Выводы по второй главе	90
ГЛАВА 3. ФУНКЦИИ МЕТАФОР В ТЕКСТАХ А.С. ГРИНА.....	93
3.1. Эстетическая функция метафоры в прозе А.С. Грина	93
3.2. Textoобразующая функция метафоры в произведениях А.С. Грина	97
3.3. Концептуализирующая функция метафоры в произведениях А.С. Грина	99
3.4. Характеризующая функция метафоры в прозе А.С. Грина	110
3.5. Миропорождающая функция метафоры в текстах А.С. Грина	113
3.6. Интертекстуальная функция метафоры в произведениях А.С. Грина	117
3.7. Заглавия-метафоры в текстах А.С. Грина	126
Выводы по третьей главе	136
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	139
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	143
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	144
Приложение А (рекомендуемое) КОМПЛЕКСНЫЙ АНАЛИЗ МЕТАФОР (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «СИЛА НЕПОСТИЖИМОГО»)	157

ВВЕДЕНИЕ

По мере того, как развивается наука о языке, растёт интерес к метафоре, зародившийся ещё во времена Аристотеля. Метафора является результатом семантической деривации в языке и регулярно используется в художественной речи.

Представляя собой универсальное явление для различных языков, метафора выполняет множество функций: экспрессивную, эстетическую, когнитивную и др. В художественной речи к этим функциям добавляются ещё несколько, ключевых для нашего исследования – текстообразующая, концептуализирующая, характеризующая, миропорождающая и интертекстуальная.

Степень разработанности темы исследования. Метафоры в русской художественной речи неоднократно изучались на материале русской поэзии и романтической прозы, например, в поэзии А.С. Пушкина (Пименов Е.А., Пименова М.В., 2006¹; Петров А.В., Соловьев Н.Н., 2017²), Ф.И. Тютчева (Лавошникова Ю.С., 2017³), М.Ю. Лермонтова (Лекант П.А., 2014⁴), С.А. Есенина (Бутанина Е.С., 2016⁵), М.И. Цветаевой (Гузева Ю.А., 2016⁶) и др.

Между тем метафоры А.С. Грина, важнейшей особенностью языка которого является метафоричность, исследованы мало, как и язык его произведений в

¹ Пименов Е.А., Пименова М.В. Метафоры природы в произведениях А.С. Пушкина // Концептосфера и языковая картина мира: серия «Филологический сборник». Выпуск 9. Кемерово, 2013.

² Петров А.В., Соловьёв Н.Н. Метафора жизненного пути в поэзии А.С. Пушкина и П.А. Вяземского // Проблемы истории, филологии, культуры. Магнитогорск, 2017. № 2. С. 206–212.

³ Лавошникова Ю.С. Поэтическая метафора Ф.И. Тютчева в сопоставительном аспекте: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Брянск. 2017. 214 с.

⁴ Лекант П.А. Метафора и символ в поэтическом языке М.Ю. Лермонтова // Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: лингвистика креатива. 2014. С. 198–204.

⁵ Бутанина Е.С. Метафоры тела в поэзии Сергея Есенина // Молодой ученый. 2016. № 6.4. С. 5–7.

⁶ Гузева Ю.А. Метафора как особенность поэтики М.И. Цветаевой // Университетские чтения. 2016. Ч. 5. С. 62–65.

целом. В основном его творческое наследие анализировалось литературоведами, поэтому многие аспекты стиля писателя остались без внимания. Более того, и в наши дни можно встретить оценку его произведений как «плохого перевода с иностранного».

Среди работ, посвящённых языку произведений А.С. Грина, можно отметить статьи Е.М. Виноградовой «Геометрия жизни сквозь «неправильное стекло» языка А. Грина» (2005), А. Ляховича «Александр Грин и музыка» (2009), Б. Бобылева «Платонов и Грин – творцы грамматических метафор» (2015), а также диссертацию на соискание степени кандидата наук Т.А. Парамоновой «Проза А.С. Грина как сверхтекстовое единство» (2007).

Таким образом, проза А.С. Грина недостаточно изучена в лингвистическом аспекте.

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью дальнейшей разработки теории метафоры в лингвистике и выявления её функций в художественной речи. В нашей работе метафора одновременно рассматривается как значимая языковая единица, как тексто- и смыслообразующий элемент произведения, способ развития читательской эмпатии и порождения в тексте «возможных» миров, а также как средство создания интертекстуальных связей и характеристики. Наш подход к изучению метафор может быть применён при филологическом анализе текста, а также при выявлении способов создания «возможных» миров в творчестве не только А.С. Грина, но и других авторов.

Выявленные нами значения гриновских метафор могут впоследствии быть востребованы при разработке словаря языка А.С. Грина и словаря метафор в художественной речи 20 в.

«Метафора играет роль призмы, через которую человек видит мир, ибо метафора проявляется национально специфическим образом во всех сферах функционирования языка, а также в мифологемах, архетипах и т.д.» [Телия, 1988, с. 174]. В ходе нашего исследования мы предлагаем свою интерпретацию некоторых произведений А.С. Грина, рассматривая их именно «сквозь призму метафоры». На наш взгляд, подобная трактовка даёт возможность ответить на

возникающие при изучении творчества А.С. Грина спорные вопросы, найти ответ на которые без учёта значений ключевых для прозы этого автора метафор достаточно проблематично.

Предметом нашего исследования являются особенности структуры и функционирования общеязыковых и индивидуально-авторских метафор в прозе А.С. Грина, а **объектом** – метафоры в его произведениях.

Гипотеза исследования: метафора в прозе А.С. Грина является основным стилеобразующим элементом, подчиняющим себе все остальные образные средства.

Теоретическую базу исследования составляют работы следующих отечественных и зарубежных лингвистов: Н.Д. Арутюновой, Д. Бикертон, Дж. Лакоффа, М. Джонсона, Т.В. Матвеевой, З.Д. Поповой, Дж. Р. Серля, Ю.И. Левина, Л.Т. Елоевой, В.К. Приходько. Каждый из этих исследователей предложил свой подход к лингвистическому анализу метафор и их типологию. Наиболее важными для нашей диссертации являются работы Т.В. Матвеевой и Ю.И. Левина, первая из которых посвящена частеречной классификации метафор в русском языке, а вторая – их строению. Структура метафор в прозе А.С.Грина описывается в диссертации с учётом типов конструкций, выделенных Ю.И.Левиним. При характеристике метафор с точки зрения дескрипторной теории учитываются работы А.Н. Баранова.

Лексикографическую базу исследования составили «Словарь современного русского литературного языка» (БАС-1, 1950), «Толковый словарь русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, «Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля, «Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь» В.П. Москвина, «Философский энциклопедический словарь», «Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX – XX вв.» Н.А. Кожевниковой и З.Ю. Петровой и «Словарь богатств русского языка» В.К. Харченко.

Цель работы – выявить основные языковые особенности строения и функционирования метафор в прозе А.С. Грина и описать их.

Для достижения этой цели в работе были решены следующие **задачи**:

- составление картотеки метафор на основе языкового материала произведений А.С. Грина;
- изучение существующих в современной лингвистике классификаций метафор;
- рассмотрение метафор А.С. Грина с позиций современных лингвистических направлений – когнитивистики, лингвокультурологии и психолингвистики;
- выявление в текстах А.С. Грина преобладающих типов метафор;
- детальное описание доминирующих в прозе А.С. Грина типов метафор в семантическом и структурном аспектах;
- исследование метафорических полей в текстах А.С. Грина;
- выявление основных функций метафор в произведениях А.С. Грина и подробное рассмотрение взаимодействия этих функций в пространстве художественного текста.

Для решения поставленных нами задач был применён комплекс взаимодополняющих методов исследования. Основным методом является *непосредственное наблюдение* над стилистическими функциями и свойствами различных типов метафор и *описание* особенностей функционирования метафор в текстах произведений А.С. Грина. Кроме того, применяется *анализ* научно-теоретических источников, *структурно-семантический метод*, основанный на индукции; *сравнительно-сопоставительный метод*, *метод моделирования*, а также *методы контекстуального и семантико-стилистического анализа*.

Материалом для исследования послужили тексты произведений А.С. Грина – романов «Блистающий мир», «Бегущая по волнам», феерии «Алые паруса», новеллы «Фанданго» и др.), в ходе работы с которыми была составлена картотека, включающая в себя более 800 метафор.

Научная новизна нашего исследования обусловлена тем, что в работе:

- 1) впервые было осуществлено комплексное многоаспектное изучение метафор в прозе А.С. Грина;

2) для исследования концептуальной структуры текстов А.С. Грина впервые был применён метод построения текстового метафорического поля;

3) были выявлены и подробно описаны основные функции метафор в прозе А.С. Грина и показано их взаимодействие в тексте.

Теоретическая значимость работы состоит в детальном описании различных по структуре и семантике типов индивидуально-авторских метафор, при этом особое внимание уделено взаимодействию метафор – в художественном произведении, в структуре текстового метафорического поля, внутри объёмных метафорических конструкций.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его материалы могут представлять интерес для учителей русского языка и литературы, а также для будущих создателей словаря языка А.С. Грина. Материалы работы могут найти практическое применение на спецсеминарах, факультативах, посвящённых языку русской литературы XX в. и теории метафоры.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Метафора в произведениях А.С. Грина играет роль доминанты, организующей текст на идейно-тематическом, композиционном и языковом уровнях. В частеречном аспекте в текстах А.С. Грина преобладают глагольные метафоры, а среди когнитивных метафор доминируют онтологические.

2. Метафоры А.С. Грина, как правило, объёмны, и в его текстах нередко относящиеся к различным типам метафорические конструкции «нанизываются» друг на друга. При этом в структуре развёрнутой метафоры можно выделить основные и распространяющие элементы. В «нанизывании» могут участвовать и другие изобразительно-выразительные средства, входящие в состав сложной метафорической конструкции: эпитет, оксюморон, метонимия.

3. Наиболее значимы для прозы А.С. Грина метафорические конструкции, в состав которых входят лексемы, относящиеся к ЛСП *Душа/сердце*, *Музыка* и *Мир/страна*. Чаще всего данные метафоры являются базовыми компонентами объёмных метафор А.С. Грина, появляющимися в его произведениях в ключевые

моменты повествования и поэтому занимающими в тексте преимущественно сильные позиции.

4. Для текстов А.С. Грина характерно объединение метафор в текстовые метафорические поля, так как в его произведениях нередко реализуется несколько ключевых метафор. Наличием в различных текстах А.С. Грина «сквозных» метафор предопределено пересечение их метафорических полей.

5. Основные функции метафоры в прозе А.С. Грина: текстообразующая, концептуализирующая, характеризующая, миропорождающая и интертекстуальная. Наиболее важными из них в идиолекте являются первые две, тесно связанные между собой и с другими функциями метафоры.

Степень достоверности результатов исследований. Теоретические положения и результаты практического анализа, которые представлены в диссертационном исследовании, являются достоверными и научно обоснованными. Высокая степень достоверности результатов исследования обеспечена количеством источников, на которых базируются теоретические выводы, соответствием выбранных методов исследования особенностям изучаемого объекта.

Апробация результатов исследования. Основные положения работы обсуждались на международных научных конференциях «Вопросы современной филологии и проблемы методики обучения языкам в неязыковых вузах» (Брянск, БГИТА, 2013, 2014), «Проблемы и тенденции развития социокультурного пространства России: история и современность» (Брянск, БГИТУ, 2016, 2017), «Вопросы современной филологии и проблемы методики обучения языкам» (Брянск, БГИТУ, 2016, 2017).

Структура диссертации обусловлена целью, задачами, материалом и методами исследования. Работа состоит из введения, трёх глав, заключения и приложения. Во введении определяются цель и задачи исследования, его актуальность и научная новизна темы. Первая глава посвящена типологии метафор в современной науке, вторая – структуре и семантике метафор А.С. Грина, третья – особенностям функционирования гриновских метафор.

В заключении подводятся итоги исследования. Приложение представляет собой комплексный анализ метафор одного из произведений А.С. Грина – рассказа «Сила непостижимого».

ГЛАВА 1. МЕТАФОРЫ А.С. ГРИНА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКИ

1.1. Классификации метафор в современной лингвистике

*Метафоризм – стенография
большой личности, скоротись её души.*

Б.Л. Пастернак

Изучение метафоры началось в глубокой древности – ещё во времена Аристотеля, благодаря которому возник и получил развитие в XX в. «взгляд на метафору как на неотъемлемую принадлежность языка, необходимую для коммуникативных, номинативных и познавательных целей» [Зарипов, 2015, с. 24]. Эта точка зрения противоположна Ломоносовской, согласно которой, метафора в первую очередь – средство украшения речи [Ломоносов, 1952, URL].

Интерес к метафоре не угасает и в наше время. Чтобы глубже понять её сущность, приведём отрывок из статьи «Метафора» из «Терминологического словаря» В.П. Москвина «Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры»: **«Метафора** – 1. В узком понимании: перенос по сходству. От метонимии М. отличается «наличием общего признака между прямым и переносным значением слова» (здесь автор ссылается на работу А.С. Галстяна «Психолингвистический анализ процесса метафоризации»). 2. Наименование, образованное с помощью метафорического переноса. Такое наименование представляет собой «более краткое сравнение», «имплицитное сравнение», соотносимое с компаративной конструкцией, однако последняя «не так приятна, ибо длиннее» (автор ссылается на «Риторику» Аристотеля).

План **содержания** М. составляют «две мысли, которые касаются различных предметов, но действуют сообща». Особенность содержания метафорических наименований заключается в их смысловой двуплановости, «игре» переносного и буквального значений слова, «смысла и образа» (Гегель), в одновременном указании на основной и вспомогательный субъекты сравнения, лежащего в основе

М. В отличие от сравнения, М. «не сопоставляет ещё друг с другом образ и смысл, а даёт нам лишь образ, опуская настоящий смысл последнего; однако благодаря связи, в которой дан образ, М. позволяет в самом образе сразу же распознать смысл, который действительно имеется в виду, хотя он явно не указан» (*здесь автор ссылается на работу Г.В.Ф. Гегеля «Лекции по эстетике»*)» [Москвин, 2007, с. 396–397].

Однако в более поздней своей работе – «О типологии семантических переносов» (2016) В.П. Москвин подчёркивает, что метафора – именно перенос и не может быть номинативной единицей, так как является приёмом её образования.

В противовес этой точке зрения Л.В. Балашова в статье «Русская метафора в диахронии» отмечает, что «метафоризация является не только **средством наименования** (разрядка – А.К.), но и одним из способов формирования восприятия мира человеком, мировидения» [Балашова, 2013, с. 4].

В дальнейшем в нашей работе мы будем учитывать оба определения, имеющиеся в словаре В.П. Москвина, и рассматривать метафору одновременно и как приём, и как номинативную единицу.

Кроме того, В.П. Москвин высказывает мнение, что «метафорические переосмысления» охватывают два плана языковых знаков – план содержания (при этом метафора, по мнению учёного, представляет собой в смысловом плане – переосмысление на основе уподобления, а в трансформационном – «сокращённое сравнение») и план выражения. Последний подразумевает существование **звуковой метафоры**, в основе которой лежат ассоциации по звуковому сходству. Например: «*Емеля* «болтун» (*ср. мелет языком*), разг. *молоток* «молодец», жарг. *лимон* «миллион» и др. [Москвин, 2016, с. 6,11].

М. Вас. Пименова относит метафорические значения слов (как и метонимические, и символические) к асимметричным (синкретичным) значениям, которые противопоставляются прямому значению слова (симметричному и несинкретичному) [Пименова, 2012, с. 132].

Н.Д. Арутюнова считает, что метафора «не только и не столько сокращённое сравнение, как её квалифицировали со времён Аристотеля, сколько сокращённое противопоставление»: «В ней заключено имплицитное противопоставление обыденного видения мира, соответствующего классифицирующим (таксономическим) предикатам, необычному, вскрывающему индивидуальную сущность предмета. Метафора отвергает принадлежность объекта к тому классу, в который он на самом деле входит, и утверждает включенность его в категорию, к которой он не может быть отнесен на рациональном основании. Метафора – это вызов природе. Источник метафоры – сознательная ошибка в таксономии объектов. Метафора работает на категориальном сдвиге» [Арутюнова, 1990, с. 17–18].

И, наконец, «Проективном словаре гуманитарных наук» М.Н. Эпштейна метафора философски осмысливается как вездесущий элемент, посредством которого человек преобразует окружающий его мир: «метафора, как перенос значения по сходству, господствует не только в поэзии, но во всей деятельности человека, преобразующей мир. В продуктах цивилизации: в картинах и зданиях, в самолетах и компьютерах – мы обнаруживаем бесконечно множимые образы самого человека, символические проекции его свойств, метафоры его способностей и потребностей» [Эпштейн, 2017, URL].

Следует отметить, что в настоящее время лексикографическая работа с таким средством выразительности, как метафора, ведётся весьма интенсивно. Доказательство тому – три выпуска «Материалов к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв.: Выпуск 1: «Птицы» (2000), Выпуск 2: «Звери, насекомые, рыбы, змеи» (2010) и Выпуск 3: «Растения» (2015) Н.А. Кожевниковой и З.Ю. Петровой, а также «Словарь богатств русского языка» В.К. Харченко (2006).

Как мы видим, в современной науке существует большое количество подходов к такому явлению, как метафора. Отметим также, что метафоры очень разнородны и обладают множеством признаков, по которым их можно типологизировать. Отсюда – различные классификации метафор.

Т.В. Матвеевой была предложена классификация, согласно которой типы метафор выделяются в зависимости от **частеречной принадлежности** последних:

1) *именная субстантивная* (на базе имён существительных (особая её разновидность – *генитивная*, где зависимое слово употреблено в родительном падеже) – «Улыбкой ясною природа / сквозь сон встречает утро года» (А.С. Пушкин));

2) *глагольная* (на базе глаголов): «уже мрак был близко; он **постучал и вошёл**» (А.С. Грин);

3) *адъективная* (на базе имён прилагательных): фальшивая мысль, пламенные глаза (А.С. Грин) [Приходько, 2008, с. 114].

Дерек Бикертон в статье «Введение в лингвистическую теорию метафоры» в зависимости от того, с какой частотой присваиваются какому-либо субъекту определённые атрибуты, выделяет четыре категории выражений:

- 1) «буквальные» выражения (*чёрная кошка* и т.п.);
- 2) «постоянное» присвоение атрибутов (*железная дисциплина* и т.п.);
- 3) разовое присвоение (*зелёная мысль, стальное ложе* и т.п.);
- 4) «бессмысленные» выражения (*промедление пьёт учетверённость* и т.п.).

Автор отмечает, что большинство людей относят к метафоре только случай (3), и хоть «на ранней стадии теория вынуждена исходить из предположения, что (4) – это потенциальные (3)», Бикертон уверен, что данное предположение неверно [Бикертон, 1990, с. 301].

Джон Р. Серль, руководствуясь тем, заключено в метафоре одно переносное значение или несколько, делит метафорические высказывания на *простые* (когда говорящий произносит *S есть P*, но имеет в виду метафорически, что *S есть R*) и *открытые* (когда говорящий произносит *S есть R*, но имеет в виду метафорически открытое множество значений *S есть R1, S есть R2* и т.д.), а также обращает внимание читателя на *мёртвую метафору*, суть которой в том, что исходное значение предложения остаётся в стороне, а предложение получает буквальное значение, совпадающее с исходным метафорическим значением высказывания [Серль, 1990, с. 338–339].

В.К. Приходько, положив в основу классификации критерий соотносённости нормы и отступления от нормы, различает *языковые* метафоры и *речевые*. **Языковая метафора** – это «узуальное значение многозначного слова, зафиксированное в толковых словарях» (например, *золото волос, зелёный юнец*). **Речевые метафоры** – это «окказиональные значения, которые ещё не вошли в узус и могут впоследствии не стать узуальными в силу их закреплённости за конкретным контекстом, а также из-за отсутствия потребности в них при повседневном общении» (например: *светлая лавина востока* (А.С. Грин). В свою очередь речевые метафоры делятся на *традиционные поэтические метафоры* (*утро жизни*) и *индивидуально-авторские*, среди которых исследователь выделяет *сквозные* (используемые во многих произведениях одного автора: *И он никогда не ударял по поющему камню, что на перекрестке, где **вьют из пыли и лунных лучей феи замечательные ковры*** (А.С. Грин, «Словоохотливый домовой») и «*Эти **пестрые ковры солнечных фей**, мечущийся трепет которых, не прекращая ни на мгновение ткать ослепительный арабеск, достиг неистовой быстроты, были везде – вокруг, под ногами, над головой*» (А.С. Грин, «Бегущая по волнам») и *уникальные* (используемые лишь один раз и только в одном поэтическом контексте: «*как закат махал красным платком в окно*» (А. Грин)) [Приходько, 2008, с. 117–118].

На основании **семантико-синтаксического подхода** Л.Т. Елоева типологизировала метафоры следующим образом:

1) *предикатная* и *предикативно-атрибутивная*. Предикатная метафора указывает на динамичные (*крик разлетелся; бешено гудя и скаля зубы, скакал страх*) и статичные (*молчит душа, смотрит месяц*) признаки. Предикативно-атрибутивные метафоры выполняют характеризующую функцию полупредикативного характера (*подкошенное внимание* (А.С. Грин));

2) *атрибутивная* метафора соединяет признак, актуальный для конкретного случая, или мыслится как внутреннее свойство предмета (*повальное безумие, роскошная пустота* (А.С. Грин));

3) *пояснительная* метафора – контактная метафора, состоящая из поясняющих друг друга окказиональных слов-синонимов, причём создаётся инверсия и метафора выдвигается в сильную позицию начала («*Когда для человека главное – получить дражайший пятак, легко дать этот пятак, но, когда душа таит зерно пламенного растения – чуда, сделай ему это чудо, если ты в состоянии*» (А.С. Грин));

4) *субъектная* – метафора, в которой позицию субъекта занимает метафорическое слово, обозначающее в языке реалию вещного мира, а позицию преименного субстантивного определения – реалия идеального мира («*Лицо дня приобретает определённое выражение, но Грэй сегодня тщетно вглядывался в это лицо*» (А.С. Грин)).

Л.Т. Елоева также предложила классификацию художественной метафоры **по структуре:**

1) *одиначная* метафора (фокус метафоры – главный образ, ради которого строится метафора – представлен словом (*ветер мелодии*) (А.С. Грин));

2) *составная* метафора (фокус имеет синтаксическую организацию, представленную более чем одним словом).

Составные метафоры могут быть *распространёнными* и *развёрнутыми*. **Распространённые** метафоры представляют собой сложный метафорический образ с объёмным семантическим центром – фокусом и распространительными *рамками* (рамка – окружающая фокус лексика, расширяющая, уточняющая, поясняющая смысл фокуса), включающими в свой состав от двух до пяти рамочных компонентов (рамки тоже метафорические), например, у Н.С. Гумилёва:

И вот мне приснилось, что сердце моё не болит.

Оно – колокольчик фарфоровый в жёлтом Китае,

На пагоде пёстрой висит и приветно звенит

В эмалевом небе, дразня журавлиные стаи.

Развёрнутая метафора – это метафора, раскрывающая сложный метафорический образ, представленный одним центральным и несколькими

зависимыми, вспомогательными, фокусами, метафорически раскрывающими центральный фокус и находящимися в иерархической подчинённости ему. *«И начинало казаться, что тайна его уже не тайна, что выползла она из сокровенных тайников и неслышной тенью стелется по земле, из уст в уста, из мозга в мозг, передавая его муку, его любовь»* [Грин, 1993, с. 436], [Приходько, 2008, с. 114–116].

Наиболее полной, на наш взгляд, является классификация метафор Ю.И. Левина, представленная в статье «Структура русской метафоры» (мы рассмотрим её более подробно во 2-й главе нашего исследования, которая посвящена структуре метафор А.С. Грина). В зависимости от способа реализации принципа сравнения Ю.И. Левин выделяет три типа метафор:

1) **метафоры-сравнения** метафоры, в которых описываемый объект прямо сопоставляется с другим объектом (*фейерверк светящихся гирь, строй теней* (А.С. Грин));

2) **метафоры-загадки** – метафоры, в которых описываемый объект замещён другим объектом (*«Эта страна вашей души не тронута»* (А.С. Грин) – о любви);

3) **метафоры, приписывающие описываемому объекту свойства другого объекта** (*блистающее сознание, потускнел знаменитый силач-жонглёр, звуковая дрожь*) (А.С. Грин) [Левин, 1998, с. 457].

В прозе А.С. Грина можно встретить все три типа простых метафор, выделенных Ю.И. Левиным.

Метафоры, приписывающие описываемому объекту свойства другого объекта: *«Члены тяжелы и чувствительны; движения рассеянны; утомлённое сознание бессвязно и ярко бродит – где попало и как попало: то около скрипа подошвы, шума крови в висках, то заведёт речь о вечности или причине причин»* [Грин, 1993, с. 51]; *«Здесь чувствуешь себя погружённым в **столпившуюся** у дома **природу**, которая, разумно и спокойно **теснясь**, образует одно целое с передним и боковым фасадами»* [Грин, 1993, с. 184]. В чудесном мире метафор А.С. Грина сознание живёт своей, отдельной от материального мира жизнью –

оно утомляется, бродит, музыка говорит, природа способна, теснясь, толпиться вокруг дома и т.п. Очень часто, создавая метафоры данного типа, автор использует такой приём, как олицетворение.

Метафоры-сравнения: «Слева, в тьме, стояла золотая **сеть** далёких **огней** [Грин, 1993, с. 13]; Неясно стал виден простор волн; вдали над ними тронулась светлая лавина востока, устремив яркие **копья** наступающего **огня**, скрытого облаками» [Грин, 1993, с. 72]; «Её краткое пребывание на чемоданах тронуло старую тоску **о венке событий**, о ветре, поющем мелодии, о прекрасном камне, найденном среди гальки» [Грин, 1993, с. 12]; «Она не сознавала сама, чего стоило ей сказать так, лишь показалось, что внутри, будто от взрыва, обрушилось стройное здание **чистоты**, но над дымом и грязью блеснул чистый огонь жертвы» [Грин, 1993, с. 45–46]. Множество огней в темноте сравниваются с сетью, первые утренние лучи солнца – с копьями. Интересна метафора **венка событий**, в которой отражено философское отношение к жизни главного героя «Бегущей по волнам»: все события в жизни человека неслучайны, они находятся в тесной взаимосвязи друг с другом, образуя «венки». Чистоту души героини «Блестящего мира» А.С. Грин уподобляет стройному зданию, которое разрушилось в тот же миг, когда Руна в первый раз солгала.

Метафоры-загадки (описываемый объект в таких метафорах либо назван именем другого объекта, либо описывается перифрастически).

Часто отгадка предшествует загадке или следует сразу за ней. Так создаётся **пояснительная метафора** (Л.Т. Елоева). Например (слова-отгадки подчеркнуты, метафоры выделены): «А над гаванью – в стране стран, в пустынях и лесах сердца, в небесах мыслей – сверкает Несбывшееся – **таинственный и чудный олень вечной охоты**» [Грин, 1993, с. 9]; «Будильники – эти **палачи счастья** – не покупались никогда ни мной, ни Визи, и нынешняя опрокинутость правила говорила о многом» [Грин, 1994, с. 355].

Остановимся подробнее на этих примерах. Олень в произведениях А.С. Грина символизирует мечту, надежду на счастье. Неслучайно в первой части романа «Дорога никуда» Давенант получает в награду за меткость фигурку

серебряного оленя, которую в конце романа друг главного героя после смерти последнего возвращает бывшим владельцам. Эпитеты *таинственный* и *чудный* говорят нам о нездешней природе человеческой мечты, а словосочетание *вечной охоты* – о её недостижимости.

Палачами счастья будильники называет журналист из рассказа А.С. Грина «Возвращённый ад». Адом для этого персонажа является его измученное сознание, в котором находят отклик все происходящие в мире события. Следовательно, счастье для героя – сон, во время которого сознание отдыхает, а пробуждение по звонку будильника – продолжение кошмара, окружающего сверхчувствительного человека в реальности. Поэтому будильники – палачи счастья.

На основе метафоры-загадки строится такой приём, как **перифразирование**. Подтверждение этой мысли можно найти в статье Е.М. Виноградовой «Геометрия жизни сквозь «неправильное стекло» языка А. Грина», где «высокая степень метафорической насыщенности лексического состава текста, делающая текст перифрастичным» названа в качестве одной из особенностей языкового мышления А.С. Грина [Виноградова, 2005, с. 67].

В современной лингвистике широкое распространение получила **когнитивная теория метафоры**. Суть метафоры, по словам основателей данной теории Дж. Лакоффа и М. Джонсона, – это «понимание и переживание сущности одного вида в терминах сущности другого вида» [Лакофф, Джонсон, 2004, с. 27]. Эту мысль в своей работе «Когнитивная семантика» развивает И.А. Угланова: «Метафоры – особый ментальный инструмент, который позволяет индивиду осваивать неизвестную область через известную. Базовым источником метафор (базой области источника) является физический опыт взаимодействия человека с окружающим миром». По мысли Дж. Лакоффа, именно в физическом опыте, который закрепляется в виде когнитивных структур – схематических образов, заключено организующее начало процессов категоризации. В процессе переноса метафора проецирует схематическую образную структуру (отношения фигуры и фона, причин и следствий, движение и т.д.) области-источника на область-

мишень, тем самым структурируя последнюю. Дж. Лакофф назвал эту специфику метафоры принципом инвариантности. Например, в метафоре ЛЮБОВЬ – ЭТО ПУТЕШЕСТВИЕ начало и конец пути соответствуют началу и концу любовных отношений [Угланова, 2010, с. 120].

З.Д. Попова считает, что когнитивные метафоры в процессе когнитивной интерпретации должны быть определены как содержательные признаки, входящие в структуру концепта. Эти признаки извлекаются из содержания метафоры, преимущественно из основания сравнения, которое легло в основу метафоры. Учёный также отмечает, что «интерпретация когнитивных метафор – сложная и далеко не всегда однозначно решаемая задача, поскольку, во-первых, в основу метафоры могут лечь несколько когнитивных признаков «метафоризируемого» объекта, а во-вторых, средством метафоризации часто выступает глубоко субъективное восприятие предмета или явления, именно поэтому во многих случаях метафоры с трудом поддаются когнитивной интерпретации. В таком случае метафора не может служить источником данных о когнитивных признаках соответствующего концепта» [Попова, 2010, с. 206–207].

Дж. Лакофф и М. Джонсон выделяют три основных типа метафор: структурные, пространственные и онтологические.

Структурные метафоры предполагают структурное метафорическое упорядочивание одного понятия в терминах другого. К таким метафорам относятся следующие: *время – деньги, спор – война, любовь – это путешествие* и т.д.

В **пространственных (ориентационных)** метафорах нет структурного упорядочивания одного понятия в терминах другого, но есть организация одной системы понятий по образцу другой. В подобной организации системы понятий наиболее часто имеют место такие ориентационные представления, как *верх – низ, внутри – снаружи, передняя сторона – задняя сторона, глубокий – мелкий, центральный – периферийный* и т.д.

Метафоры, основу которых составляет опыт восприятия физических объектов и их свойств, Дж. Лакофф и М. Джонсон называют **онтологическими**.

При помощи таких метафор события и действия метафорически осмысляются как объекты, занятия (виды деятельности) – как вещества, состояния – как вместилища.

И.А. Угланова также упоминает о том, что метафоры в сознании индивида формируют определённую **когнитивную карту**, структура которой всецело обусловлена субъективным образом объективного мира, существующим в сознании индивида. «В силу этого все ментальные понятия структурируются не относительно объективно существующих пространственных ориентиров мира, а относительно субъективно значимых пространственных координат, которые индивид проецирует на мир посредством своей когнитивной карты» [Угланова, 2010, с. 120–122].

В этой связи для нашего исследования особенно важно выявить те метафоры, которые составляют когнитивную карту произведений А.С. Грина. Этому посвящён один из параграфов нашей работы.

На основе разработанного Дж. Лакоффом и М. Джонсоном подхода к пониманию метафоры позднее развились другие когнитивные теории метафоры – **дескрипторная, теория метафорического моделирования и теория интеракции**. При этом сама теория Дж. Лакоффа и М. Джонсона стала именоваться **теорией концептуальной метафоры**.

Менее всего с ней связана *теория интеракции*, которая основывается на подходах к метафоре А.А. Ричардса, М. Блэка, К. Бюлера, синтезировал которые П. Рикёр. Его взгляд на метафору, по мнению самого исследователя, отражает процесс функционирования метафоры в языке и сочетает в себе и семантический, и психологический аспекты. Метафора, по мнению П. Рикёра, есть «семантический конфликт», вызванный появлением нового предикативного значения на основе обыденных и распространённых лексических значений слов. Также автор подчёркивает, что при построении теории метафоры важно учитывать и психологию воображения, ведь «метафорический смысл порождён в толще жизни воображения» (Цит. По: [Кузоятова, 2011, URL]).

Кроме того, большое внимание П. Рикёр уделяет синтаксическому аспекту метафоры и считает, что носителем метафорического значения является предложение, а процесс метафоризации есть не перенос значения слова, а «взаимодействие между логическим субъектом и предикатом» в предложении. Следовательно, метафорическое значение – это «семантический сдвиг на уровне смысла» и «отклоняющаяся предикация», а не «отклоняющаяся номинация». Причём, с точки зрения исследователя, метафорические высказывания лишены информативного содержания.

Напротив, в *теории метафорического моделирования*, которую на основе подхода к метафоре Дж. Лакоффа и М. Джонсона развил А.П. Чудинов, метафора – способ и средство мыслительной деятельности, познания окружающего мира и выражения мыслей. Метафора у А.П. Чудинова – одновременно и отражение мировосприятия одного человека, и маленькая частица «метафорической мозаики» – совокупности метафор, отражающих национальное сознание. Это «основная ментальная операция, которая объединяет две понятийные сферы и создаёт возможность использовать потенции структурирования сферы-источника при концептуализации новой сферы» (Цит. по: [Кузоятова, 2011, URL]).

Более того, учёный полагает, что следует расширить список базовых концептуальных метафор, так как, по его мнению, человек, природа, социум и окружающие предметы – самые главные источники метафорической экспансии. Поэтому А.П. Чудинов выделяет такие разновидности метафоры, как антропоморфная, социальная, артефактная и метафора природы.

Подход, при котором метафора рассматривается с учётом системы представлений народа о себе, своей стране, не изолированно от культурного и общественного сознания, близок к лингвокультурологическому. Последнему посвящён один из параграфов нашей работы.

Дескрипторная теория метафоры, которую предложил А.Н. Баранов, также опирается на теорию метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона, но создавалась она для того, чтобы сделать контексты употребления метафоры более удобными для машинной обработки и поэтому использует другой

категориальный аппарат. Метафорическая проекция, по А.Н. Баранову, представляет собой **«функцию отображения»** элементов области источника в элементы области цели». Тем самым источник оказывается **«областью отправления»** функции отображения, а цель – **«областью прибытия»** [Баранов, 2014, с. 30].

Для описания функции отображения автор теории использует язык семантических дескрипторов. Подробнее об этом мы поговорим при анализе метафор А.С. Грина с точки зрения дескрипторной теории в одном из параграфов нашего исследования.

Таким образом, приведённые нами классификации свидетельствуют, что в основу типологии метафор могут быть положены различные признаки: соотнесённость с другими выражениями, соотношение узуального и окказионального значений, частота использования, частеречная принадлежность, синтаксическая функция в предложении, способ реализации принципа сравнения, структурный принцип и т.д.

Самыми строгими, последовательными, полными и значимыми для нашей работы нам представляются классификации Ю.И. Левина и Т.В. Матвеевой. Эти классификации мы и будем использовать в исследовании в дальнейшем. Также мы уделим особое внимание когнитивным метафорам в прозе А.С. Грина, рассмотрим метафорические конструкции этого автора в лингвокультурологическом и психолингвистическом аспектах и проанализируем некоторые произведения писателя с позиций теории текстового метафорического поля.

1.2. Частеречная классификация метафор в прозе А.С. Грина

По мнению Е.М. Виноградовой, яркая метафоричность является одним из основных принципов языкового мышления А.С. Грина [Виноградова, 2005, с. 63]. Мы классифицировали метафоры А.С. Грина по частеречному принципу, взяв за

основу классификацию Т.В. Матвеевой, и пришли к выводу, что в прозе А.С. Грина присутствуют все выделенные Т.В. Матвеевой типы метафор.

В тесном переплетении метафор А.С. Грина наиболее часто встречаются глагольные метафоры. Например: «*Поверх теплой кацавейки, согнутая на сгибах рук, висела шаль с бахромой; поверх шали **расцветал** (платок, в силу яркости, необычности узора и пр., посредством глагольной метафоры трансформируется в цветок – А.К.) шелковый турецкий платок*» [Грин, 1993, с. 142]; «*Это воспоминание **переломилось** (воспоминание благодаря выделенной метафоре осмысляется как объект материального мира – А.К.) у них на романтический лад, и я не понимаю сей музыкальной вибрации*» [Грин, 1993, с. 139]; «*Уже несколько дней **владел** (мотив наделяется способностями живого существа – А.К.) мной этот мотив*» [Грин, 1993, с. 140]; «*Затем оно (понимание – А.К. – при помощи выделенных глагольных метафор приобретает в тексте человеческие черты) **стало уходить вниз, кивая и улыбаясь**, как женщина, посылающая со скрывающих её ступеней лестницы прощальный привет*» [Грин, 1993, с. 187].

Этот тип метафор в гриновских текстах значительно расширяется за счёт причастий и деепричастий, употреблённых в переносном значении: «*Юг, **смеясь**, кивнул Северу*» (Юг посредством выделенного употреблённого в метафорическом значении деепричастия превращается в человека – А.К.) [Грин, 1993, с. 164]; «*Это был тонкий, **прокалывающий** взгляд **вздрогнувшей** ненависти*» (взгляд осмысляется как острый предмет, ненависть – как живое существо – А.К.) [Грин, 1993, с. 147]; «*Меж тем временно **изгнанная** морозом картина солнечной комнаты снова так разволновала меня, что я устремил все мысли к ней и к С.Т.*» (и мороз и картина – как живые существа, а человеческое сознание (откуда была изгнана картина) – как помещение – А.К.) [Грин, 1993, с. 150]; «***Выветренная, как известняк**, – до дыр на игривых щеках, – бойко семенила старуха...*» (посредством подчёркнутого метафорического сравнения, содержащего причастие в переносном значении, старуха в тексте уподобляется известняку – А.К.) [Грин, 1993, с. 148]; «*Так будет тебе то, чем **взорвано** твоё сердце: дрова и картофель, масло и мясо, бельё и жена, но более – ничего!*» (человеческое сердце

осмысляется как некое здание, а то, чем постоянно заняты мысли персонажа, – как объекты, находящиеся в этом здании и способные взорвать его – А.К.) [Грин, 1993, с. 167].

Глагольному типу метафор соответствуют предикативные и предикативно-атрибутивные метафоры, выделенные Л.Т. Еловой. Как видно из вышеприведённых примеров, предикативные метафоры у А.С. Грина чаще указывают на динамичные признаки и наиболее широко распространены в таком типе речи, как повествование, в то время как предикативно-атрибутивные метафоры наравне с атрибутивными участвуют в создании описаний.

И глаголы, и причастия, лежащие в основе метафоры, могут быть как одиночными, так и с зависимым словом. Довольно часты в прозе А.С. Грина случаи употребления переходных глаголов-метафор: *«Однако далеко до весны, и тропический узор замороженного окна бессмысленно **расстиляет** прозрачный пальмовый лист»* [Грин, 1993, с. 137]; *«Когда он наконец встал, склонность к необычному **застала** его врасплох с решимостью раздражённой женщины»* [Грин, 1993, с. 137]; (заметим, что в вышеприведённых примерах выделенные глагольные метафоры способствуют осмыслению таких понятий, как *узор* и *склонность к необычному*, как живых существ – А.К.).

Многочисленные сочетания глаголов с прямыми дополнениями, характерные для произведений А.С. Грина, на наш взгляд, делают метафорические образы более насыщенными, «оживляют» их, а порой – и очеловечивают.

Широкое распространение **именных** метафор, придающих прозе А.С. Грина статику, в большей степени присуще текстам-рассуждениям. Характерная черта гриновских метафор именного типа – обилие абстрактной лексики (подчёркнута): *«Я боюсь голода, – ненавижу его и боюсь. Он – искажение человека»* [Грин, 1993, с. 138] (выделенная метафора передаёт мысль о том, что голод уничтожает в человеке человеческое, искажает его природу); *«Тишина – эта особенная тишина знойного дня, полного молчанием замкнутой, насыщенной жизни»* (в сочетании с абстрактным существительным *молчание* лексема *жизнь*, имеющая также

абстрактное значение, посредством метафоры приобретаем конкретное значение: «жизнь» превращается уже в живое существо – А.К.) – *была передана неощутимой экспрессией; солнце горело на моей руке, когда, придерживая раму, смотрел я перед собой, силясь найти мазки – ту расхолаживающую математику красок, какую, приблизив к себе картину, видим мы на месте лиц и вещей»* [Грин, 1993, с. 148]. Последний выделенный пример показывает, что в создании метафоры у А.С. Грина может участвовать и терминологическая лексика.

Как видно из приведённых примеров, среди именных метафор А.С. Грина более всего генитивных, при этом и зависимое слово, стоящее в родительном падеже, и главное могут быть представлены существительными разных лексико-грамматических разрядов, а генитивная форма подчёркивает их контрастность. Лексемы, составляющие такие метафоры, как правило, принадлежат к различным семантическим сферам: «*Я был снова в **границе** обычных **чувств***» [Грин, 1993, с. 187] (чувства осмысляются как физическое пространство, имеющее границу, которая отделяет обычные их проявления от необычных); «*Уже было довольно загадочного в этот зимний день с воткнутым в самое его **горло** льдистым **ножом мороза***» [Грин, 1993, с. 186] (день – часть суток – наделяется чертами живого существа, а мороз – природное явление – сравнивается с ножом – предметом быта); «*На **острие** этого **впечатления** слышался у дверей шум, – настойчивые слова неизвестного человека, желавшего выбраться к середине зала*» [Грин, 1993, с. 165] (впечатление – след, оставленный в сознании кем-либо или чем-либо, – представляется реальным предметом, имеющим острие); «*Я упал, вскрикнув от резкой боли в виске, и среди гула, криков, **беснования тьмы**, сверкающей **громом гитар**, лишился сознания*» [Грин, 1993, с. 167] (беснование – психическое состояние, возможное только у живых существ, приписывается тьме; громкое звучание музыкальных инструментов (гитар) приравнивается к раскатам грома – природному явлению).

В этой связи нельзя не вспомнить мысль Б. Бобылева о том, что предпосылкой возникновения олицетворения отвлеченных понятий в текстах

А.С. Грина «является размывание лексико-грамматических категориальных границ, снятие иерархического неравенства между конкретным и абстрактным». При этом «нарушение нормы здесь не цель, а следствие глобальной стилеобразующей тенденции, глубинных семантических изменений, обусловленных внутренней формой художественного текста» [Бобылев, 2015, URL].

Реже, чем к именным субстантивным метафорам, А.С. Грин обращается к метафорам **адъективным**:

«Луны не было видно, но светлый туман одевал небо, сообщая перспективе сонную белизну, переходящую в мрак» (белизна тумана навеивает сон на смотрящего на небо) [Грин, 1993, с. 179]; *«Грянули, как поцелуй в сердце, крепкие струны, и в этот набегающий темп вошло сухое щёлканье кастаньет»* (синестетическая метафора: слуховое ощущение передаётся через осязательное) [Грин, 1993, с. 167]; *«Тепло одетому человеку с холодной душой мороз мог показаться изысканным удовольствием»* («холодная душа», вероятно, по мысли автора, у того, кто лишён способности любить и сочувствовать другим) [Грин, 1993, с. 149].

Адъективные метафоры могут быть названы также **метафорами-эпитетами** или **метафорическими эпитетами**, так как адъективная метафора есть взаимодействие тропов: метафора «накладывается» на эпитет. Согласно классификации Ю.И. Левина, метафоры-эпитеты относятся к типу метафор, «приписывающих данному объекту свойства другого объекта» [Левин, 1998, с. 460].

В текстах А.С. Грина при метафоризации наблюдается переход относительных и притяжательных прилагательных в качественные, в связи с которым происходит семантический сдвиг и у прилагательных развивается переносное (метафорическое) значение:

«"Что же это такое и как же понять?", – прошамкала она лягушачьим ртом; серые жадные её глаза таинственно просветлели» [Грин, 1993, с. 158]

(слово *лягушачий* в этом случае указывает на внешнее сходство рта старой цыганки и лягушки);

« "Сеньор кабалерро знает испанский язык?" – обратился ко мне приезжий с обольстительной змеиной улыбкой и стал вдруг глядеть так пристально, что я смутился. Его чёрно-зелёные глаза с острым стальным зрачком направились на меня взглядом, напоминающим хладнокровно засученную руку, погрузив которую в мешок до самого дна неумолимо нащупывает там человек искомый предмет» [Грин, 1993, с. 158]. В данном контексте в значении прилагательного *змеиная*, употреблённого в сочетании с существительным *улыбка*, актуализируются такие семантические компоненты, как «хитрость», «коварство», а метафорический эпитет *стальной*, характеризующий слово *зрачок*, означает сходство взгляда со сталью по цвету и блеску. Кроме того, метафора *стальной*, находящаяся в соседстве с метафорой *острый*, указывает также на сходство не только с металлом, но и с оружием, которое делают из этого металла, поэтому *стальной* – это ещё и «опасный», и «холодный», как клинок. Это вполне соответствует авторскому замыслу, так как речь в приведённом нами отрывке идёт о таинственном и могущественном волшебнике.

В функции метафор могут выступать прилагательные в сравнительной степени и краткие формы прилагательных: «*К тому же разительная неожиданность, являющаяся, опрокинув сомнение, всегда **слаще** голой уверенности*» [Грин, 1993, с. 179–180]; «*Тени прозрачны и **сонны***» [Грин, 1993, с. 148].

Гораздо реже, чем перечисленные выше типы, в произведениях А.С. Грина встречаются **наречные** метафоры. Как правило, в создании таких метафор принимают участие наречия со значением меры, степени и образа действия: «*Воздух был неприятно, **голо** прозрачен, как в холодной больнице*» (прозрачность метафорически отождествляется с отсутствием одежды) [Грин, 1993, с. 149]; «*Очки его **отважно** блестели; под локтем торчал портфель*» [Грин, 1993, с. 165]; «*Наконец фонарь стал **решиительно** увеличиваться, устремляясь вперёд...*» [Грин, 1993, с. 180]; (очкам и фонарю посредством выделенных

наречных метафор приписываются человеческие свойства – отважность и решительность).

Таким образом, для прозы А.С. Грина характерно многообразие типов метафор, среди которых первое место по частоте употребления занимают глагольные метафоры, что придаёт тексту высокую степень динамизма. Наибольшее число метафор глагольного типа А.С. Грин использует при повествовании. При описании широко используются метафоры-причастия и адъективные метафоры. В таком типе речи, как рассуждение, на первый план выходят метафоры именного типа. Тесное органическое переплетение различных типов метафор позволяет читателю воспринимать текст как целое, все элементы которого находятся в тесной взаимосвязи, что говорит о текстообразующей роли гриновских метафор. Сочетание в прозе А.С. Грина двух преобладающих типов метафор – глагольного и именного способствует созданию гармонии между динамикой и статикой.

Отметим, что даже такая формальная классификация метафор, как частеречная, позволяет выявить неповторимые особенности языка А.С. Грина.

1.3. Когнитивные метафоры в прозе А.С. Грина

Рассмотрим различные типы когнитивных метафор в творчестве А.С. Грина. Онтологические метафоры достаточно часто встречаются в произведениях А.С. Грина. Например: *«Эта власть несколько ослабела благодаря **острой** болезни, но я все ещё слышал иногда, в душе, её стальное движение, не обещающее исчезнуть»* [Грин, 1993, с. 5–6]. В данном случае болезнь (состояние) с помощью метафорического эпитета *острая* уподобляется острому предмету, возможно, ножу или кинжалу. Или: *«Так же, как «утро» Монса, – гавань обещает всегда; её мир **полон** необнаруженного значения, опускающегося с гигантских кранов пирамидами тюков, рассеянного среди мачт, стиснутого у набережных железными боками судов...»* (в этом примере мир гавани – как объективный, видимый для всех, так и субъективный, существующий лишь в

сознании героя, осмысливается последним как сосуд, вместилище, а необнаруженное значение – как вещество, его наполняющее); *«Среди уродливых отражений жизненного закона и его тяжбы с духом моим я искал, сам долго не подозревая того, – внезапное отчетливое создание: рисунок или **венок событий, естественно свитых** и столь же неуязвимых подозрительному взгляду духовной ревности, как четыре наиболее глубоко поразившие нас строчки любимого стихотворения»* [Грин, 1993, с. 7] (события метафорически переводятся в класс отчётливо видимых и осязаемых предметов, которые можно заплести в веноч (например, цветы или ленты)).

«Разумеется, я узнавал свои желания и часто не замечал их, тем упустив время вырвать корни этих опасных растений. Они разрослись и скрыли меня под своей тенистой листвой» [Грин, 1993, с. 7–8]. В приведённой развёрнутой метафоре, на наш взгляд, присутствуют и онтологическая, и структурная метафоры: собственные желания герой воспринимает как опасные растения, которые имеют корни и тенистую листву и способны разрастаться. Следовательно, происходит упорядочивание одного понятия в терминах другого, что характерно для структурной метафоры. В то же время растение – это материальный объект, имеющий форму. Значит, здесь есть и онтологическая метафора, «превращающая» в сознании человека нематериальные объекты в материальные.

*«Я думал, что её существо, может быть, отмечено особым **законом, перебирающим жизнь** с властью сознательного процесса, и что, став в **тень подобной судьбы**, я наконец мог бы **увидеть Несбывшееся**»* [Грин, 1993, с. 12]. Онтологическая метафора *тень судьбы* изображает судьбу как нечто зримое, способное отбрасывать тень. Зримым в данном примере является и Несбывшееся: герой надеется увидеть его (позже мы ещё вернёмся к когнитивным метафорам, раскрывающим понятие *Несбывшееся* в творчестве А.С. Грина). Метафора *закон, перебирающий жизнь* находится на стыке структурного и онтологического метафорических типов. В основе структурной метафоры лежит представление о законе как о некоем живом существе, способном совершать какие-либо действия.

При этом живое существо относится к материальному миру и имеет какие-то приспособления, при помощи которых оно *перебирает жизнь*, что говорит об онтологической метафоре. Стоит обратить внимание на то, что в данном случае посредством глагола *перебирает* создаются сразу две онтологические метафоры: как что-то материальное осмысливается не только закон, но и жизнь.

Более того, мы считаем, что большинство олицетворений А.С. Грина, приписывающих свойства живого существа объектам ментального мира, событиям, действиям и занятиям, находятся на стыке структурной и онтологической метафор. Например: «*Дремота вила сумеречный узор*»; «*Когда этот разговор кончился, я в странной **толчее чувств**, стеснительной, как сдержанное дыхание, позвонил в отель "Дувр"*» [Грин, 1993, с. 13]; «*...не стало публики: она, потеряв связь, превратилась в дикое скопище, по головам которого, **сорвавшись с мощных цепей рассудка, бешено гудя и скаля зубы, скакал Страх***» [Грин, 1993, с. 17]. Во всех приведённых выше примерах идеальные понятия (дремота, чувства, страх) структурируются по образцу понятий, обозначающих живых существ, а следовательно, метафорически переводятся в класс материальных объектов.

Пространственные метафоры – наименее часто встречающийся в текстах А.С. Грина, по сравнению с другими типами, тип когнитивной метафоры. Например: «*Такова нервность идеалиста, которого отчаяние часто заставляет **опускаться ниже, чем он стоял**, – единственно из страсти к эмоциям*» [Грин, 1993, с. 7] (в основе метафоры лежит оппозиция *верх – низ*, в данном случае характеризующая высоту помыслов идеалиста); «*Ничто не может так внезапно **приблизить** к чужой жизни, как телефон, оставляя нас невидимыми, и тотчас, по желанию нашему, – **отстранить**, как если бы мы не говорили совсем*» [Грин, 1993, с. 14] (в данном случае метафора содержит в себе пространственное противопоставление *близко – далеко*). Или: «*Люди **суетливого, рвущего день на клочки мира** стояли, ворочая глазами, она же по-прежнему сидела на чемоданах...*» [Грин, 1993, с. 11]. В выделенной метафоре сочетаются все три типа когнитивной метафоры: структурная (мир – живое существо, способное суесться

и рвать что-либо на куски), онтологическая (и мир (так как он живое существо), и день (так как его можно разорвать на куски) переведены в класс материальных объектов), пространственная (в приведённом примере имеет место оппозиция *внутри – снаружи*, создающая в тексте контраст между *людьми суетливого, рвущего день на клочки мира* (внешнего мира), и героиней, живущей в собственном, неторопливом мире) метафоры.

Заметим, что типы метафор, выделенные Дж. Лакоффом и М. Джонсоном, в произведениях А.С. Грина редко встречаются по отдельности, как в следующем примере: *«Все же, перед тем как путешествовать дальше, вам необходим некоторый уют, – **остановка внутри себя**»* [Грин, 1993, с. 5]. В основе выделенной структурной метафоры находится представление о жизни как о путешествии (на это указывает и употреблённый ранее в том же контексте глагол *путешествовать*). Особенностью данной когнитивной метафоры является то, что в ней как путешествие осмысляется не только внешний жизненный путь, но и внутренняя жизнь человека, поэтому герою необходима *остановка **внутри себя***. Обычно, в силу объёмности и содержательно-композиционной сложности гриновской метафоры, либо несколько метафорических типов совмещаются в одной метафоре (как это было отмечено ранее), либо (что бывает ещё чаще) различные типы метафоры взаимодействуют друг с другом в тексте: *«Из комнат, расположенных под углом к востоку и югу, весь день не уходили солнечные лучи, отчего этот ветхозаветный **покой был полон светлого примирения давно прошедших лет с неиссякаемым, вечно новым солнечным пульсом**»* [Грин, 1993, с. 6]. В этом примере выделяется онтологическая метафора: покой рассматривается как сосуд, а *светлое примирение* – как вещество, его наполняющее. С онтологической взаимодействует менее заметная структурная метафора, основанная на представлении о прошедших годах и вечно новом солнечном пульсе как о живых существах, способных совершать различные действия, например, примиряться друг с другом.

Посредством целого комплекса когнитивных метафор различных типов раскрывается суть ключевого для романа «Бегущая по волнам» понятия *Несбывшееся*.

Как живое существо, характеризующееся присущими человеку чертами и обладающее человеческими способностями (звать, дотрагиваться рукой), *Несбывшееся* осмысливается в следующих примерах: «*Рано или поздно, под старость или в расцвете лет Несбывшееся зовёт нас, и мы оглядываемся, стараясь понять, откуда прилетел зов; Не нужно ли теперь только протянуть руку, чтобы схватить и удержать его* (Несбывшегося – А.К.) *слабо мелькающие черты*»; «*Но этот симпатичный человек не был еще тронут прощальной рукой Несбывшегося, а потому мои объяснения не волновали его*» [Грин, 1993, с. 6]. Данные метафоры находятся на стыке структурного и онтологического типа метафор.

Кроме того, *Несбывшееся* мыслится ещё и как сверхсила, сверхсущество, имеющее реальную власть над героем и способное даже восстать: «*Он явно намекал, что вспомнил мои разговоры с ним о власти Несбывшегося*»; «*Переезжая из города в город, из страны в страну, я повиновался силе более повелительной, чем страсть или мания*»; «*Таким образом я понял свое Несбывшееся и покорился ему*»; «*Несбывшееся, которому я протянул руки, могло восстать только само, иначе я не узнал бы его и, действуя по примерному образцу, рисковал наверняка создать бездушные декорации*» [Грин, 1993, с. 5,6,8] (структурная метафора).

В некоторых онтологических метафорах *Несбывшееся* предстаёт перед читателем как какой-либо более или менее узнаваемый объект материального мира. Например: «*Между тем время проходит, и мы плывём мимо высоких туманных берегов Несбывшегося, толкуя о делах дня*» [Грин, 1993, с. 6] (*Несбывшееся* – берег, земля); «*Вам, знаки и фигуры, вбежавшие с значением неизвестным и все же развеселившие меня серьезным одиноким весельем, – веряю я ржавчину своего Несбывшегося. Озарите и сотрите ее!*» [Грин, 1993, с. 15] (*Несбывшееся* – металлический предмет, покрытый ржавчиной, стереть

которую и сделать «предмет» «годным для употребления» герой просит знаки и фигуры).

На отдалённость *Несбывшегося* от героя указывает метафора *Несбывшееся скрывалось среди гор*, заключающая в себе пространственное противопоставление *близко – далеко*: «*Несбывшееся скрывалось среди гор, и я должен был принять в расчёт все дороги в направлении этой стороны горизонта*» [Грин, 1993, с. 13].

Сложны для интерпретации следующие когнитивные метафоры А.С. Грина: «*А над гаванью – в стране стран, в пустынях и лесах сердца, в небесах мыслей – сверкает Несбывшееся – таинственный и чудный олень вечной охоты*» [Грин, 1993, с. 13]. Несмотря на то, что в начале предложения дано, казалось бы, вполне определённое указание на «местоположение» *Несбывшегося* в реальном мире (*над гаванью*), из далее следующего контекста, благодаря цепочке последовательно нанизанных друг на друга метафор, читатель понимает, что речь в данном тексте идёт вовсе не о реальном, а о внутреннем мире героя. Именно в нём и существует *Несбывшееся*. Посредством структурной метафоры *страна стран* внутренний мир осмысливается как самая главная, самая важная для человека страна. В этой стране гармонично соединены ментальное и чувственное, на что указывают метафоры *в пустынях и лесах сердца, в небесах мыслей*, которые ближе всего, на наш взгляд, к онтологическому типу метафор. Кроме того, в этих двух метафорах содержится и пространственное противопоставление *верх* (небеса) – *низ* (пустыни и леса). Далее следует центральная метафора *сверкает Несбывшееся*, которую трудно отнести к какому-либо типу когнитивных метафор (возможны ассоциации с солнцем, звёздами и т.п., но всё это слишком субъективно). Трудно определить и чем является *Несбывшееся* в метафоре: «*Благосклонная маленькая рука, опущенная на голову лохматого пса, – такое напрашивалось сравнение к этой сцене, где чувствовался глухой шум Несбывшегося*» [Грин, 1993, с. 11]. Отметим, что *глухой шум Несбывшегося* в данном случае даже не слышится, а **чувствуется** героем.

В основу перифразы *таинственный и чудный олень вечной охоты* легла структурно-онтологическая метафора *Несбывшееся – неуловимое создание* (в данном случае – олень, существо из материального мира).

«*Его* (Несбывшегося – А.К.) *стройность, его почти архитектурная острота* выросли из оттенков параллелизма» [Грин, 1993, с. 7]. Выделенную нами метафору мы назовём также структурно-онтологической: *Несбывшееся* мыслится как здание (материальный объект) и обладает характеристиками, присущими зданию – стройностью и архитектурной высотой (то есть понятие *Несбывшееся* структурируется в терминах понятия *здание*). Кроме того, в данном предложении имеет место нанизывание метафор, посредством которого стройность и архитектурная высота осмысляются как растения (структурно-онтологическая метафора *выросли*), оттенки параллелизма – как нечто материальное (семя, зерно, росток – онтологическая метафора), а параллелизм – как цвет (структурная метафора *оттенки параллелизма*).

Таким образом, метафоры А.С. Грина отражают уникальное индивидуально-авторское языковое мышление и бывают, по ряду причин, довольно сложны для интерпретации. Из трёх типов когнитивных метафор, выявленных Дж. Лакоффом и М. Джонсоном, в творчестве А.С. Грина наиболее часто встречаются структурный и онтологический типы, которые в некоторых случаях накладываются друг на друга, объединяясь в один структурно-онтологический тип метафоры. Все метафорические типы в текстах А.С. Грина находятся в тесном переплетении и образуют сложное структурно-семантическое единство.

1.4. Метафоры А.С. Грина с точки зрения дескрипторной теории

Как уже было сказано, дескрипторная теория метафоры создавалась в первую очередь для удобства автоматической обработки различных контекстов, в которых употребляются метафоры. Но так как данный подход предполагает анализ мельчайших элементов, из которых строятся метафоры, он, на наш взгляд,

применим и для изучения и более глубокого понимания индивидуально-авторских метафор, в том числе метафорических конструкций А.С. Грина.

Напомним, согласно данной теории, метафорическая проекция предполагает наличие «области отправления» и «области назначения». При этом стабильность соответствия между источником и целью в зависимости от каждого конкретного случая сильно варьирует – от наименее стабильных творческих метафор до устойчивых «стёртых» метафор, фиксированных в культурной традиции общества. При этом элементы областей отправления и назначения не ограничены по степени сложности, и, если элементы сами по себе сложны, то однозначности в метафорической проекции не получается. Подобную неопределённость метафоры А.Н. Баранов называет «когнитивным мерцанием». Оно приводит к тому, что при наличии сложных элементов в области отправления и/или области прибытия отображение не приводит к однозначному набору значений [Баранов, 2014, с. 31].

Например, в выделенной жирно метафоре из рассказа А.С. Грина «Волшебное безобразие»: *«Здесь было светло и уютно; топился камин, **улыбался скульптурный фарфор**; лилии и камелии красно-белым узором сияли в голубоватых горшках...*» [Грин, 1993, с. 554] область отправления – это «улыбающийся человек», а назначения – фарфор. Обе этих области обладают довольно сложной структурой, вследствие чего непонятно, между какими их элементами было установлено соответствие: 1) фигурный фарфор действительно имеет очертания людей с улыбающимися лицами; 2) фарфор блестит подобно тому, как блестят глаза у улыбающегося человека; 3) сам вид фарфора, украшающего комнату, создаёт атмосферу праздника, радости и производит эффект, похожий на тот, когда мы видим чью-нибудь улыбку.

Область отправления А.Н. Баранов предлагает описывать при помощи «сигнификативных» дескрипторов. Они представляют собой «нормированное подмножество лексем русского языка, для которых запрещена полисемия и омонимия, отсутствуют формы словоизменения» [Баранов, 2014, с. 34]. Как правило, у каждой метафоры есть несколько сигнификативных дескрипторов,

упорядоченных по степени абстракции – от более конкретного к более абстрактному. Также дескрипторы могут отражать отношение «часть-целое», и тогда упорядочивание происходит от части к целому. Так, в отрывке из рассказа А.С. Грина «Обезьяна»: *«Наконец, крики, тревожные грустные крики знающих что-то своё зверей перешли в хор, в **режущий ухо вопль**, просекаемый густым ворчанием самцов»* [Грин, 1994, с. 462] область отправления выделенной метафорической конструкции можно описать при помощи следующего «кортежа» сигнификативных дескрипторов: <нож, режущий предмет>.

Между тем следует отметить, что метафоры А.С. Грина довольно сложны для подобного упорядочивания. Дело в том, что сигнификативный дескриптор в них, в отличие от примеров, которые приводит в своей работе А.Н. Баранов (таких, как *машина* страха, национальная *квартира*), редко эксплицируется – как в упомянутом выше отрывке из рассказа «Обезьяна», и читателю приходится самому догадываться, что же имел в виду автор. Например: *«Не песня, не каждое движение актёров в отдельности, но совершенно неуловимое **стечение впечатлений**, подобно лёгкому движению воздуха, вынесло Гангарда из театрального настроения в область неверных воспоминаний...»*; *«В это время через шумную тесноту фойе пробирался, **рассыная улыбки**, худощавый нервный человек с живым, напоминающим мартышку лицом...»* [Грин, 1994, с. 460]. К тому же при попытке восстановить из контекста предполагаемый сигнификативный дескриптор в выделенных метафорах мы сразу приходим к целому, а не к части, к роду, а не к виду. Так, мы можем сказать, что, скорее всего в метафорической конструкции *стечение впечатлений* сигнификативным дескриптором будет «жидкость», а в конструкции *рассыная улыбки* – «мелкие предметы», однако, в обоих случаях мы не можем выстроить кортеж из дескрипторов.

Для описания области прибытия служат денотативные дескрипторы. В последних двух примерах это «улыбки» и «впечатления». На их основе можно построить следующие кортежи: <улыбки, движения мышц человеческого лица,

поведение>, <впечатления, следы, оставляемые в сознании чем-либо (что уже само по себе является метафорой), сознание>.

Рассмотренные множества кортежей вместе с функцией отображения образуют формализованную **«парадигматическую модель метафорической проекции»**, а каждая пара, состоящая из сигнификативного и денотативного дескрипторов, – **«синтагматическую модель метафоризации»** [Баранов, 2014, с. 33]. К примеру, цикл работы функции отображения для метафорического высказывания *улыбался скульптурный фарфор* будет описываться как <улыбающееся лицо, фарфор>, для выражения *стечение впечатлений* – <жидкость, впечатления>, для метафоры *рассыпая улыбки* – <мелкие предметы, улыбки>.

Синтагматическая и парадигматическая модели метафоризации образуют **«дескрипторную модель метафоры»**, а тематически связанные поля сигнификативных дескрипторов являются **«метафорическими моделями» (М-моделями)** [Баранов, 2014, с. 33]. А.Н. Баранов выделяет М-модели **войны, родственных отношений, механизма, организма, пространства, растения-дерева** и др.

Так, например, для творчества А.С. Грина характерны М-модели огня: *«У красавицы с огненными глазами случайно не было с собой денег»*; *«"Благодарю", – просто ответила девушка и улыбнулась, и улыбка её окрасила смущённую душу посылного пожарным отблеском счастливой тревоги»* [Грин, 1993, с. 553]. В первом случае сигнификативный дескриптор, относящийся к полю «огонь», служит для характеристики героини рассказа «Волшебное безобразие», во втором – для описания эмоциональной реакции героя того же рассказа на её улыбку. Именно благодаря «огненной» семантике в тексте появляется «эффект отзеркаливания».

Не менее часто в своих произведениях А.С. Грин использует сигнификативные дескрипторы из поля «растение-дерево». Например: *«Не знаю, сколько пройдёт лет, но только в Каперне расцветет одна сказка, памятная надолго»* [Грин, 1993, с. 137]; *«Но у него хватило силы подождать ровно три*

года, пока снова **не зацвело сердце**, как та ива, которую спрыскивал хлорофиллом доктор растений» [Грин, 1994, с. 240]. В первом отрывке сигнификативный дескриптор из М-модели «растение-дерево» употреблён, чтобы создать эффект чего-то прекрасного, чудесного, небывалого, сказки (ведь это цитата из пророчества Эггля об «Алых парусах»), во втором – чтобы выразить душевное состояние главного героя рассказа «Ива» (более подробно мы поговорим о фитометафорах в следующем параграфе нашей работы, посвящённом лингвокультурологическому анализу гриновских метафор).

Среди метафорических моделей А.Н. Баранов выделяет **«фоновые»** и **«фигурные»**. К фоновым он относит те М-модели, которые «связаны с другими М-моделями прагматическими имплицативными отношениями», а к фигурным – те, выбор которых для описания фрагмента целевой области – «почти всегда результат выбора говорящего, а не давление системы языка» [Баранов, 2014, с. 34].

Например, вернёмся к уже рассмотренному нами отрывку из рассказа «Обезьяна», где **«стечение впечатлений, подобно лёгкому движению воздуха, вынесло Гангарда из театрального настроения в область неверных воспоминаний...»** [Грин, 1994, с. 240]. В данном фрагменте метафорическая конструкция *стечение впечатлений вынесло Гангарда* (в которой уже присутствует «нанизывание» различных метафорических типов), являющаяся фигурной М-моделью действия (даже, возможно, насильственного) вводит две пространственных фоновых М-модели, благодаря которым *театральное настроение* и *неверные воспоминания* начинают осмысляться как некие географические области.

В то же время в другом рассказе А.С. Грина – «Она» лексема «воспоминание» входит в состав уже другой метафоры (*груз воспоминания*), которая относится к М-модели «препятствие», являющейся фигурной: **«А груз – воспоминание – все рос, двигаясь, как лавина и звенел забытыми словами, розовым смехом, радостью смущённых ресниц»** [Грин, 1993, с. 432]. Следовательно, в творчестве А.С. Грина одни и те же лексемы могут

использоваться как для построения фоновых, так и для создания фигурных М-моделей.

Таким образом, даже дескрипторная теория метафоры, создававшаяся для машинной обработки метафорических контекстов, позволяет найти в гриновских метафорических конструкциях новые смыслы и выявить уникальные языковые особенности писателя, хотя и не может считаться одним из основных методов анализа метафор А.С. Грина, так как в большей степени подходит для изучения «стёртых» метафор, характеризующихся большей упорядоченностью по сравнению с индивидуально-авторскими.

1.5. Метафоры А.С. Грина в лингвокультурологическом аспекте

Образ, лежащий в основе метафоры, как и образ фразеологизма, является «проводником» в культурное пространство, так как «в образ вовлекаются те или иные реалии, которые уже награждены культурными смыслами» [Ковшова, 2013, с. 146–147].

ФЕ, метафоры и закреплённые за ними культурные коннотации являются источником когнитивного освоения. «Именно поэтому фразеологизмы и образно-мотивированные слова (метафоры) становятся экспонентами культурных знаков» [Маслова, 2004, с. 88–89].

Метафора пронизывает язык, культуру, науку, жизнь, весь мир и является универсальным явлением и для человеческого сознания (метафорическое видение мира современные психологи связывают с генезисом человека), и для культуры, и для языка, причём универсальность метафоры проявляется в пространстве и времени, в структуре языка и его функционировании.

Само рождение метафоры «связано с концептуальной системой носителей языка, с их стандартными представлениями о мире, с системой оценок, которые существуют в мире сами по себе и лишь вербализуются в языке» [Маслова, 2004, с. 88–89]. По мнению В.Н. Телия, создание языковой картины мира было бы невозможно без метафоризации [Телия, 1988, с. 173–204].

О том, как тесно связаны метафора, мышление и культура говорят Дж. Лакофф и М. Джонсон в книге «Метафоры, которыми мы живём», где доказывается, что метафора структурирует мышление, поэтому картина мира и поступки человека напрямую зависят от метафор, которыми он мыслит. Например, отмечают Лакофф и Джонсон, в западной культуре распространена метафора *СПОР – ЭТО ВОЙНА*: в споре можно победить, можно напасть на слабое место в аргументации, можно разгромить, разбить аргументы противника. И в споре представитель западной культуры ведёт себя соответственно. Но если бы, пишут авторы, существовала бы культура, в которой спор осмыслялся бы, например, как *ТАНЕЦ*, в терминах танца, участники спора – как партнёры, а целью спора, как и целью танца, были бы красота и гармония, действия людей в споре структурировались бы совершенно по-другому, и поведение было бы совершенно иным [Лакофф, Джонсон, 2004, с. 33–34].

Метафора выявляет различия в понимании одних и тех же явлений представителями разных культур. При этом смыслы, характерные для какой-либо отдельной культуры, наиболее заметны в языковых метафорах. Однако изучение в лингвокультурологическом аспекте индивидуально-авторских метафор, на наш взгляд, не менее интересно и важно: ведь каждый автор – это представитель определённой культуры, и она не может не влиять на его мышление и творчество. Кроме того, лингвокультурологический анализ авторских метафор позволяет рассмотреть процесс взаимовлияния различных культур на примере творчества одного писателя и получить более полное представление о вербально-образной картине мира отдельного автора, которую А.Т. Грязнова определяет как «сложившуюся в рамках литературного направления или творчества одного автора систему образов и представлений, изображающих вымышленную реальность, особенности концептуализации которой закреплены комплексом языковых средств различных уровней и отношений между ними» [Грязнова, 2010, с. 193].

В данном параграфе мы проанализируем с позиций лингвокультурологии метафоры А.С. Грина.

Для начала рассмотрим, как отразились в метафорах А.С. Грина главные, универсальные для различных культур, причём наиболее древние культурные коды: соматический, биоморфный, предметный и мифологический.

Соматический код, носителем которого является тело человека, представлен в следующих метафорах А.С. Грина: *«При этом энергичном, коротком слове на мою голову ложилась нежная рука в латной перчатке, – рука танца, стремительного, как ветер...»* [Грин, 1993, с. 140]; *«Лицо дня приобретает определённое выражение»* [Грин, 1993, с. 155]; *«Автомобиль, ехавший так себе, но вдруг затыркавший на месте, потому что испортился механизм, – и тот, казалось, попал в зубы морозу»* [Грин, 1993, с. 149]; *«Двенадцать пар черных глаз склонились издалека над Розовым Залом. Юг, смеясь, кивнул северу. Он дотянулся своей жаркой рукой до отморозженных пальцев»* [Грин, 1993, с. 164]; *«На серых домах окна были ослеплены инеем»* [Грин, 1993, с. 144]; в названии рассказа *«Сердце пустыни»*. В приведённых отрывках соматический код реализуется посредством входящих в состав метафор слов *рука, лицо, сердце, зубы, пальцы, глаза, ослеплены*. Таким образом день, Север, Юг, пустыня, мороз, танец и дом с покрытыми инеем окнами уподобляются человеку.

В отрывке: *«Одно верно: стоит мне захотеть – а я знаю тот путь, – и человечество пошло бы все разом в страну Цветущих Лучей, отряхивая прошлое с ног своих без единого вздоха»* [Грин, 1993, с. 50], благодаря выделенной метафоре, всё человечество предстаёт как единый организм, а в другом случае – *«Легко было задуматься без желаний отчетливым сном раскрывшей глаза души над отблесками этой страны...»* [Грин, 1993, с. 118] – соматическая метафора, в основе которой лежит один из ключевых концептов русской культуры *глаза*, наделяет человеческую душу зримыми чертами.

Метафорой самой души в русской культуре является сердце. Следовательно, название рассказа – *«Сердце пустыни»* – двойная метафора. *Сердцем пустыни* в рассказе становятся семь прекрасных семей, поселившихся посреди пустыни, – воплотившаяся в жизнь мечта главного героя.

Иногда благодаря нанизыванию метафорических конструкций или в пределах одной развёрнутой метафоры взаимодействуют несколько слов-носителей соматического кода: «...увидела она, что прямо к ее лицу мчатся, подобно налетающей птице, **блестящие, задумчивые глаза**, – ни черт, ни линий тела не было в ужасной игре той, – одни лишь, получившие невозможную жизнь среди алой зари, падая и летя, близились с воздушных стремнин **глаза Друда**. Как при встрече, были уже близки и ясны они, но, **едва сердце несчастной стало на краю обморока**, мгновенно исчезли» [Грин, 1993, с. 118] (**глаза и сердце**), или: *Держит на горячей **руке сердце** и целует его* (о «Фанданго» – А.К.) [Грин, 1993, с. 140]. Причём существительные *глаза* и *рука* в этих отрывках выражают идею сверхъестественного, а *сердце* отражает реакцию героя на встречу со сверхъестественным. Именно сердце в мире А.С. Грина осуществляет связь между человеком и ирреальным.

Чаще всего соматический код в гриновских метафорах реализуется посредством таких лексем, как *сердце*, *рука* и *глаза*. Особенно часто в текстах упоминается сердце, так как оно у Грина – не только метафора души, но и проводник в «мир ошеломляющий» (А.С. Грин).

Отметим, что достаточно часто в метафорических конструкциях А.С. Грина отражается синкретизм культурных кодов. Различные культурные коды в пределах одной конструкции обогащают друг друга и насыщают образ новыми смыслами. Например, в метафорическом сравнении «*Но у него хватило силы подождать ровно три года, пока снова не зацвело сердце, как та ива, которую **спрыскивал хлорофиллом доктор растений***» [Грин, 1993, с. 240] соматический код взаимодействует с растительным.

В состав **биоморфного кода**, отражающего представления человека о животном и растительных царствах, входят растительный и зооморфный коды. Растительный код присутствует в таких гриновских метафорах, как, например: «*Я знаю, что такое отчаяние. **Наследственность** подготовила мне для него почву, люди разрыхлили и удобрили ее, а жизнь бросила смертельные семена, из коих годам к тридцати созрело черное душевное состояние, называемое*

отчаянием» [Грин, 1993, с. 346]; «*Это трагическое, но и пошлейшее чувство не щадит самых нежных корней души*» [Грин, 1993, с. 138]; «*Не знаю, сколько пройдёт лет, но только в Каперне расцветет одна сказка, памятная надолго*» [Грин, 1993, с. 137]. В данных метафорах различные явления осмысляются как растения. При этом как растения могут быть представлены и понятия, которым присущи положительные коннотации, (сказка, душа), так и понятия с отрицательными коннотациями (отчаяние, желания – в данном контексте желания имеют отрицательную коннотацию, на что указывает эпитет *опасных*).

Отметим, что использование глагольных фитометафор (*зацветёт сердце, расцветёт сказка*) является одной из характерных особенностей творчества А.С. Грина.

Говоря о растительном коде метафор А.С. Грина, на наш взгляд, следует вспомнить книгу Н.А. Кожевниковой и З.Ю. Петровой «Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв.» (Выпуск 3: «Растения», 2015), где в идеографическом порядке расположены метафоры и сравнения, в которых различные реалии сравниваются с растениями. При этом структура каждой статьи обусловлена структурой семантического поля «Растения», внутри которого авторы выделяют семь основных разновидностей семантических отношений.

Так, например, в вышеприведённой развёрнутой метафоре А.С. Грина № 1 (*отчаяние – растение*) можно встретить семантические отношения двух разных типов: (3) Отношение «растение – жизненный цикл растений»: *семена, созрело*; (5) Отношение «растение – действия человека с растениями»: *подготовила почву, разрыхлили и удобрили её, бросила семена*. В метафоре № 2 – (2) Отношение «целое – часть»: *корней*; в метафоре № 3 – только (3) Отношение «растение – жизненный цикл растений»: *расцветёт*.

Значительно реже, чем приведённые растительные метафоры, в произведениях А.С. Грина встречаются зооморфные метафоры: «*Счастье сидело в ней пушистым котёнком*» [Грин, 1993, с. 190]; «*...даже изощренный глаз такого пройдохи, как Агассиц, не выцарапал из краткого свидания с ним ничего,*

кладущего штамп» [Грин, 1993, с. 6]; «...прошамкала она лягушачьим ртом...» [Грин, 1993, с. 158].

Понятия, имеющие в авторском языковом сознании положительные коннотации, сравниваются с симпатичными А.С. Грину животными. Так, счастье представляется котёнком. Напротив, предметы, явления или герои, не вызывающие авторской симпатии, ассоциируются с опасными или неприятными животными. Например, пройдоха Агассиц при помощи глагола *выцарапал* уподобляется хищнику, а старая жадная цыганка – лягушке. Указанные зооморфные метафоры отражают вербально-образную картину мира писателя и не характерны для национальной ЯКМ. В русской ЯКМ счастье и мечта метафорически обычно осмысляются как птица, в то время как у А.С. Грина – как котёнок или олень. При этом последний в русском языковом сознании вообще не метафоризируется, а метафоры с лексемой *кошка* имеют скорее отрицательные коннотации (ср. *кошки на душе скребут*). У А.С. Грина же, вероятно, *Несбывшееся*, в силу своей недостижимости, вызывает ассоциации с оленем, которого трудно поймать (об этом же говорят эпитеты *таинственный, чудный, вечная*), а вызывающий умиление котёнок – со счастьем.

Вербально-образная картина мира автора отразилась и в следующих выделенных метафорах: «Если показать красивую вещь людям, не понимающим красоты, ее непременно засидят *мухи мыслишек и вороны злорадства*» [Грин, 1994, с. 31]. В русской ЯКМ слова *муха* и *ворона*, как и в языковом сознании А.С. Грина, не имеют положительных коннотаций, но А.С. Грин впервые употребил данные существительные в качестве метафор человеческих мыслей и чувств. Вероятно, *ворона* была выбрана писателем для создания метафоры злорадства потому, что данное понятие уже осмыслено в русской ЯКМ как отрицательное: карканье вороны и чёрный цвет её перьев ассоциируются со злом и горем. Кроме того, злорадство гораздо страшнее, чем просто *мыслишки* людей, не понимающих красоты (неслучайно автор использует уменьшительный суффикс *-ишк-*). Это выразилось в метафоризации животных (мух и ворон), существенно отличающихся своими размерами, но одинаково способных *засидеть* (опошлить)

прекрасное. В подтверждение этой мысли приведём слова Н.Н. Грин о романе «Король мух», начатом А.С. Грином в 1924 г., но не законченном: «Как крысы в «Крысолове» довели над всем, что человеку было нужно, олицетворяя собою для Грина нечто реальное, так и в начатом, но не написанном романе «Король мух» эту же мрачную и сильную роль играли мухи, плодясь, распространяясь, заражая и уничтожая все человеческое, прекрасное» [Грин, 2005, с. 117].

Предметный код культуры отражён в метафорах: «...он наклонился ко мне и, заглядывая в глаза лезвием своих блестящих зрачков, шепнул...» [Грин, 1993, с. 159]; «Это воспоминание переломилось у них на романтический лад, и я не понимаю сей музыкальной вибрации» [Грин, 1993, с. 139]; «Опять уловил я себя в том, что насвистываю «Фанданго», бессознательно **отгораживаясь мотивом от Горшкова и Брока**» [Грин, 1993, с. 144]; «Так будет тебе то, **чем взорвано твое сердце: дрова и картофель, масло и мясо, белье и жена, но более – ничего!**» [Грин, 1993, с. 167]; «Эти **пестрые ковры солнечных фей...**» (речь, вероятно, идёт об игре света, которая уподобляется коврам) [Грин, 1993, с. 15]. В перечисленных метафорах воспоминание и мотив сравниваются с предметами, которые могут, например, переломиться или которыми можно отгородиться, а обыденность уподобляется динамиту, взрывающему сердце, метафорически представленное как помещение. В первом из приведённых примеров предметный код взаимодействует с соматическим (**лезвие блестящих зрачков**), а в последнем – с мифологическим (так как в метафоре упоминаются феи).

Мифологический код культуры реализуется в метафорах А.С. Грина посредством использования в них мифологических образов и названий мифологических персонажей (ангелы, феи, демон, дьявол и т.п.): «И он никогда не ударял по поющему камню, что на перекрестке, где вьют из пыли и лунных лучей **феи** замечательные ковры» [Грин, 1994, с. 431], «Она мощно звенит, и демон напominания <...>садится, смежив крылья, у твоих ног и целует в глаза...» [Грин, 1993, с. 106].

Слово *демон*, обладающее отрицательными коннотациями, входит в состав метафоры-сравнения, посредством которой напоминание уподобляется самому воплощению зла – демону.

Мифологический код отразился также в заглавии рассказа «**Возвращённый ад**», которое служит антитезой к названию поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай». Под адом в данном рассказе понимается сознание человека, равнодушного ко всему, что происходит в мире.

Наряду с наиболее древними кодами культуры А.С. Грин активно использует **антропоморфный код**, «очеловечивающий» всех существ, предметы и явления. Ср. следующие метафоры: «*Еще довольно много я передумал об этом, пока мороз не выжал из меня юг, забежавший противу сезона в южный уголок души*» [Грин, 1993, с. 143]; «*Не бери себе в поверенные вино, милый дидан Сантильяно*» [Грин, 1993, с. 143]. В данных примерах очеловечиваются и мороз, и юг, и вино, что отражает особенности индивидуально-авторской картины мира.

Как мы видим, все основные коды культуры присутствуют в творчестве А.С. Грина, тесно взаимодействуя и выполняя в произведении те функции, которые отвёл им автор. При этом чаще всего писатель использует соматический, растительный, предметный и антропоморфный коды.

А.С. Грина ещё при его жизни из-за экзотических имён героев и названий городов в его произведениях отечественные критики нередко именовали иностранцем в литературе, подчёркивая при этом некоторую отстранённость творчества писателя от родной культуры. Между тем уже само преобладание метафорических конструкций в текстах А.С. Грина над всеми другими ИВС говорит о том, что в гриновских метафорах отразилась русская ЯКМ, так как «... для русской языковой картины мира метафорический способ образования переносных значений более частотен, чем метонимический, гиперболизация преобладает над точностью, эмоциональность и образность – над рациональным постижением мира» [Грязнова, 2010, с. 194].

Кроме того, метафоры воды и огня у А.С. Грина регулярно служат для выражения эмоций, что свойственно и метафорам в РЯКМ.

Метафоры огня: 1) *«Сердце разгорелось твоё, – повторила она, – что там увидел, тебе знать»* [Грин, 1993, с. 170]; 2) *«Она ничего не видела, не понимала и не чувствовала, кроме светлой бездны, вспыхнувшей на развалинах этого дня чудным огнём»* [Грин, 1993, с. 18]; 3) *«Тогда что-то тронулось в ее чертах мучительным и горьким теплом, но скрылось, как искра»* [Грин, 1993, с. 63]; 4) *«Она разгорелась, – медленно, изнутри, – как облако, уступающее, мгновение за мгновением, блеску солнца»* [Грин, 1993, с. 49]; 5) *«И здесь, единственный за все это время раз – без тени страха, так как окружающее самовнушенной защитой светилось и горело в ней, – увидела она, сквозь золотой туман алтаря, что Друд вышел из рамы, сев у ног маленького Христа»* [Грин, 1993, с. 121].

В первом из приведённых примерах наряду с метафорой огня употребляется другая, характерная для русского языкового сознания метафора *душа – сердце*, при взаимодействии с которой метафоры огня выполняют функцию предиката. В остальных примерах метафоры огня служат для выражения различных эмоциональных состояний Руны – героини романа «Блистающий мир»: восторга (2-я и 4-я метафоры), разочарования (4-е метафорическое сравнение), защищённости (5-я метафора).

Метафора огня в отрывке *«Я был снова в границе обычных чувств. Они вернулись из огненной сферы опаленные, но собранные твердо и точно»* [Грин, 1993, с. 140] передаёт впечатление героя от встречи со сверхъестественным.

Метафоры воды: *«Тогда Друд понял, что засыпает и погибает, но этот печальный момент раненого сознания затонул в слабости...»* [Грин, 1993, с. 31]; *«Ту ночь, когда Друд всколыхнул тайные воды людских душ, Руна провела в острой бессоннице»* [Грин, 1993, с. 42]; *«Оставим не главное; о главном надо говорить сразу, или оно заснёт, как волна, политая с корабля маслом»* [Грин, 1993, с. 59]; *«И он подал раковину Христу, чтобы слышал он, как шумит море в сердцах»* [Грин, 1993, с. 121].

Отметим, что, хотя обращение к метафорам огня и воды для обозначения чувств и эмоций характерно для русской ЯКМ, сами метафоры в произведениях А.С. Грина являются индивидуально-авторскими и отражают ВОКМ. Так, в

приведённых отрывках скрытые эмоции уподобляются тайным водам, внутренний мир – морю, которое *шумит в сердцах*, состояние слабости – глубокому водоёму. А то, как важно при общении не упустить главное, иллюстрирует метафорическое сравнение *заснёт, как волна, политая с корабля маслом*, в котором основная мысль, главное настроение уподоблены волне.

Кроме того, в текстах А.С. Грина нередко метафорически распространяются традиционные для русской культуры языковые метафоры или устойчивые сочетания слов. Например: «Ещё много всякого словесного сора⁷ – измышлений, болтовни, острот, издевательств и предсказаний – *застряло в ушах разных людей по поводу громкого выступления, но всего не подслушаешь*» [Грин, 1993, с. 9]; «Он постепенно *накаливал душу зрителя, громоздя впечатление на впечатление, с расчетливым строгим разнообразием; благодаря этому зритель должен был отдать весь скопленный жар души венчающему концу: в конце программы значился "Двойная Звезда"*» [Грин, 1993, с. 11] (распространение языковых метафор). Или: «...его бедную жизнь может поразить нечто, о чем он задумывается с волнением, утратив нищенский покой, добытый тяжким трудом гримас и ушибов» [Грин, 1993, с. 9]; «В противном случае *воспоминание чувства, может быть, сдвинуло бы ваше сердце с мертвой точки*» [Грин, 1993, с. 12] (метафорическое распространение устойчивых сочетаний).

Особенно интересен в лингвокультурологическом аспекте рассказ А.С. Грина «Преступление Отпавшего Листа», где уже само название содержит в себе растительную метафору: Отпавшим Листом назван главный герой рассказа – йог, посвящённый в великие сакральные знания и обладающий огромной духовной силой и сверхспособностями, но павший, слишком привязавшись к земному в момент «взрыва желаний», а потому отвергнутый «Великим

⁷ В приведённых примерах подчёркнуты традиционные языковые метафоры и устойчивые сочетания слов, а распространяющая их «рамка» выделена жирным шрифтом.

Посвящением» и обречённый на одиночество в суетном мире людей, живущих материальными ценностями, войн и катастроф.

В данном рассказе индивидуально-авторские метафоры сочетаются с традиционными языковыми метафорами, а также сделана попытка проникнуть в другую культуру – культуру Индии с её представлениями о человеке и мире. Ведь, как свидетельствует М. Озёрная в статье «Символика в романе А. Грина "Бегущая по волнам"», индуистская традиция была близка А.С. Грину [Озёрная, URL].

Заметим также, что в «Преступлении Отпавшего Листа» присутствуют и традиции русской философской романтической сказки, в которой «местом действия часто избираются Восток или Индия, являющиеся для романтиков символами философской и духовной истины» [Грязнова, 1996, с. 56].

Рассмотрим метафору *мёртвая душа*, ключевую для рассказа. Эта метафора является традиционной для русской культуры и литературы (ср. «Мёртвые души» Гоголя). В то же время мёртвой душой, согласно индийской философии, обладает человек «навсегда выходящий из круга совершенствования и конечного достижения блаженства Нирваны».

В рассказе данная метафора (она подчёркнута) получает распространение благодаря строящемуся на основе её метафорическому сравнению и её дальнейшему развёртыванию: *«Ранум вздохнул. Душа прохожего, совершенно ясная ему, была мертва как часы. Ее механические функции действовали отлично, свидетельством чему служил живой, острый взгляд прохожего, его перегруженность заботами о семье и пище, но магическое начало души, божественный свет Великой силы потух»* [Грин, 1993, с. 535]. Отметим, что с этой метафорой в тексте взаимодействуют другие авторские метафоры: *острый взгляд, перегруженность заботами, магическое начало души, божественный свет Великой силы потух*.

Мёртвой душе прохожего в рассказе противопоставляется сам Отпавший Лист, подаривший ей, пожертвовав своим счастьем, заключающимся для героя в

возвращении к братьям, возможность воскресения. Это становится ясно из финала рассказа:

«Брат наш, Отпавший Лист, ты совершил великое преступление!

Оно прощено – ради жертвы, перед которою ты не остановился.

*Отныне – оторванный навсегда от святого дерева, ты, слишком непокорный, чтобы быть с нами, но и не заслуживший уничтожения, – ибо восстал против смерти духа, – будешь одинок и **вечно зелен живой жизнью, подобной тому листу, какой держишь в руке**»* [Грин, 1993, с. 538].

Авторская метафора *вечно зелен живой жизнью* говорит о вечной молодости души главного героя. Заметим, что в русской языковой картине мира *зелёный* также означает *юный, молодой*.

Кроме того, в выделенном метафорическом сравнении есть явная переключка со строками из «Фауста» Гете:

Суха теория, мой друг,

А древо жизни вечно зеленеет.

Таким образом, в прозе А.С. Грина явно преобладающие индивидуально-авторские метафоры сочетаются с традиционными языковыми и могут строиться на основе характерных для русского языкового сознания метафор и устойчивых сочетаний слов, тем самым распространяя их, а иногда и «возвращая к жизни» их стёршуюся образность. Кроме того, в метафорических конструкциях А.С. Грина взаимодействуют различные культурные коды, из которых наиболее часто используются соматический, растительный, предметный и антропоморфный.

1.6. Психолингвистический аспект метафор А.С. Грина

Очевидно, что построение любой метафорической конструкции осуществляется посредством мыслительных операций: мы подбираем нужные слова и «облекаем» в них метафоры. Как мы уже упоминали, Дж. Лакофф и М. Джонсон в книге «Метафоры, которыми мы живём», пишут о том, как метафора структурирует мышление, и о зависимости картины мира и поступков

человека от метафор, которыми он мыслит. Значит, мышление и метафоры, возникшие в результате этого процесса и постоянно присутствующие в человеческом сознании, влияют друг на друга.

Тем не менее, в основе метафоры всегда лежит образ, создание которого немислимо без участия чувств, как высших, так и низших. И именно им обязана своим зарождением любая метафора. Напомним, суть метафоры, по словам основателей когнитивной теории метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона, – это «понимание и переживание сущности одного вида в терминах сущности другого вида» [Лакофф, Джонсон, 2004, с. 27]. И слово «переживание» в данном определении не менее важно, чем «понимание».

Когда мы не создаём, а только воспринимаем чью-то метафору, включаются те же механизмы, что задействованы и при её порождении, только в другом порядке: при помощи мыслительных операций мы распознаём метафору, но вполне понимаем, только когда переводим её на чувственный план. Следовательно, мы можем говорить о тесной взаимосвязи и взаимовлиянии мыслей и чувств при создании и распознавании метафоры.

Вновь обратимся к объёмной метафорической конструкции из романа «Бегущая по волнам», в которой присутствует идея этой взаимосвязи: *«А над гаванью – в стране стран, в пустынях и лесах сердца, в небесах мыслей – сверкает Несбывшееся – таинственный и чудный олень вечной охоты»* [Грин, 1993, с. 13]. В метафорах *в пустынях и лесах сердца* и *в небесах мыслей* содержится пространственное противопоставление *верх* (небеса) – *низ* (пустыни и леса). Вероятно, оно выражает авторскую точку зрения на то, как в «стране стран» (внутреннем мире человека) взаимодействуют ментальное и чувственное: если мысли человека могут «витать в облаках», то чувства, метафорой которых является слово «сердце», как бы возвышенны они ни были, не способны полностью «оторваться» от земного, так как в их основе всегда лежит реакция человека на события, происходящие в реальном мире.

Именно потому, что порождение и восприятие метафоры связаны с работой органов чувств, реагирующих на сигналы внешнего мира, её рассматривают как психофизическое явление.

В современной науке существует такое понятие, как **«синестетическая метафора»**. В психологии синестезия – это одновременное восприятие или способность человека при раздражении одного из органов чувств испытывать ощущения, свойственные другому [Синестезия, URL]. Различают слуховую, зрительную, вкусовую синестезию и прочие её типы, в том числе комбинированный. По мнению В.П. Белянина, синестезия есть «универсальная форма доязыковой категоризации, обеспечивающая обобщения на уровне организма» [Белянин, 2004, с. 137]. С лингвистической точки зрения синестезия – это «употребление слова, значение которого связано с одним органом чувств, в значении, относящемся к другому органу чувств» [Григорьева, 2004, с. 23–24]. Основанные на синтезе ощущений, синестетические метафоры отражают комплексный характер восприятия окружающего мира в его единстве и гармонии. Они присутствуют и в нашей повседневной речи: *кричащие тона, мягкий свет*. Но наиболее ярко синестезия проявляется в индивидуально-авторских метафорических конструкциях. В произведениях А.С. Грина синестетические метафоры – одни из наиболее употребительных, излюбленных писателем. Например, в нижеприведённом отрывке из романа «Блистающий мир» они употребляются трижды:

«...остановилась на беспечной линии рта, решительном выражении подбородка, темных усах, массивном лбе, полном высокой тяжести, и заглянула в глаза, где, темнея и плавясь, стояло недоступное пониманию. Тогда <...> все веяния и эхо сказок вдруг <...> глянули ей в лицо <...> хором глаз, прекрасных и нежных» [Грин, 1993, с. 42].

Так как в лексическом значении прилагательного *массивный* содержится компонент «тяжесть», данное определение к существительному «лоб» является метафорическим эпитетом. Дальнейшее развёртывание метафоры (*полном высокой тяжести*) только подтверждает эту мысль. *Высокая тяжесть* – это

думы главного героя, Друда, которые возвышенны, но тяжелы, потому что думы эти – о судьбах мира. Таким образом, перед нами состоящая из двух метафорических конструкций развёрнутая синестетическая метафора: воспринимаемое органами зрения передаётся как тактильное ощущение (тяжесть). Следовательно, налицо проявление осязательной синестезии.

В метафоре *хор глаз* отразилась слуховая синестезия (зрительное ощущение описывается как слуховое, благодаря лексеме *хор*). Между тем все рассмотренные нами метафоры используются автором с целью создать портрет Друда (в том числе и даже в большей степени – психологический) и в то же время – передать то впечатление, какое произвёл Друд на Руну – героиню романа.

Вот ещё примеры использования А.С. Грином синестетических метафор:

«Странный, резкий и яркий, как блеск молнии, аромат коснулся моего сердца...» (зрительная синестезия – А.К.) [Грин, 1993, с. 571]; *«Дей, мягко улыбаясь»* (осязательная синестезия – А.К.), *продолжал ровным, весёлым голосом...»* (зрительная и осязательная синестезия одновременно – А.К.) [Грин, 1993, с. 504]; *«...место корабельного хлама и тишины, нарушаемой, не слишком назойливо, смягченным, по расстоянию, зыком портового дня»* (осязательная синестезия – А.К.); *«То был грузный человек с лицом кавалериста и тихими, вытолкнутыми на собеседника голубыми глазами»* (слуховая синестезия – А.К.) [Грин, 1993, с. 6]; *«Он засмеялся, но смех был нестерпимо пронзителен»* (осязательная синестезия – А.К.) *и фальшив, и все содрогнулись, увидев глаза хозяина»*; *«Раздался сухой треск»* (осязательная синестезия – А.К.), *и чёрный кружок рассыпался на мелкие куски»* [Грин, 1993, с. 509].

Как видно из приведённых примеров, при построении метафор А.С. Грин обращается к различным видам синестезии – слуховой, зрительной, осязательной, но последний её тип наиболее распространён в творчестве этого автора. Именно благодаря осязательной синестезии читатель может глубже прочувствовать метафору: образы, лежащие в её основе, словно касаются его, «проходят» через него.

Таким образом, метафора способствует развитию **читательской эмпатии** (эмпатия – «осознанное понимание внутреннего мира или эмоционального состояния другого человека» [Глоссарий. Психологический словарь, URL]. Так, по мнению А.К. Михальской, метафора – «основное средство изображения душевной, духовной, эмоциональной жизни человека, «ненаблюдаемых миров» его внутренних переживаний» [Михальская, 2007, с. 245]. Можно сказать, что метафора – «ключ» к внутреннему миру персонажа. Например, в рассказе «Новогодний праздник отца и маленькой дочери» А.С. Грин при помощи выделенных метафор показывает, что значила для учёного Эгмонда Дрэпа его научная работа, которой он посвятил пятнадцать лет жизни: *«Для него была подобна она радуге, скрытой пока туманом напряженного творчества, или же видел он её в образе золотой цепи, связывающей берега бездны; ещё представлял он её громом и вихрем, сеющим истину. Он и она были одно»* [Грин, 1993, с. 565].

И когда дочь учёного по неосторожности сжигает плоды его многолетнего труда, автор описывает душевное состояние героя посредством развёрнутой метафоры: *«Мрак хватил его по лицу и вырвал сердце»* [Грин, 1993, с. 567].

Частое употребление метафор в прозе А.С. Грина, вероятно, связано со способностью метафоры фиксировать в художественном тексте **доминантную эстетическую эмоцию**. Так, разочарование в муже и обида, вызванная его изменой, в рассказе «Ксения Турпанова» находят выражение в развёрнутом метафорическом описании глаз главной героини: *«...пристальные, отталкивающие его глаза жены* (осязательная синестетическая метафора – А.К.) *были теми новыми глазами человека, которыми он смотрит раз в жизни и, осмыслив её по-новому, умирает верно, просто и стремительно для всех, кроме себя»* [Грин, 1993, с. 412].

Кроме того, данная метафорическая конструкция не только передаёт целостное восприятие мира (как это делает синестетическая метафора), но и способствует целостному восприятию текста. Ведь, слушая или читая текст, мы постигаем его смысл, не вычленяя значения отдельных языковых единиц, но

воспринимая текст полностью, как сложное единство. Метафора, сочетающая и преобразующая смыслы сразу нескольких слов, участвует в процессе **смыслообразования**.

Приведённая объёмная метафора одновременно организует текст внутренне – на смысловом уровне и внешне – на уровне грамматики и синтаксиса. Следовательно, метафора в прозе А.С. Грина выполняет и **текстообразующую функцию** (об этом мы подробнее поговорим в третьей главе нашей работы).

Также метафора, опять же благодаря «зашифрованной» в ней доминантной эстетической эмоции, способна проникать на самый главный уровень художественного текста – **идейно-тематический**. Так, в романе А.С. Грина «Дорога никуда» метафора заключает в себе основную мысль всего романа: *«Что, милая, беззащитно сердце человеческое?! А защищённое – оно лишено света, и мало в нем горячих углей, не хватит даже, чтобы согреть руки»* [Грин, 1994, с. 241].

В рассказе «Таинственная пластинка» ключевая метафора *цвет души* находится в сильной позиции – в конце произведения: *«я сохраню на память эту частицу; её цвет всегда будет напоминать о цвете души нашего милого хозяина...»* [Грин, 1993, с. 509]. Если учесть, что упомянутая в отрывке «частица» – кусочек разбившейся чёрной пластинки, то смысл выделенной метафоры станет понятен. По сюжету, именно эта пластинка помогает разоблачить убийцу. Нельзя не отметить также, что данное словосочетание благодаря своей перекличке со стёршейся языковой метафорой *чёрный замысел*, употреблённой в начале рассказа, является средством создания кольцевой композиции: *«В тот вечер ничто в наружности Беневера не указывало на его **чёрный замысел**»* [Грин, 1993, с. 505].

Следует отметить и оценочную функцию этих взаимодействующих метафор, ведь под словом *чёрный* подразумеваются низшие человеческие чувства – зависть, ненависть, злоба и т.д.

Безусловно, индивидуально-авторские метафоры представляют интерес и с точки зрения **психологии творчества**, ведь они помогают нам лучше понять и

душевный мир их создателя. Так, являющийся метафорой афоризм А.С. Грина *«жизнь – это черновик выдумки»* [LiveLib, URL], на наш взгляд, даёт представление о том, как в сознании писателя соотносились действительность и его собственная реальность, и объясняет, почему в творчестве этого автора внутренняя жизнь героя – всегда на первом плане.

Таким образом, метафоры А.С. Грина (особенно синестетические, преимущественно осязательного типа) способствуют развитию читательской эмпатии; выполняя в произведении множество функций, помогают воспринимать текст как сложное единство; а также дают представление о некоторых психологических особенностях и взглядах их создателя.

Выводы по первой главе

1. Метафоры разнородны и обладают множеством признаков, по которым их можно типологизировать. В современной науке существуют различные классификации метафор. Самыми последовательными и полными являются классификации метафор, разработанные Ю.И. Левиным и Т.В. Матвеевой.

2. В основу типологии метафор могут быть положены различные признаки: соотнесённость с другими выражениями, соотношение узуального и окказионального значений, частота использования, частеречная принадлежность, синтаксическая функция в предложении, способ реализации принципа сравнения, структурный принцип и т.д.

3. В прозе Грина присутствуют все выделенные Т.В. Матвеевой типы метафор, среди которых первое место по частоте употребления занимают глагольные метафоры, что придаёт тексту высокую степень динамизма.

4. Характерная черта гриновских метафор именного типа – обилие абстрактной лексики. Среди именных метафор А.С. Грина более всего генитивных метафор.

5. Наибольшее число метафор глагольного типа А.С. Грин использует в повествовании. При описании находят активное применение метафоры-причастия и адъективные метафоры. В таком типе речи, как рассуждение, на первый план выходят метафоры именного типа.

6. В текстах А.С. Грина при метафоризации наблюдается переход относительных и притяжательных прилагательных в качественные, в связи с которым происходит семантический сдвиг и у прилагательных развивается переносное (метафорическое) значение.

7. Сочетание в прозе А.С. Грина двух преобладающих типов метафор – глагольного и именного способствует созданию гармонии между динамикой и статикой.

8. Предикатные метафоры у А.С. Грина чаще указывают на динамичные признаки, нежели на статичные, и наиболее широко распространены в таком типе речи, как повествование, в то время как предикативно-атрибутивные метафоры наравне с атрибутивными участвуют в создании описаний.

9. Метафоры А.С. Грина отражают уникальное индивидуально-авторское языковое мышление писателя и бывают, по ряду причин, довольно сложны для интерпретации.

10. Из трёх типов когнитивных метафор, выявленных Дж. Лакоффом и М. Джонсоном, в творчестве А.С. Грина наиболее часто встречаются структурный и онтологический типы, которые в некоторых случаях накладываются друг на друга, объединяясь в один структурно-онтологический тип метафоры. Все типы когнитивных метафор в текстах А.С. Грина находятся в тесном переплетении и образуют сложное структурно-семантическое единство.

11. В прозе А.С. Грина явно преобладающие индивидуально-авторские метафоры сочетаются с традиционными языковыми метафорами и могут строиться на основе характерных для русской языковой картины мира метафор и устойчивых сочетаний слов, тем самым распространяя их и «возвращая к жизни» их зачастую стёршуюся образность.

12. В метафорах А.С. Грина тесно взаимодействуют различные культурные коды – антропоморфный, мифологический, соматический, зооморфный, фитоморфный и т.д..

13. Дескрипторная теория метафоры позволяет найти в гриновских метафорических конструкциях новые смыслы и выявить уникальные языковые особенности писателя, хотя и не может считаться одним из основных методов анализа метафор А.С. Грина, так как в большей степени подходит для изучения «стёртых» метафор, характеризующихся большей упорядоченностью по сравнению с индивидуально-авторскими.

14. Метафоры А.С. Грина (особенно синестетические, преимущественно осязательного типа) способствуют развитию читательской эмпатии; выполняя в произведении множество функций, помогают воспринимать текст как сложное единство; а также дают представление о некоторых психологических особенностях и взглядах их создателя.

ГЛАВА 2. СТРУКТУРА И СЕМАНТИКА МЕТАФОР А.С. ГРИНА

2.1. Объем и структура метафор А.С. Грина

Прежде чем говорить об объеме и структуре метафор А.С. Грина, вновь обратимся к структурной классификации Ю.И. Левина. Он делит метафоры по структуре на *простые метафоры* и *метафорические конструкции*. Простые метафоры, как уже отмечалось, могут быть *одночленными* и *двучленными*.

Чтобы объяснить различие между одночленными и двучленными метафорами, Ю.И. Левин вводит понятия *отмеченное/неотмеченное слово* и *отмеченный/неотмеченный текст*, *синтагма*: «Любую последовательность слов назовём текстом, а любую упорядоченную пару таких последовательностей – *контекстом*. Будем считать, что любому контексту α отвечает множество $K(\alpha)$ слов, определяемых этим контекстом. В это множество входят те слова, которые, будучи вставлены в пустое место контекста, превращают его в осмысленный текст. Слово α называется *отмеченным*, если $\alpha \in K(\alpha)$, где α – контекст, образованный из данного текста выбрасыванием слова α ; в противном случае слово называется *неотмеченным*. Если каждое слово данного текста отмечено в этом тексте, то этот текст называется *отмеченным* (в противном случае – *неотмеченным*).

<...> Поскольку текст, содержащий метафору, является *неотмеченным* (т.е. бессмысленным при буквальном, «словарном» прочтении), метафора эта должна быть как-то осмыслена, причём её значение (результат осмысления) не является словарным.

<...> Назовём *синтагмой* пару слов, находящихся в отношении непосредственного подчинения (включая пару «подлежащее – сказуемое»). Обозначения типов синтагм: $A(n,v)$ – сущ. им. – глагол; $V(v,n)$ – глагол с дополнением; $B(n,ng)$ – сущ. – сущ. род.; $C(a,n)$ – прил. – сущ.; $D(ad,v)$ – наречие – глагол.

Синтагму, представляющую собой неотмеченный двухсловный текст (напр., *свинцовые мысли*), назовём *неотмеченной синтагмой*.

Одночленной метафорой называется одиночное слово, не отмеченное в контексте («Поэтому дверной звонок был мучителем Румиера...» [т. 4: 541]). Синтагму, в которую входит это слово, назовём *метафорической синтагмой*. В метафорических синтагмах различаются *неотмеченный член* (метафорическое слово) и *отмеченный член*» [Левин, 1998, с. 457–459].

Одночленную метафору, с точки зрения Ю.И. Левина, можно рассматривать как загадку. Для осмысления текста она должна быть отгадана. Механизм отгадывания состоит в следующем: если Σ – неотмеченное слово и $\mathfrak{A}$ – его контекст, то из множества $K(\mathfrak{A})$ выбирается значение, связанное со значением Σ , и притом наиболее тесным образом.

Двучленной метафорой исследователь называет неотмеченную синтагму, ни один из членов которой не является одночленной метафорой (*искажение человека – о голоде*) (А.С. Грин). Из двух членов такой метафоры один – употреблённый в переносном значении – неотмеченный, а другой – отмеченный.

Среди **метафорических конструкций** выделяются:

1. Простейшие (или элементарные) метафорические конструкции – ЭМК (*фейерверк светящихся гирь*). Они бывают **замкнутыми** (если одна из пар слов в ЭМК образует отмеченную синтагму: *нестерпимый свет точного, второго переживания; малейшего уголка памяти*), **полузамкнутыми** (если два слова в ЭМК после некоторого грамматического преобразования образуют отмеченную синтагму: *пёстрая суматоха афиш*; ср.: *суматоха пёстрых афиш*) и **незамкнутыми** (если ни одна из пар слов ни при каких условиях не может образовать отмеченную синтагму: *складка нездеишего выражения, покойный свет жизни* (А.С. Грин)).

2. Метафорические цепочки (ряд синтаксически похожих метафорических конструкций): «*высота кружилась, кружился, трепеща, свод; свет люстр, замирая или разгораясь, ослеплял, кроя туманом блестящий поворот ярусов...*»;

«в пустоте этой всплыло и двинулось из её души всё, равное высоте, – тени птиц, дым облаков и существа, лишённые форм...» (А.С. Грин).

3. Метафорические сравнения: *«всплыл, как поднятая свеча, тот человек с прекрасным и ужасным лицом»* (А.С. Грин).

4. Сложные метафорические конструкции. Например:

«Тогда, внезапно, за некоей неуловимой чертой, через которую, перескакнув и струсив, заметалось подкошенное внимание, – зрелище вышло из пределов фокуса, став чудом, то есть тем, чего втайне ожидаем мы всю жизнь, но когда оно наконец блеснет, готовы закричать или спрятаться» [Грин, 1993, с. 17].

Из простых метафор в произведениях А.С. Грина наиболее часто встречаются метафоры следующей структуры (условимся при символической записи метафорических синтагм ставить на первое место **неотмеченный** член):

1) метафоры, приписывающие данному объекту свойства другого объекта:

A3(v, n): *«Долог такой день и метит он человека вечным клеймом»* [Грин, 1993, с. 58]; *«Как стягивается туманность, образуя планету, так растёт образ; он крепнет, потягивается, хрустя пальцами, и просыпается к жизни в рассечённой душе нашей»* [Грин, 1993, с. 69].

В приведённых отрывках таким понятиям, как *день* и *образ* приписываются человеческие свойства.

C3(a, n) (метафоры-эпитеты). Прежде чем рассмотреть примеры метафор-эпитетов в творчестве А.С. Грина обратимся к определению эпитета, данному В.П. Москвиным: *«эпитет (от греч. «определение, прозвище») – уточняющее определение, подчиненное задаче художественного изображения и эмоционально-образной интерпретации объекта»* [Москвин, 2007, с. 897]. Например: *«Бессознательно, путём своеобразного вдохновения она делала на каждом шагу множество эфирно-тонких открытий...»* [Грин, 1993, с. 167]; *«Он видел, как несутся по телеграфным проволокам, в почтовых пакетах, на красных языках и в*

серых мозгах пучеглазые, вертлявые вести...» [Грин, 1993, с. 30]. Такие метафоры одночленны (*a* – метафорическое слово).

2) метафоры-сравнения (всегда двучленны):

B1(n, ng): «...текли к чёрной стене хлещущие свитки валов; вздымаясь у огромного ствола баини, они рушили к её основанию ливни и водопады с силой пальбы» [Грин, 1993, с. 65]; «По левой стороне тьмы светилась пыль огней далёкого города» [Грин, 1993, с. 65]; «На том мы расстались, и я вышел на улицу, выдвинутую из тьмы строєм теней» [Грин, 1993, с. 179].

3) метафоры-загадки:

Одночленные метафоры-загадки:

B2(n, n2): «Это купание без воды, плавание без усилий...» (о полёте – А.К.) [Грин, 1993, с. 578].

Двучленные метафоры-загадки:

B2(n, ng): «Бесчисленные глаза их, невидимые для Тарта, роились в воздухе, роняли на его руки слёзы цветов...» [Грин, 1993, с. 420]; «Итак, я выпускал их, смотря, как над современной улицей, с её треском кофейной мельницы и светом доменной печи, взлетали ночью эти порхающие драгоценности – маленькие, как феи цветов» [Грин, 1993, с. 79].

C2(n, a) (встречается реже): «По-видимому, началась своего рода «сердечная мигрень» – чувство, которое я хорошо знал и, хотя не придавал ему особенного значения, всё же нашёл, что такое направление мыслей действует, как любимый мотив» [Грин, 1993, с. 16].

Найти отгадки к метафорам-загадкам слёзы цветов и порхающие драгоценности довольно легко, так как обе метафоры соотносятся с объектами материального мира: словосочетанием слёзы цветов у А.С. Грина обозначена роса, а под порхающими драгоценностями подразумеваются колибри (это становится ясно из предшествующего контекста: «Однажды мне подарили стайку колибри – в белой алюминиевой клетке, полной зелени. Я выпускал их» [Грин, 1993, с. 79]). Гораздо труднее дать ответ на вопрос, что такое сердечная мигрень, так как речь идёт о чувстве. Опираясь на контекст, мы можем лишь

предположить, что в данной метафоре из романа «Бегущая по волнам» «зашифрована» тоска главного героя по *Несбывшемуся*.

В произведениях А.С. Грина преобладают два структурных типа метафор – **A3(v, n)** (метафоры, приписывающие данному объекту свойства другого объекта) и **B1(n, ng)** (метафоры-сравнения), что вполне согласуется с выводом, к которому мы ранее пришли в нашей работе: наиболее полно в текстах А.С. Грина представлены глагольная и именная (генитивная) метафоры.

Метафорические конструкции – выражения, полученные подстановкой на место того или иного члена метафорической синтагмы синтаксически эквивалентного этому члену словосочетания [Левин, 1998, с. 460].

В текстах А.С. Грина можно встретить все выделенные Ю.И. Левиным типы элементарных метафорических конструкций, среди которых преобладают незамкнутые ЭМК:

A3[v, B1(n, n')]: «...гул сказки **покрыл** рокот далёкой, внизу, воды, и ветер застрял в ушах» [Грин, 1993, с. 151]; «...утренний огонь неба **среди** пышных цветов уже **сторожил** позднее пробуждение» [Грин, 1993, с. 81].

A3[v, C3(a, n)]: «В уверенной тишине спальни **никла** роскошная пустота...» [Грин, 1993, с. 107]; «Тогда сверху, сотрясая и зарывая сердце в свой торжествующий крик, вновь **кинулась** огромная музыка» [Грин, 1993, с. 191].

V3[v, B1(n, n')]: «Я должен был **отдаться** тихим шагам наития...» [т. 3: 169]; «Хин осторожно встал, собрался и, не разбудив товарищей, зашагал к Зурбагану, **унося** на спине взгляд догорающего костра» [Грин, 1993, с. 548].

B1[C3(a, n), n']: «...вы, дорогой Гарвей, хотите увидеть смеющееся лицо счастья» [Грин, 1993, с. 33]; «Не было никаких сомнений в звонкой душе Грэя – ни глухих ударов тревоги, ни шума мелких забот...» [Грин, 1993, с. 188].

B1[n, C3(a, n')]: «Туман ликующей нестроты залил его...» [Грин, 1993, с. 53]; «В её словах, в звонкой неровности её голоса чудилось **торжество оглушительного секрета**» [Грин, 1993, с. 33].

Разнообразие метафорических конструкций и преобладание незамкнутых типов метафор свидетельствуют о богатстве языка А.С. Грина и являются одной из особенностей идиостиля писателя.

Метафорические цепочки в произведениях А.С. Грина представлены в двух видах (при этом доминирует первый вид):

1) метафорические цепочки I вида (обозначаются – $F(x_1 \& x_2 \& \dots \& x_n, y)$, где $\&$ – обозначение для соединения синтаксически однородных слов или словосочетаний друг с другом): *«Всё уносит <...> уносит, разбрасывает и разрывает, – говорил он – гонит ветер и внушает любовь. Бьёт по крепчайшим скрепам. Держит на горячей руке сердце и целует его. Не зовёт, но сзывает вокруг тебя вихрь золотых дисков, вращая их среди безумных цветов»* [Грин, 1993, с. 189].

2) метафорические цепочки II вида (обозначаются – $F(x_1, y_1) \& \dots \& F(x_n, y_n)$); неотмеченные члены нанизываемых синтагм обычно связаны по значениям и развивают одну и ту же метафорическую тему): *«Всё переменялось: дождь стал шутилив, ветер игрив, сам мрак, булькая водой, говорил "да"»* [Грин, 1993, с. 11].

В первом примере автор использует метафорическую цепочку, каждый член которой представляет собой олицетворение, с целью показать, что сама природа благопритствует герою в осуществлении его замысла. Данная цепочка развивает тему радости. Во втором примере в каждом из двух «звеньев» метафорической цепочки содержатся перифраза и оксюморон, указывающий на то, что полёт человека без каких-либо приспособлений – явление из ряда вон выходящее.

У А.С. Грина также можно найти и все три типа метафорических сравнений.

Метафорические сравнения, полученные в результате подстановки:

1) отмеченной сравнительной синтагмы в неотмеченную (метафорическую) синтагму: *«Маленький сад кипел, как горный ключ, дробящийся червонным золотом в уступах гранита...»* [Грин, 1993, с. 275]; *«...мелькнул вперёд мраморный профиль, за ним другой, третий и, наконец, тонкий рисунок фигуры, стоящей где-то вверху в полных, как весёлый крик, лучах солнца, поднявшегося к зениту»* [Грин, 1994, с. 413].

2) неотмеченной сравнительной синтагмы в метафорическую синтагму: «*Багровый сумрак покрыл горы. Они таяли, тускнея вдали серо-зелёными, пышными волнами, как огромные шапки невидимых, подземных великанов*» [Грин, 1993, с. 209]; «*Тёплое звёздное небо дышало покоем, и в его чёрной пропасти стыли волнистые купы деревьев сада, словно гряда туч, севших на землю*» [Грин, 1993, с. 305].

3) неотмеченной сравнительной синтагмы в отмеченную синтагму: «*Мохнатые лапы елей висели вниз, задевая голову, корявые пни торчали, как уродливые гномы, вышедшие на прогулку*» [Грин, 1993, с. 303]; «*Ветер, проносясь со скоростью шторма, свистел нам в уши, словно стая обезумевших мальчишек*» [Грин, 1993, с. 343].

Среди метафорических сравнений самыми частотными являются 2-й и 3-й типы – те разновидности, в которых происходит подстановка неотмеченной сравнительной синтагмы, что говорит о том, что предпочтение в произведениях А.С. Грина отдано оригинальным индивидуально-авторским сравнениям.

Сложные метафорические конструкции строятся на базе ЭМК, метафорических цепочек и метафорических сравнений и могут включать в себя отмеченные подконструкции: «*Но этот симпатичный человек не был ещё тронут прощальной рукой Несбывшегося...*» [Грин, 1993, с. 6] – $A3[C3(a, n); V3(V0 < D0(ad, v), B0(C(a, n) ng))]$. В данном примере в состав сложной метафорической конструкции входят несколько ЭМК, а словосочетание *тронут рукой* представляет собой отмеченную подконструкцию.

СМК в прозе Грина могут быть как замкнутыми («*Рано или поздно, под старость или в расцвете лет, Несбывшееся зовёт нас, и мы оглядываемся, стараясь понять, откуда прилетел зов*» [Грин, 1993, с. 6]), и в этом случае замкнутость «создаёт единство метафорического образа» (Ю.И. Левин), так и незамкнутыми («*Этот невозмутимый, холодный мир был заключён в совершенную оболочку*» (о Руне – А.К.) [Грин, 1993, с. 14]).

Именно сложные метафорические конструкции, благодаря их универсальности и разнообразию их элементов, являются основным типом

метафор в прозе А.С. Грина. Именно в СМК, способных сочетать в себе все типы метафор, полнее и ярче выражаются особенности языкового мышления писателя. Именно в таких конструкциях наиболее чётко прослеживается неповторимый индивидуальный стиль А.С. Грина.

Метафоры А.С. Грина, как правило, очень объёмны, и зачастую в его текстах одна метафора «нанизывается» на другую, образуя тем самым одну большую метафору с несколькими «фокусами». Например: *«Правда, мелкотравчатый скептицизм образованной части населения пустил тонкое «но», в глубокомысленной бессмысленности которого уху, настроенному соответственно, слышалось множество остроумнейших изъяснений. На это «но», как на шпильку (метафорическое сравнение – А.К.), наматывалась пестрая нить ходячей энциклопедии»* [Грин, 1993, с. 22] (метафорические фокусы выделены).

Образ, лежащий в основе метафоры, приобретает наибольшую целостность, когда автор использует развёртывание: *«Тем вывела она за дверь и выбросила всю свою жизнь – от детского лепета до страшного дня в «Солейль» – ради первого ожидания»* [Грин, 1993, с. 55]; *«Он вошёл в серый день тумана, – в мозг, нервы и кровь (метафорическая цепочка – А.К.), сразу, как, чуть покрапав, льёт затем дождь»* [Грин, 1993, с. 107]; *«Вновь ясно отозвались струны, – выразили любовь, тоску, песню (метафорическая цепочка – А.К.), вошли в душу и связали её»* [Грин, 1993, с. 53].

В первом примере речь идёт о записи Руны, которую она сделала в своём дневнике после того, как стала свидетелем чудесного полёта Друда под куполом цирка 23 июня 1911 г.: *«17-го мая 1887 – 23 июня 1911 г. – ничего не было»* (17 мая 1887, как становится ясно из контекста, – дата рождения героини). Сама запись и то, что появилась она из-под пера Руны в момент ожидания новой её встречи с Друдом, говорит о том, что всю свою жизнь «до страшного дня в "Солейль"» героиня считает бессмысленной и ничтожной по сравнению с «первым ожиданием» – всепоглощающей надеждой, которую вселил в сердце Руны полёт Друда.

Как видно из приведённых нами примеров, в состав объёмной метафоры А.С. Грина могут входить различные типы метафорических конструкций: ЭМК, метафорические цепочки и метафорические сравнения, а также другие средства выразительности (например, эпитеты (*серый, страшный* и т.п.). Все образные средства в мире произведений А.С. Грина подчиняются метафоре, выполняя внутри неё отведённые им автором роли. Это даёт нам право говорить о текстообразующей и стилеобразующей функциях метафоры в творчестве А.С. Грина.

2.2. Развёрнутые метафоры А.С. Грина в структурно-семантическом аспекте

Как отмечалось ранее, для прозы А.С. Грина характерны сложные объёмные метафоры, способные сочетать в себе различные типы метафорических конструкций, а также множество образных средств.

Простые метафоры, как, например, «*Её нервы ломались*» [Грин, 1993, с. 52], и элементарные метафорические конструкции встречаются в произведениях А.С. Грина довольно редко: они или расширяют свой состав за счёт различных распространителей, или входят в состав развёрнутой метафоры и участвуют в нанизывании тропов, или тесно связаны с предшествующей или последующей метафорой одной темой.

Нераспространённые метафоры, включающие в себя большее количество компонентов, также достаточно редки в текстах А.С. Грина. Например: «*Стиль поднял голову без цели произвести впечатление, но от этого жеста оно кинулось и загремело во всех углах*» [Грин, 1993, с. 409].

Часто в роли распространителей выступают эпитеты. Так, в метафоре «*Вечная музыка берега и моря*» [Грин, 1993, с. 431] распространителем является эпитет *вечная*. В предложении «*Я подвержен гневу, и если гнев взорвал мою голову, не много надо, чтобы, забыв все, я рванулся в кипящей тьме неистового порыва дробить и бить что попало*» [Грин, 1993, с. 18] метафору *тьма порыва* распространяют метафорический эпитет *кипящая* и оценочный эпитет *неистовый*.

При этом сами эпитеты также различаются по степени своей распространённости. Наиболее распространёнными являются метафорические эпитеты, представляющие собой определения, выраженные причастными (или адъективными) оборотами: *«Но это так, это быль, – маленький, грустный домовый сидел у холодной плиты, давно забывшей огонь»* [Грин, 1993, с. 429]; *«Санди умирает как жил, но он никогда не будет спрашивать вслух, где ваш щеголеватый Поп, потому что я воспитан морем, обучающим молчанию»* [Грин, 1993, с. 103].

Если в первом из данных двух примеров распространённый метафорический эпитет просто характеризует существительное, то во втором примере он является распространителем при метафоре *я воспитан морем*. В следующем предложении метафорический эпитет, относящийся к метафоре *кружево легенд*, включает в себе целую метафорическую цепочку: *«...кружево легенд, вытканное из корабельных снастей, морской пены, игры и торговли, опасностей и находок»* [Грин, 1993, с. 431].

В качестве распространителя при метафоре в произведениях А.С. Грина может выступать и сравнение. Например: *«Но там подлинная красота, – есть вещи, о которые слова бьются, как град о стекло, – только звенит...»* [Грин, 1994, с. 408]; *«Тогда что-то тронулось в её чертах мучительным и горьким теплом, но скрылось, как искра»* [Грин, 1993, с. 63]. Во втором отрывке метафорическое сравнение *скрылось как искра*, входящее в состав выделенной метафоры, распространяет её, как и метафорические эпитеты *мучительное* и *горькое*.

Отметим, что для объёмной метафоры А.С. Грина обычно характерно наличие целого комплекса различных распространителей. Например: *«Я снова был в границе обычных чувств. Они вернулись из огненной сферы опалённые, но собранные твёрдо и точно»* [Грин, 1993, с. 187]. В приведённом контексте функцию распространителя выполняют оценочный эпитет *обычные*, метафорические эпитеты *опалённые* и *собранные*, а также входящие в состав последнего наречные метафоры *твёрдо* и *точно*. В свою очередь, данная

развёрнутая метафора содержит две двучленные метафоры (*граница чувств и огненная сфера*), находящиеся между собой в антонимических отношениях: *граница обычных чувств* противопоставляется *огненной сфере* – перифрастическому названию душевного состояния героя, в котором тот пребывал после встречи со сверхъестественным.

Генитивные метафоры в составе сложных метафорических конструкций встречаются в прозе А.С. Грина достаточно часто: «Он был смугл – очень смугл, и море оставило на его лице остроту бегущей волны» [Грин, 1994, с. 432]; «Анни остановилась, слушая, как *в самой её груди поет лес*, и стала стучать по камню, улыбаясь, когда новая волна звона осиливала полустихший звук» [Грин, 1994, с. 432]. Поскольку генитивная метафора представляет собой структурно-семантическое единство компонентов, в дальнейшем при анализе сложных метафорических конструкций мы будем характеризовать каждую генитивную метафору как один из компонентов СМК.

Взаимодействие различных метафорических типов в произведениях А.С. Грина характеризуется большим разнообразием как в структурном, так и в семантическом плане. Так, в предложении могут взаимодействовать две и более развёрнутые распространённые метафоры, при этом в каждой из них можно выделить основную и распространяющие метафоры. Например: «Как часто, *приветствуя покойный свет жизни, доверчиво отдаемся мы его успокоительной власти*, не думая ни о чём ни в прошлом, ни в будущем; лишь *настоящее, подобно листьям перед глазами присевшего отдохнуть путника, колышется и блестит, скрывая все дали*» [Грин, 1993, с. 106]. В первой из выделенных развёрнутых метафор основной является метафора *доверчиво отдаемся мы его* (света жизни – А.К.) *успокоительной власти*, а распространяющей – *приветствуя покойный свет жизни*. На семантическом уровне основную и распространяющую метафоры связывает представление о свете жизни как о каком-либо существе, видимом (так как его можно приветствовать) и обладающем *покойным* характером и *успокоительной* властью (следовательно, это структурно-онтологическая метафора), а на грамматическом –

притяжательное местоимение *его*. Распространитель при первой метафоре – метафорический эпитет *покойный* (отметим также, что одним из компонентов данной метафоры является генитивная метафора *свет жизни*), а при второй распространители – наречие *доверчиво*, приобретающее в данном контексте метафорическое значение, и метафорический эпитет *успокоительная*. Распространителями при ведущей метафорической конструкции *настоящее колышется и блестит* выступают метафорическое сравнение и метафора *скрывая все дали*.

Таким образом, две развёрнутые метафоры в пределах одного предложения, дополняя друг друга, развивают тему настоящего.

Как уже отмечалось, «нанизываться» друг на друга в пределах одной развёрнутой метафоры могут не только метафоры, но и другие образные средства. Например: *«Поначалу неизменной текла и ее внешняя жизнь, но, подтачивая спокойную форму, неправилен стал тот свежий, холодный тон самодержавной души, силой которого владела она днями и ночами своими»* [Грин, 1993, с. 106]. В данном случае первую метафору *жизнь текла* распространяет метафорический эпитет *внешняя*, благодаря которому возникает антитеза между первой простейшей и последующей развёрнутой метафорами, противопоставление внешней и внутренней жизни, выраженное в тексте посредством противительного союза *но*.

В метафоре *неправилен стал тон души* – ведущей в развёрнутой метафоре – также присутствует нанизывание: в её состав входит генитивная метафора *тон души*. Распространяют основную метафору метафорические эпитеты *свежий, холодный, самодержавная*, а также две примыкающие к ней сложные метафорические конструкции: *подтачивая спокойную форму* и *силой которого владела она*, первая из которых, в свою очередь, распространена метафорическим эпитетом *спокойная*.

Обратим внимание на то, как структурная связность сложных метафорических конструкций А.С. Грина проявляется на морфологическом и синтаксическом уровнях. Нередко метафорами-распространителями служат

прилагательные, наречия, а также причастия и деепричастия. Особенно часто в создании ярких гриновских метафор участвуют причастные и деепричастные обороты. Так, причастные обороты, как правило, являются основным «материалом» для построения распространённых метафорических эпитетов.

Различные разряды союзов связывают и компоненты в составе одной метафорической конструкции, и сами метафорические конструкции в составе одной развёрнутой метафоры.

Типы распространителей отличаются синтаксическим разнообразием: это могут быть и слова, и словосочетания, и предложения. При этом метафоры-распространители в предложении зачастую являются обособленными определениями и обстоятельствами, а также придаточной частью сложного предложения (как правило, придаточным определительным). Всё это подтверждает тезис о том, что метафора в произведениях А.С. Грина выполняет текстообразующую функцию.

Как мы уже писали, различные виды взаимодействия метафорических типов в текстах А.С. Грина отличаются друг от друга степенью внутренней, смысловой, связности. Так, в отрывке из романа «Золотая цепь» *«Музыкант кончил играть свой короткий мотив и начал переливать звуки от заостренной трели к глухому бормотанию басом, потом обратно, все очень быстро. Наконец он несколько раз кряду крепко ударил в прелестную тишину морского утра однотономным аккордом и как бы исчез»* [Грин, 1993, с. 63] две выделенные развёрнутые метафоры объединяет только тема музыки, не являющаяся основной для данного произведения.

Напротив, в следующем примере несколько последовательно и органично соединённых друг с другом метафор образуют одну развёрнутую структурно-онтологическую метафору «отчаяние – растение»: *«Я знаю, что такое отчаяние. Наследственность подготовила мне для него почву, люди разрыхлили и удобрили ее, а жизнь бросила смертельные семена, из коих годам к тридцати созрело черное душевное состояние, называемое отчаянием»* [Грин, 1993, с. 346]. На наш взгляд, все метафоры, участвующие в данном нанизывании

равноправны, поэтому невозможно выделить среди них ведущую и распространяющие.

Особенно интересно взаимопроникновение метафор в отрывке из романа «Дорога никуда»: *«Беззащитно сердце человеческое?! А защищённое – оно лишено света, и мало в нём горячих углей, не хватит даже, чтобы согреть руки»* [Грин, 1994, с. 241]. Тема защищённости-незащищённости плавно переходит в темы света и тепла. Две первые противопоставленные друг другу простые метафоры (*сердце беззащитно* и *защищённое сердце*) взаимодействуют с последующей развёрнутой метафорой на идейно-тематическом уровне: развёрнутая метафора углубляет смысл двух предшествующих метафор, делая образ ярче и конкретнее. Именно в этой ключевой для текста метафорической конструкции (как мы уже писали ранее) заключена основная мысль романа «Дорога никуда».

Объёмные метафоры, подобные последней, соотносятся с полным текстом произведения так же, как соотносятся между собой микрокосм и макрокосм. При этом и для всего текста, и для конкретной метафорической конструкции организующим и наиболее важным является смысловой уровень.

На наш взгляд, наиболее часто употребляемыми в творчестве А.С. Грина являются метафоры, имеющие в своём составе слова, относящиеся к ЛСП *Душа/сердце*. Появление в тексте объёмных метафорических конструкций, содержащих данные лексемы, часто сопутствует кульминации или развязке произведения (например, вышеприведённая сложная метафорическая конструкция из романа «Дорога никуда»). В то же время менее объёмные метафоры, включающие в себя компоненты, принадлежащие к ЛСП *Душа/сердце*, неоднократно встречаются в каждом из произведений А.С. Грина, посредством чего значения входящих в их состав слов обогащаются новыми смыслами.

Так, в рассказе «Ива» перед встречей Франгейта с волшебником Бам-Граном, совершенно изменившей впоследствии судьбу главного героя, есть такая метафора: *«К его сердцу подступил холод неведомого события»* [Грин, 1994,

с. 227]. Следовательно, именно с помощью сердца устанавливается связь между человеком и чем-то неизвестным, невидимым, с будущим.

Посредством метафорического осмысления слова *сердце* выражается и эмоциональная реакция персонажа на происходящее: «**Сердце Франгейта болело и горело теперь от страха, что исчез навсегда Бам-Гран, которого он принимал слепо**» [Грин, 1994, с. 227].

В следующей метафоре вновь возникает мотив «вещного сердца», открытого всему чудесному: «**Слушай меня в сердце своем...**» [Грин, 1994, с. 228], – говорит Франгейту Бам-Гран.

Далее на глазах у героя «его чудо» воплощается в жизнь: **с сильным сердцебиением** рассматривает Франгейт людей, не достигших цели, **к сердцу** приставляет пистолет Рауссон, после чего восклицает, обращаясь к остановившему его Франгейту: **Только безумное сердце остановит меня, <...> безумное, как моё. Ваше сердце такое** [Грин, 1994, с. 233]. Метафора *безумное сердце*, входящая в состав сложной метафорической конструкции, выражает идею смелости и служит для характеристики двух героев рассказа.

Вновь «сердечные» метафоры появляются в сцене, описывающей момент, когда герой и героиня одновременно почувствовали, что их мечты (у каждого своя) неосуществимы. Примечательно, что душевное состояние обоих персонажей выражается посредством одной и той же метафоры – *сердце упало*: «**Ее порыв согнулся и смолк, сердце упало...**» (о Карион); «**...Франгейт просидел тихо, с упавшим сердцем, до занавеса**» [Грин, 1994, с. 238].

Но Франгейт не сдаётся в своём стремлении спасти Карион и исполнить свою мечту. Сердце продолжает вести его и даже как будто обретает самостоятельную силу, когда герой, страстно желая увидеть возлюбленную, стучится к ней в гримёрку. Об этом свидетельствует метафорическая конструкция: «**...он стукнул в заветную дверь одновременно рукой и сердцем...**» [Грин, 1994, с. 238].

«**Твое сердце слабеет**», – с сожалением говорит Франгейт Карион. Данное высказывание можно понимать и в прямом, и в переносном смысле: помимо того,

что героиня, употребляющая наркотики и изнуряющая себя переживаниями из-за своих провалов, больна физически, её изнутри подтачивают ещё более страшные нравственные болезни – отсутствие любви и подмена истинных целей ложными. Следовательно, данную фразу также нужно интерпретировать как метафору, выполняющую в тексте характеризующую функцию. Благодаря этой метафоре в рассказе развивается мотив больного сердца.

Слабому сердцу Карион в рассказе противопоставляется сердце Франгейта, способное воскреснуть даже после крушения мечты всей его жизни: *«Но у него хватило силы подождать ровно три года, пока снова не зацвело сердце, как та ива, которую спрыскивал хлорофиллом доктор растений»* [Грин, 1994, с. 240]. Это объёмное метафорическое сравнение – квинтэссенция всего произведения – и завершает рассказ.

Достаточно часто А.С. Грин использует и метафоры, в структуру которых входят слова, относящиеся к ЛСП *Музыка*. Данные изобразительно-выразительные средства, как и метафоры, включающие в себя лексемы из ЛСП *Душа/сердце*, употребляются в составе более объёмных метафорических конструкций, нередко становясь базовым компонентом последних: *«"Фанданго" – ритмическое внушение страсти, страстного и странного торжества. Вероятнее всего, что он – транскрипция соловьиной трели, возведенная в высшую степень музыкальной отчетливости»* [Грин, 1993, с. 189]. В приведённом примере все «звенья» объёмной метафоры «нанизываются» на мелоним *Фанданго*. Тот же мелоним в «Блистающем мире» характеризуется следующим образом: *«Перебрасывая палочку среди запевших бутылок, Стеббс начал выводить знаменитую мелодию, полную гордого торжества огненной жизни»* [Грин, 1993, с. 70]. Таким образом, *Фанданго* – метафора жизни прекрасной и страстной, и в то же время совершенно естественной, так как *он – транскрипция соловьиной трели*.

Наиболее значимыми в творчестве А.С. Грина, наряду с метафорами души и музыки, являются **метафоры мира мечты**. К ним относятся метафорические конструкции, компоненты которых принадлежат ЛСП *Мир/страна*. Такие

метафоры встречаются во многих текстах писателя и вступают в синонимические отношения между собой: *блистающий мир – страна райских цветов, разукрашенная ангелами и феями – великолепная плывущая страна – белая страна, плывущая над землёй – облачная страна, восходящая над утренним небом – страна Цветущих Лучей – великолепная страна, не знающая посещений – неведомая страна – мир ошеломляющий* (роман «Блистающий мир») – *Замечательная Страна* (роман «Золотая цепь») – *страна страстного очарования – страны алмазной красоты, буйного ликования и щедрот* (повесть «Приключения Гинча») – *блистательная страна – далёкая страна* (феерия «Алые паруса») – *страна стран* (роман «Бегущая по волнам») [Грин, 1993, с. 50, 72, 92, 118, 245, 98, 108, 111, 138, 150, 9] и т.д.

Кстати, по мысли Е.М. Виноградовой, «построение текста на парадигмах словесных метафор, вступающих друг с другом одновременно в отношения синонимии и антонимии», которое «приводит к текучести, подвижности образов и их оценочной неоднозначности» является одной из закономерностей языкового мышления А.С. Грина [Виноградова, 2005, с. 64].

В следующих параграфах мы подробнее рассмотрим названные нами разновидности метафор. Отметим, что, используя их, А.С. Грин развивает в своём творчестве традиции романтизма. Так, музыка является традиционной романтической метафорой жизни, обилие метафор души указывает на связь прозы А.С. Грина с идеалистической философией и на признание первичности духовного мира в отношении материального, а употребление метафор мира мечты свидетельствует о применении центрального для романтизма принципа универсализма. По определению А.Т. Грязновой, «**универсализм** – свойство романтического произведения, стремящегося одновременно отразить мир в его единстве, многообразии и многомерности, что проявляется в использовании **принципа двоемирия**, который предполагает изображение событий в двух измерениях: реальном и идеальном» [Грязнова, 1997, с. 13,14].

Более того, о продолжении и развитии традиций романтизма говорит уже само использование в гриновских текстах объёмных метафорических конструкций, характерных для русской прозы XIX века. Так, в романе

В.Ф. Одоевского «Русские ночи» можно найти множество сложных метафорических конструкций. Вот некоторые из них: *«Мне кажется, что в Пиранези плачет человеческое чувство о том, что оно потеряло, о том, что, может быть, составляло разгадку всех его внешних действий, что составляло украшение жизни, – о бесполезном»*; *«...беда художнику, если внутреннее его горнило не в силах расплавить грубую природу и превратить ее в существо более возвышенное»* [Одоевский, 1975, URL].

Таким образом, объёмные многокомпонентные метафоры А.С. Грина характеризуются разнообразием входящих в их состав элементов, среди которых, как правило, можно выделить основные и распространяющие, причём последние могут быть как метафорическими конструкциями разных видов, так и другими образными средствами. При помощи нанизывания распространителей создаются сложные метафорические конструкции, обладающие той степенью структурной и семантической связности, которая присуща развёрнутым метафорам, в свою очередь, также по-разному взаимодействующим между собой и с другими изобразительно-выразительными средствами. Данное взаимодействие выражается в текстах А.С. Грина на смысловом, морфологическом, синтаксическом и стилистическом уровнях, организующим из которых является уровень смысла, так как именно на нём формируется «ядро» метафоры.

Наиболее значимы для прозы А.С. Грина метафорические конструкции, в состав которых входят лексемы, относящиеся к ЛСП *Душа/сердце*, *Музыка* и *Мир/страна* и играющие при этом роль базового компонента объёмной метафоры. Метафоры, принадлежащие к первому из этих ЛСП, – самый частотный из названных типов. Названные метафоры появляются в гриновских произведениях в ключевые моменты повествования и достаточно часто занимают в тексте «сильные позиции».

2.3. Метафоры А.С. Грина с точки зрения теории текстового метафорического поля

Из ключевых для творчества А.С. Грина метафор, о которых шла речь в предыдущем параграфе, формируется ядро текстового метафорического поля (ТМП). Ведь их семантика, как и значение ключевых слов в художественном тексте «рождается всем смыслом текста, его семантической темой» [Новиков, 1987, с. 124].

Как уже было отмечено, метафора в прозе А.С. Грина играет роль **доминанты** («фокусирующего компонента»), то есть управляет отдельными компонентами текста, определяет и трансформирует их и, как следствие этого, «специфицирует художественное произведение» [Якобсон, 1976, с. 59]. Поэтому, на наш взгляд, целесообразно будет применить метод построения ТМП для анализа концептуальной структуры текстов А.С. Грина.

В.П. Абрамов определяет метафорическое поле как «структурированное множество метафорических элементов, совокупность словесных ассоциаций, группируемых вокруг образного стержня, ядерного тропа художественного текста» [Абрамов, 2003, с. 287–289]. И следует отметить, что мысль о том, что метафорическое лексическое значение в художественном произведении «укрупняется» и развивается за счёт того, что «обрастает» другими метафорами, была высказана ещё В.В. Виноградовым [Виноградов, 1980].

Ядро ТМП образуют, как мы уже сказали, ключевые текстовые метафоры (номинаты текстовых концептов) и содержащие их контексты. **Центр и ближняя периферия** поля формируются на основе метафорических контекстов, в которых реализуется один из семантических признаков ключевой текстовой метафоры. При этом данные контексты благодаря общему для них признаку могут быть объединены в целые группы, которые, в свою очередь, также могут дифференцироваться.

Дальнюю периферию ТМП образуют лексемы, употреблённые в прямом значении и при этом согласующиеся по своей семантике с «**ядерными**» метафорами поля.

Таким образом, ядро, центр и ближняя периферия ТМП представлены лексическими единицами, имеющими метафорическое значение, а дальняя периферия – лексемами с неметафорическим значением. Следовательно, ТМП диффузно по своей структуре.

Кроме того, ТМП может иметь несколько центров, поэтому В. В. Рожков относит его к полям полицентрического типа: «Отдельные центры общего метафорического поля текста могут взаимодействовать, порождая смысловую динамику произведения в целом...» [Рожков, 2007, URL]. Конечно, прежде всего это касается полей крупных прозаических произведений.

Чтобы понять, как строится ТМП в произведениях А.С. Грина, обратимся к феерии «Алые паруса», где представлены выделенные нами ключевые для всего творчества писателя метафоры. Например: «*Тогда сверху, сотрясая и зарывая **сердце** (метафора души – А.К.) в свой торжествующий крик, вновь кинулась огромная музыка*» [Грин, 1993, с. 191]; «*Он посадит тебя в лодку, привезёт на корабль, и ты уедешь навсегда в **блистательную страну**...*» (метафора мира мечты, «Гринова Царствия Небесного» (А. Н. Варламов)), [Грин, 1993, с. 138].

Названные ключевые метафоры взаимодействуют и выступают в качестве номинатов основных текстовых концептов. Приведённые метафоры и содержащие их контексты образуют ядро ТМП феерии. Дальняя же периферия поля формируется на основе слов, употреблённых в прямом значении и тождественных по смыслу ключевым метафорам, а также на основе контекстов, в которых употребляются эти лексемы. Например: «*На обручах латинская надпись: "Меня выпьет Грэй, когда будет **в раю**"*» [Грин, 1993, с. 143] «*Она кивнула, держась за его пояс, с **новой душой** и трепетно зажмуренными глазами*» [Грин, 1993, с. 190].

Отметим, что надпись, о которой идёт речь в первой цитате была на бочке с вином, которое в финале феерии пил весь экипаж «Секрета», в том числе и

капитан корабля – Артур Грэй. Так сбывается одно из пророчеств этого произведения (на страницах «Алых парусов» им можно встретить множество): под метафорой *рай* подразумевается начало новой счастливой жизни.

Эта же мысль выражена и во второй цитате: «с новой душой» в «рай» входит главная героиня феерии. В связи с этим вспомним отрывок из книги Е. А. Яблокова «А.С. Грин в жизни и творчестве»: «Заветная бочка вскрыта, и герои отведали «райского» напитка. В свое время Польдишок объяснял Артуру: «"Чтобы с лёгким сердцем напиться из такой бочки и смеяться <...> нужно одной ногой стоять на земле, другой – на небе". Герои достигли рая – чудесное вино производит волшебное (едва ли не в буквальном смысле) действие: повергает плывущих на "Секрете" в глубокий сон. Это коллективное "усупение" – метафора ухода "с земли"» [Яблоков, 2012, с. 41].

Следовательно, ядро текстового метафорического поля феерии «Алые паруса» образуют два центра. Первый из них – актуализированная в тексте языковая метафора *душа – сердце*, второй – индивидуально-авторская метафора *блистательная страна – мир мечты (рай)*.

Есть в «Алых парусах» ещё одна, ключевая для этого произведения метафора *жизнь – игра*. Будучи языковой, она также актуализируется в тексте, посредством «обрастания» несколькими окказиональными значениями. Кроме того, если рассмотреть данную метафору сквозь призму когнитивной классификации Дж. Лакоффа и М. Джонсона, то можно увидеть, что она принадлежит к структурному типу. Как следствие всего этого – достаточно сложное строение ТМП феерии.

Кроме того, интересно то, что названная метафора в своём основном (ядерном) значении – «жизнь, судьба» вербально в произведении не представлена, но то, что в произведении ей отводится главная, организующая роль, видно из контекста всей феерии. Так, об этом свидетельствует частое употребление в «Алых парусах» существительного «игрушка» в переносном значении: «Она (мать Грэя – А.К.) внимала без упреков и возражений, но про себя – во всем, что он утверждал, как истину своей жизни, –

видела лишь *игрушки*, которыми забавляется ее мальчик. Такими *игрушками* были материки, океаны и корабли» [Грин, 1993, с. 153]; «Вырастет, забудет, – подумал он, – а пока... не стоит отнимать у тебя такую *игрушку*» [Грин, 1993, с. 139].

В данных фрагментах текста у слова «игрушка» можно выделить два метафорических значения. Во-первых, игрушка – ироническое обозначение **ухода от действительности**. Отсюда в обеих цитатах – снисходительное отношение родителей главных героев (матери Грэя и отца Ассоль) к тому, что является важным для их детей. Однако если данные метафоры рассмотреть в контексте всего произведения, то у них можно найти и второе, прямо противоположное первому, значение: **самое важное в жизни, суть жизни**. Ведь именно мечта определила жизнь Ассоль, а Грэй не мыслит своей жизни без моря и приключений и опасностей, связанных с плаванием.

Следует отметить, что оба вышеупомянутых нами значения существительного «игрушка» и контексты, в которых они эксплицируются, находятся в **центре** ТМП, а словосочетание *истину своей жизни* и слова *материки, океаны, корабли*, употреблены в тексте в прямом значении и раскрывающие смысл «**центральных**» метафор, – на **дальней периферии**.

При этом оба рассмотренных значения лексемы «игрушка» и контексты, в которых эти значения реализуются, относятся к **центру** текстового метафорического поля.

По большому счёту, вся феерия – повествование об ожившей игрушке. Ведь подлинная *феерия* («волшебное зрелище») начинается именно в тот момент, когда в руки Ассоль попадает игрушечная яхта с алыми парусами, сделанная Лонгреном [Ключерова, 2017, с. 32]. После этого корабль, который девочка отправляет «в плавание» по ручью, словно оживает и в её воображении превращается в настоящий. Так маленькая героиня получает предзнаменование того, что необычная мечта, которая вскоре появится у неё после знакомства с Эглем (автором пророчества об алых парусах), исполнится. Это – начало игры, которую «придумала» для Ассоль сама судьба, Эгль – лишь «глашатай» неизбежного.

Подобно тому, как растёт (прежде всего, духовно) сама героиня, увеличивается масштаб происходящих с ней событий: история с ожившей игрушкой в финале произведения повторяется уже на другом уровне. Напомним, Лонгрен называет мечту, подаренную Ассоль Эглем «меж двумя глотками ароматической водки и размышлениями о песнях каторжников», а потом, неожиданно для всех, кроме главной героини, под алыми парусами приплывает Грэй, и невозможное становится возможным. Таким образом, структурная метафора *жизнь – игра* в «Алых парусах» выполняет сразу несколько функций: сюжетообразующую, концептуализирующую, композиционную и другие.

Кроме того, именно благодаря этой метафоре возникает перекличка между образами двух самых главных в жизни Ассоль мужчин – её отца Лонгрена, смастерившего первый, игрушечный, корабль с алыми парусами *своими руками*, и исполнившего её мечту Грэя, который в феерии произносит знаменитую фразу «чудеса надо делать своими руками».

Также метафора *жизнь – игра* в «Алых парусах» организует текст и на смысловом уровне: судьбы главных героев действительно строятся по законам своеобразной игры: каким бы смешным и нереальным ни казалось пророчество, оно произнесено, и Ассоль в него поверила, а значит, оно не могло не исполниться. Мысль о том, что всё, происходящее в этом произведении (и, вероятно, в жизни вообще), неслучайно, выражена в следующем ироническом замечании А.С. Грина:

«Так, – случайно (выделено автором – А.К.), как говорят люди, умеющие читать и писать, Грэй и Ассоль нашли друг друга утром летнего дня, полного неизбежности» [Грин, 1993, с. 172].

Исходя из сказанного, можно сделать вывод, что значение *жизнь/судьба* лексемы «игра» является одним из центров в структуре ядра текстового метафорического поля феерии, а словосочетание *полного неизбежности*, которое указывает на судьбоносность происходящих в «Алых парусах» событий и отсылает, опять же, к центральной метафоре произведения, находится на дальней периферии ТМП. Там же находятся выделенные слова с неметафорическим

значением и контексты, в которых оно реализуется, из других фрагментов феерии:

*«Вы видите, как тесно сплетены здесь **судьба**, воля и свойство характеров; я прихожу к той, которая ждёт и может ждать только меня, я же не хочу никого другого, кроме неё...»* [Грин, 1993, с. 187] (монолог Грэя).

*«Тут только он уяснил себе, что в лице девочки было так пристально отмечено его впечатлением. «Невольное ожидание прекрасного, **блаженной судьбы**», – решил он»* [Грин, 1993, с. 137] (впечатления Эгля от встречи с Ассоль).

Е.А. Яблоков в книге «А.С. Грин в жизни и творчестве» также высказывает мысль о том, что «игра» в «Алых парусах» – ключевое понятие: «...Грин рисует в повести «реальное чудо» – цепь «небывалых» событий, в которых, однако, нет ничего фантастического; причиной того, что они произошли, явилась общая игра» (выделено автором – А.К.) [Яблоков, 2012, с. 34].

Исследователь подробно описывает этапы этой «игры» – «узловые» моменты в развитии истории об «ожившей игрушке».

Но в феерии есть и «люди, умеющие читать и писать» – то есть взрослые, причём с самого рождения, потому что не умеют мечтать и ничего, кроме очевидного, не признают. Такими, по мысли автора, они стали из-за того, что в детстве не играли, а только учились и подражали взрослым. Не умеют играть – значит, не умеют жить. Эта идея выражена в следующих контекстах:

«По всем его (работника магазина игрушек – А.К.) словам выходило, что дети в играх только подражают теперь тому, что делают взрослые».

*«Теперь дети **не играют**, а учатся. Они все учатся, учатся и никогда не начнут жить. Все это так, а жаль, право, жаль»* [Грин, 1993, с. 165].

Следовательно, у лексемы «игра» есть ещё одно метафорическое значение, которое также относится к центру ТМП: **игра – подлинная жизнь**.

Значит, по мысли А. С. Грина, каждый человек ещё в детстве определяет свою судьбу, выбирая один из двух путей: 1) *подлинная жизнь (игра, творческая деятельность)* или 2) *путь в никуда (подражание)*. Конечно же, к счастью может

привести только первый путь, ведь умеющий играть, способен мечтать и верить, а в произведениях А. С. Грина каждый получает «по вере своей».

Исследователь А. Смоленцев пишет о главной героине феерии следующее:

«Ассоль – это деятельность мечты. Но что такое деятельная мечта? Это вера. Вера – есть высшая мера мечты. Ассоль не мечтает. Она верит. То есть знает – корабль неизбежно придет за ней. И именно вера делает ее непохожей на остальных, именно вера поднимает её над обыденностью. И именно вера Ассоль делает этот образ равнозначным, равновеликим образу Грэя» (Цит. по: [Яблоков, 2012, с. 34]).

«Людям, умеющим читать и писать» в «Алых парусах» противопоставлены Ассоль и Грэй, каждый из которых, причём, в силу различных обстоятельств, жил «в своём мире» и играл в одиночестве. Отсюда – развитое воображение у обоих героев.

Даже повзрослев, они продолжают играть и во всём находят возможности для игры. Например, чтение книги для Грэя – это беседа с её автором:

«Под вечер он уселся в каюте, взял книгу и долго возражал автору, делая на полях заметки парадоксального свойства. Некоторое время его забавляла эта игра, эта беседа с властвующим из гроба мертвым» [Грин, 1993, с. 154].

Следовательно, в центре ТМП феерии находится ещё одно значение метафоры «жизнь – игра»: **изменение мира или чьей-то отдельной судьбы**. При этом в нём можно выделить несколько подзначений, образующих **ближнюю периферию** поля. Первое из них – **оживление/воскресение чего-либо, кого-либо** (оно реализуется в вышеприведённой цитате).

Ассоль же мечтает оживить изготовленные ей игрушки:

«Я, – говорит, – так хочу изловчиться, чтобы у меня на доске сама плавала лодка, а гребцы гребли бы по-настоящему; потом они пристают к берегу, отдают причал и честь-честью, точно живые, сядут на берегу закусывать» [Грин, 1993, с. 162].

И это не просто каприз – это желание наполнить жизнью всё сущее, «несбывшееся воплотить». Таким образом, второе подзначение существительного

«игра» – *творение/пересоздание мира или чьей-то отдельной судьбы*. При этом сравнение *точно живые*, являющееся маркером ирреальности, который указывает на то, что действие происходит в воображении героини, и наречие *по-настоящему* относятся к дальней периферии ТМП.

В романе «Блистающий мир» Друд также творит мир в ходе своей излюбленной игры:

*«Друд повернул обратно, развлекаясь обычной **игрой**; он населил свой путь воздушными ладьями, откуда слышался шепот влюбленных пар <...>. Как только Друд устал, эта **игра** рассеялась подобно стае комаров, если по ней хватил дождь»* [Грин, 1993, с. 20–21].

Но в основе замысла феерии, на наш взгляд, лежит мысль о том, что игра не только создаёт воображаемый мир, но и пересоздаёт мир реальный.

«Грин настаивает на благотворной власти игры (выделено автором – А.К.). С его точки зрения, игра – воплощение гармонии человека и бытия, высшей, божественной полноты существования. Игра не пустая забава, а один из способов пересоздания мира на "светлых" основаниях. Игровое не значит "ненастоящее"» [Яблоков, 2012, с. 35].

Также к авторскому замыслу читателя отсылает и фраза Лонгрена *«чёрную игрушку я сделал, Ассоль»* [Грин, 1993, с. 130]. С одной стороны – это попытка отца при помощи метафоры объяснить свой поступок на понятном его маленькой дочери языке, с другой же – выражение авторской идеи о том, что Лонгрен в момент мщения является орудием провидения. Ведь он не спасает Меннерса от верной смерти потому, что тот когда-то не помог его жене Мэри, что привело к её гибели. Он не убивает Меннерса, а позволяет случиться неизбежному. Кто не помог сам, не должен рассчитывать на помощь – таковы, по мнению Лонгрена, правила игры под названием «жизнь». Но сознательно не спасти погибающего – преступление, чёрное пятно на совести, поэтому отец Ассоль признаётся ей в том, что сделал «чёрную игрушку».

И снова можно увидеть перекличку между образами Лонгрена и Грэя, ведь последний из них также берёт на себя роль провидения, причём ещё с детства:

*«...тип рыцаря причудливых впечатлений, искателя и чудотворца, т.е. человека, взявшего из бесчисленного разнообразия ролей жизни самую опасную и трогательную – **роль провидения** (дальняя периферия – А.К.), намечался в Грэе...»* [Грин, 1993, с. 142].

Но его «игрушки» – совсем другого цвета:

«Этот совершенно чистый, как алая утренняя струя, полный благородного веселья и царственности цвет являлся именно тем гордым цветом, какой разыскивал Грэй. В нем не было смешанных оттенков огня, лепестков мака, игры фиолетовых или лиловых намеков; не было также ни синевы, ни тени – ничего, что вызывает сомнение. Он рдел, как улыбка, прелестью духовного отражения» [Грин, 1993, с. 174–175].

В мире произведений А.С. Грина человек, который взял на себя роль провидения, может менять судьбы окружающих и имеет на это право. Однако бывает так, что другие люди при этом становятся игрушками, ведь грань между осознанием себя орудием высшей воли и чувством вседозволенности очень тонка. Рассказ «Зелёная лампа» – как раз об этом. Один из его персонажей, миллионер Стилтон, говорит своему приятелю:

*«Мне надоели обычные развлечения, а хорошо шутить можно только одним способом: делать из людей **игрушки**»* [Грин, 1994, с. 561].

Заметим, что в феерии «Алые паруса» метафорические конструкции, включающие в свой состав слово «игрушка», относятся к такому структурному типу, как «метафоры-загадки», в которых «описываемый объект замещён другим объектом» (Ю.И. Левин):

*«...и раза два в год посещал замок, оставляя женщине с серебряными волосами нетвердую уверенность в том, что такой большой мальчик, пожалуй, справится с своими **игрушками**»* [Грин, 1993, с. 154].

Как уже было сказано, под *игрушками* Грэя в произведении подразумеваются корабли, океаны и материки.

«Зелёная лампа», в отличие от полусказочных «Алых парусов», не богата метафорами. Ключевой для этого рассказа является метафорическая конструкция

игрушка из живого человека, которая «приписывает описываемому объекту свойства другого объекта» [Левин, 1998, с. 457]:

«Игрушка... игрушка из живого человека, – сказал Стильтон, – самое сладкое кушанье!» [Грин, 1994, с. 563].

Таким образом, в этом рассказе можно выделить третье подзначение значения лексемы «игрушка» («изменение мира или чьей-то отдельной судьбы»), так же, как и другие её подзначения, относящиеся к ближней периферии метафорического поля, – ***развлечение, заключающееся в издевательстве над другим человеком***. Человек превращается в «материал для игры». Эту же мысль можно найти и в рассказе «Сердце пустыни», где один из знаменитых в городе шутников называет главного героя *богатым материалом для игры*.

В названных рассказах, как и в феерии, имеет место мистификация. Однако в «Алых парусах» она нужна для того, чтобы «расцвела одна сказка, памятная надолго». Самых важных в жизни главной героини людей объединила общая «игра», и каждый из них в нужный момент шутит с Ассоль «добрую шутку»: «Увидев спящую Ассоль и узнав в деревне ее историю, Грэй, со своей стороны, «вторит» Лонгрену и Эглю, как бы следуя "сценарию"» [Яблоков, 2012, с. 35].

А вот «шутки», которые шутят с главными героями «Зелёной лампы» и «Сердца пустыни» другие персонажи, добрыми назвать нельзя. Ведь целью мистификации в этих рассказах является унижить человека, чтобы потешить своё самолюбие. Неслучаен и предметный код, содержащийся в метафоре *игрушка из живого человека*: человек уже не равный, а вещь, а то и *сладкое кушанье*. Эта перифраза, несущая в себе пищевой код, выражает идею «духовного каннибализма».

Эта идея присутствует и в более раннем рассказе писателя «Игрушка» (1908), где гимназисты устраивают казнь котёнка. В этом тексте говорится о сделанной детьми игрушечной виселице, но, судя по всему, заглавие рассказа является метафорой: «игрушка» – чужая жизнь.

И, вероятно, сам слепой котёнок – это тоже метафора, ведь А.С. Грин показывает, что в детских умах уже засела аксиома: «людей убивать можно». *«Людей можно, а котят – нет?..»*, – задаёт вопрос в рассказе один из мальчиков.

Поэтому и риторический вопрос в финале произведения звучит так мрачно: *«Впечатления детства... Какова их судьба?»* [Грин, 1993, с. 17].

Однако если поступок детей А.С. Грин оправдывает тем, что они просто подражают взрослым, желая приблизиться «к трагизму современности», то стремление Стильтона сделать из Ива игрушку оправдать нельзя. Ведь единственное, чего хочет при этом миллионер – это морально уничтожить жертву мистификации. Вот его слова об Иве:

«Там, за окном, сидит дурак. Дурак, купленный дёшево, в рассрочку, надолго. Он сопьётся от скуки или сойдёт с ума... Но будет ждать, сам не зная чего».

Главный герой «Зелёной лампы» так же, как и Ассоль в «Алых парусах», получает «предсказание»:

«Ещё имейте в виду, что неизвестно когда, может быть, через месяц, может быть, — через год, — словом, совершенно неожиданно, внезапно вас посетят люди, которые сделают вас состоятельным человеком. Почему это и как — я объяснить не имею права. Но это случится...» [Грин, 1994, с. 563].

Он тоже верит в чудо, которое однажды само собой должно исполниться, и тоже проходит «проверку» – но уже не на силу веры, как героиня феерии, а на силу воли. Это уже герой, способный пережить крах мечты и не потерять человеческое достоинство.

Вероятно, появление этого персонажа в творчестве А.С. Грина – следствие перемены во взглядах писателя на чудо: ведь все «чудеса» в своей жизни Ив действительно делает *своими* руками, а не просто верит в них.

Конечно же, все его действия одухотворены мечтой: он хочет стать врачом и помогать людям. Это для него гораздо важнее, чем разбогатеть. Ему нужно быть *состоявшимся* человеком, а не *состоятельным*. А «если желание сильно, то

исполнение не замедлит». Всей своей жизнью Ив доказывает всем самому себе, что он вовсе не «игрушка».

В какой-то степени Стилтон играет в судьбе Ива «роль провидения», но играет не по собственному желанию, ведь результат его действий оказывается прямо противоположен задуманному: его «жертва» не только не разлагается морально, но и проявляет недюжинные волю и разум.

Во второй части рассказа Ив и Стилтон как бы меняются местами, и «игрушкой» в руках судьбы становится уже последний из них: миллионер разоряется и попадает в больницу для бедных. Ив же, напротив, становится «орудием провидения». Ведь именно он ампутирует Стилтону ногу и обещает устроить его на работу.

Примечательно, что Стилтон в финале рассказа лишается правой ноги, а повреждает он её, «спускаясь по чёрной лестнице». Оба этих обстоятельства символизируют утрату жизненного пути, правильного вектора в жизни. И всё это – закономерный результат, к которому привело заблуждение, что «хорошо шутить можно только одним способом: делать из людей игрушки».

Следовательно, «Зелёная лампа», так же, как и «Алые паруса», отсылает к метафоре *жизнь – игра*, определяющей сюжет и структуру всего произведения: правила «игры» таковы, что тот, кто считает, что он вправе играть судьбами других, сам становится игрушкой в руках судьбы.

Таким образом, *онтологические*, с точки зрения когнитивистики, метафорические конструкции (их основу, отмечают Дж. Лакофф и М. Джонсон, «составляет опыт восприятия физических объектов и их свойств»), прежде всего те, при помощи которых мечты, поступки, занятия человека и сам человек осмысляются как игрушки, в произведениях А.С. Грина выполняют концептуализирующую функцию, а также являются средством экспликации в тексте ещё более значимой *структурной* метафоры *жизнь – игра* – ключевой для понимания смысла феерии «Алые паруса» и рассказа «Зелёная лампа».

Подводя итог, ещё раз остановимся на структуре текстового метафорического поля феерии.

Ядро ТМП имеет три центра, которые представлены взаимодействующими между собой метафорами *душа – сердце, мир мечты (рай) – блистательная страна* и *жизнь – игра*.

В центре самого поля находятся следующие значения лексемы *игра*:

- 1) *иронически*: «способ ухода от реальности; жизнь в собственной реальности»;
- 2) «самое важное в жизни, суть жизни»;
- 3) «подлинная жизнь»;
- 4) «изменение мира или чьей-то отдельной судьбы».

Последнее из этих значений, в свою очередь, имеет несколько подзначений, относящихся к ближней периферии метафорического поля:

- *оживление/воскресение чего-либо/кого-либо*;
- *творение/пересоздание мира или чьей-то отдельной судьбы*.

Кроме того, ни одно произведение, на наш взгляд, нельзя рассматривать вне контекста всего творчества писателя. Это, безусловно, касается и текстов А.С. Грина. А так как в большинстве из них метафора (как это уже было отмечено) играет роль доминанты и некоторые гриновские метафоры являются ключевыми сразу для нескольких произведений (такие метафоры можно назвать **сквозными**, в них, как в важнейших элементах идиостиля писателя, проявилась «сущность рефлексии поэта над языком» (В.П. Григорьев)), то логично будет, на наш взгляд, предположить, что метафорические поля различных текстов будут пересекаться.

Так, например, в рассказах «Зелёная лампа» и «Игрушка» можно выделить ещё одно (отсутствующее в феерии «Алые паруса») подзначение четвёртого метафорического значения лексемы «игра»:

- *развлечение, состоящее в издевательстве над другим человеком*.

Также достаточно уверенно можно сказать, что две других «ядерных» для данного ТМП метафоры *душа – сердце, мир мечты (рай) – блистательная страна* (ключевые для творчества А.С. Грина) будут являться «точками пересечения» метафорических полей множества произведений писателя.

И, наконец, дальнюю периферию текстового метафорического поля феерии «Алые паруса» составляют лексемы, прямое значение которых соответствует значению «ядерных» метафор, и содержащие их контексты. Это такие слова, как *душа, рай, жизнь, судьба*.

Таким образом, построение текстового метафорического поля – достаточно перспективный метод анализа концептуальной структуры прозы А.С. Грина, где доминантой является метафорический тип значения. Использование данного метода наиболее оправдано при исследовании текстов, в которых реализуется несколько ключевых метафор (т.е. произведений с полицентричными ТМП), особенно если хотя бы одна из входящих в состав данных метафор лексем имеет несколько переносных значений.

Наличие в текстах писателя «сквозных» ключевых метафор позволяет говорить о пересечении и взаимодействии метафорических полей различных произведений, что открывает простор для дальнейших исследований.

Выводы по второй главе

1. В текстах А.С. Грина присутствуют все выделенные Ю.И. Левиным типы метафор. При этом в произведениях этого автора преобладают два структурных типа простых метафор – **A3(v, n)** (метафоры, приписывающие данному объекту свойства другого объекта) и **B1(n, ng)** (метафоры-сравнения). Разнообразие метафорических конструкций и преобладание незамкнутых типов метафор свидетельствует о богатстве языка А.С. Грина и является одной из особенностей языкового мышления писателя.

2. Среди метафорических сравнений самыми частотными являются те типы, в которых происходит подстановка неотмеченной сравнительной синтагмы, что говорит о том, что предпочтение в произведениях А.С. Грина отдано индивидуально-авторским сравнениям.

3. Сложные метафорические конструкции (СМК), благодаря их универсальности и разнообразию элементов, являются основным типом метафор

в прозе А.С. Грина. СМК в его текстах могут быть как замкнутыми, и в этом случае замкнутость «создаёт единство метафорического образа» (Ю.И. Левин), так и незамкнутыми.

4. Метафоры А.С. Грина, как правило, очень объёмны, и зачастую в текстах А.С. Грина одна метафора «нанизывается» на другую. Так создаётся развёрнутая метафора, способствующая целостному восприятию образа, лежащего в основе СМК.

5. В состав объёмной метафоры А.С. Грина могут входить различные типы метафорических конструкций: элементарные метафорические конструкции, метафорические цепочки и метафорические сравнения, а также другие средства выразительности. При этом все образные средства в мире произведений А.С. Грина подчиняются метафоре, выполняя внутри неё отведённые им автором роли. Это даёт нам право говорить о текстообразующей функции метафоры в творчестве А.С. Грина.

6. Метафоры, состоящие из двух–трёх компонентов, поодиночке встречаются в творчестве А.С. Грина довольно редко: они или расширяют свой состав за счёт различных распространителей, или входят в состав развёрнутой метафоры и участвуют в нанизывании метафор, или тесно связаны с предшествующей или последующей метафорой одной метафорической темой.

7. Объёмные многокомпонентные метафоры А.С. Грина характеризуются разнообразием составляющих их элементов, среди которых, как правило, можно выделить основные и распространяющие, причём последние могут быть как метафорическими конструкциями разных видов, так и другими образными средствами.

8. Посредством нанизывания распространителей создаются СМК, обладающие той степенью структурной и семантической связности, которая присуща развёрнутым метафорам, в свою очередь, также различным взаимодействующим друг с другом и с другими изобразительно-выразительными средствами. Данное взаимодействие проявляется в текстах А.С. Грина на смысловом, морфологическом, синтаксическом и стилистическом уровнях,

организующим из которых является уровень смысла, так как именно на нём формируется «ядро» метафоры.

9. Наиболее значимы для прозы А.С. Грина метафорические конструкции, в состав которых входят лексемы, относящиеся к ЛСП *Душа/сердце*, *Музыка* и *Мир/страна* и играющие при этом роль базового компонента объёмной метафоры. Метафоры, принадлежащие к первому из этих ЛСП, – самый частотный из названных типов. Названные метафоры появляются в гриновских произведениях в ключевые моменты повествования и достаточно часто занимают в тексте «сильные позиции».

10. Построение текстового метафорического поля – достаточно перспективный метод анализа концептуальной структуры прозы А.С. Грина, где доминантой является метафорический тип значения. Использование данного метода наиболее оправдано при исследовании текстов, в которых реализуется несколько ключевых метафор (т.е. произведений с полицентричными ТМП), особенно если хотя бы одна из входящих в состав данных метафор лексем имеет несколько переносных значений.

11. Наличие в текстах этого автора «сквозных» ключевых метафор позволяет говорить о пересечении и взаимодействии метафорических полей различных произведений, что открывает простор для дальнейших исследований.

ГЛАВА 3. ФУНКЦИИ МЕТАФОР В ТЕКСТАХ А.С. ГРИНА

3.1. Эстетическая функция метафоры в прозе А.С. Грина

Метафоры в текстах А.С. Грина выполняют различные функции, которые можно разделить на два типа: **1) общие** и **2) частные**. К первому типу относятся *эстетическая, характеризующая и смыслообразующая* функции метафоры; ко второму – множество функций, которые способна выполнять метафора в том или ином художественном тексте, например: *текстообразующая, концептуализирующая, интертекстуальная, сюжетообразующая и функция заглавия* (тесно связанные друг с другом и со смыслообразующей функцией).

Некоторые из названных функций наиболее показательны для идиостиля А.С. Грина, поэтому мы в дальнейшем будем называть их **идиостилевыми**. К ним относятся функция заглавия, эстетическая, текстообразующая, концептуализирующая, интертекстуальная, характеризующая и *миропорождающая* функции (им посвящены отдельные параграфы). Последняя может быть отнесена как к общим, так и к частным функциям (подробнее об этом – в параграфе 3.5.).

Остановимся на самой традиционной, главнейшей для художественного текста функции метафоры – **эстетической**.

Ещё Аристотель в «Поэтике» отмечал, что метафора вызывает у человека положительные эмоции, ощущение новизны и удивления и придает речи выразительность [Аристотель, 1984, с. 31]. Гораздо позднее С.В. Агеев описал «механизм», посредством которого создается подобный эффект: «Эстетическая функция метафоры – способность доставлять эстетическое удовольствие при продуцировании и интерпретации благодаря её способности деавтоматизировать эти процессы». Далее автор цитирует слова А.Н. Баранова: «то, что даётся человеку с трудом, представляет для него – чисто психологически – куда большую ценность, чем "поданное на блюдечке"» и делает вывод, что метафора

представляет собой «определенную когнитивную задачу, решение которой может доставить удовольствие адресату» [Агеев, 2002, URL].

Следовательно, эстетическая функция метафоры тесно связана и с психологической и познавательной её функциями, также выделенными ещё Аристотелем, и со множеством других функций, реализующихся в произведениях А.С. Грина.

Как мы уже не раз замечали, метафора «пронизывает» большинство гриновских текстов и выступает в них в роли стилеобразующего элемента. Это можно пронаблюдать на примере отрывка из романа «Блистающий мир»: *«Наука, совершив круг, по черте которого частью разрешены, частью грубо рассечены, ради свободного движения умов, труднейшие вопросы нашего времени, вернула религию к ее первобытному состоянию – уделу простых душ; безверие стало столь плоским, общим, обиходным явлением, что утратило всякий оттенок мысли, ранее придававшей ему по крайней мере характер восстания; короче говоря, безверие – это жизнь»* [Грин, 1993, с. 40–41]. В приведённом фрагменте, являющемся развёрнутой метафорой, налицо её эстетическая функция: мысль о взаимоотношениях науки и религии выражена предельно ярко, образно и оригинально, благодаря чему читатель получает удовольствие при интерпретации метафорических конструкций различных типов, «нанизывающихся» друг на друга в составе развёрнутой метафоры. Последняя состоит из трёх основных равноправных между собой метафорических конструкций, отделённых друг от друга точкой с запятой: *наука вернула религию к ее первобытному состоянию – уделу **простых** душ; безверие стало столь **плоским**, общим, обиходным явлением, что утратило всякий **оттенок мысли**; безверие – это жизнь.*

Безусловно, нанизывание присутствует и внутри этих МК: «магистральные» метафоры распространяются посредством эпитета *простых*, метафорического эпитета *плоским*, синестетической метафоры *оттенок мысли*. Кроме того, к названным центральным метафорам примыкают и более объёмные метафорические распространители, внутри которых также присутствует нанизывание. Перечислим их, выделяя нанизывающиеся элементы,

представляющие собой метафоры: *совершив круг, по черте которого частью разрешены, частью грубо рассечены труднейшие вопросы нашего времени; ради свободного движения умов; ранее придававшей ему (мысли – А.К.) характер восстания.*

Таким образом, мы видим, как метафора, выполняя свою первейшую, эстетическую, функцию, организует текст на смысловом и грамматическом уровнях (то есть участвует в текстообразовании), концептуализирует науку как нечто живое, способное совершать действия, безверие и вопросы – как предметы материального мира (первое – посредством характеризующего метафорического эпитета *плоский*; вторые – благодаря также порождённой метафорой ассоциации с узлами или верёвками, которые можно *рассечь*), мысль – также как нечто материальное, имеющее цвет, безверие – как жизнь.

Кроме того, цитируемый отрывок – фрагмент из речи министра Дауговета, участвующий в создании речевого портрета героя и характеризующий последнего как человека незаурядного, способного мыслить философски и образно, а также точно и ярко выражать свои мысли.

Метафора выполняет характеризующую функцию и в романе «Бегущая по волнам»: *«Правильное, почти круглое лицо с красивой, нежной улыбкой было полно прелестной, нервной игры, выражавшей в данный момент, что она забавляется моим возрастающим изумлением. Но в её чёрных глазах стояла неподвижная точка; глаза, если присмотреться к ним, вносили впечатление грозного и томительного упорства; необъяснимую сжатость, молчание – большее, чем молчание сжатых губ»* [Грин, 1993, с. 70]. Выделенные метафоры рисуют перед нами портрет Фрези Грант (в большей степени психологический). Все они контрастируют с созданной в первом предложении приведённого отрывка атмосферой спокойной, даже в какой-то степени традиционной красоты, в которую не совсем «вписывается» только метафора *нервная игра*, отражающая то, что происходит в душе героини. Второе предложение данного фрагмента, представляющее собой описание глаз – «зеркала души» (Л.Н. Толстой) Фрези Грант, содержит уже больше метафор, дающих более полное представление о

внутреннем мире *бегущей по волнам*, лишённом безмятежности (неслучайно второе предложение начинается с противительного союза «но»).

Вместе с тем красота внутреннего и внешнего портретов героини, лёгкость и глубина, одинаково присущие её натуре, создаются благодаря красоте языка А.С. Грина – эстетической силе гриновского слова, проникнутого метафорическим значением.

С.И. Кузьминская пишет, что выполняющая эстетическую функцию метафора направлена на то, чтобы «менять сознание читателя, пробуждая в нём устремление к Высшему» [Кузьминская, 2013, URL]. Так меняется сознание Ассоль, когда она слышит наполненное метафорами (выделены) пророчество:

«Не знаю, сколько пройдёт лет, – только в Каперне расцветет одна сказка, памятная надолго <...>. Сияющая громада алых парусов белого корабля двинется, рассекая волны, прямо к тебе» [Грин, 1993, с. 137].

Красота метафоры творит новую реальность – сначала в воображении героини, затем – наяву. Таким образом, возникает переключка с Библией: в феерии есть и чудо, и несокрушимая вера в него, но вначале всего – *СЛОВО*. Значит, эстетическая функция метафоры связана и с миропорождающей её функцией. Неслучайно и все метафорические названия *мира мечты* в произведениях А.С. Грина как будто лучатся красотой: *блистающий мир, Великолепная страна, страна Цветущих Лучей, лучезарный мир, блистательная страна* и т.д.

Кроме того, напомним, что А.С. Грин – писатель-романтик, поэтому метафоры в его текстах участвуют в создании всего, что является существенным для данного автора – исключительных обстоятельств, портретов исключительных героев и их внутреннего мира, описании снов, видений, музыки. Всё это отразилось в рассказе «Сила непостижимого» (см. Приложение), где первая часть, посвящённая жизни главного героя (в первую очередь внутренней) – скрипача Грациана Дюплэ, сплошь состоит из метафорических конструкций, а во второй части произведения, когда речь заходит о гипнотизёре Румиере (не романтическом герое), автор почти не использует метафоры.

Таким образом, эстетическая функция метафоры в текстах А.С. Грина взаимодействует с другими её функциями – текстообразующей, концептуализирующей, характеризующей, миропорождающей и пр. А то, как она реализуется в произведениях этого автора, представляет особый интерес при рассмотрении последних сквозь призму основных принципов романтизма.

3.2. Текстообразующая функция метафоры в произведениях А.С. Грина

По мнению В.К. Харченко, текстообразующим свойством метафоры является «её способность быть мотивированной, развернутой, т. е. объясненной и продолженной»: «Эффект текстообразования — это следствие таких особенностей метафорической информации, как панорамность образа, большая доля бессознательного в его структуре, плюрализм образных отражений» [Харченко, 1992, с. 23–25]. При этом, как отмечает В.В. Рожков, «метафорическое текстообразование можно понимать и буквально, как порождение текста, и иносказательно, как порождение подтекстового слоя» [Рожков, 2007: URL].

Текстообразующая функция метафоры в прозе А.С. Грина связана с тем, что СМК подчиняет себе различные изобразительно-выразительные средства и организует текст в соответствии с авторским замыслом. Так, в рассказе «Она» в составе развёрнутой метафоры взаимодействуют более мелкие метафоры (выделены жирным шрифтом) и эпитеты «кроткий», «милосердный», «всемогущее», «тёмный»: *«А теперь творил в **храме души своей** божество, творил **тщательно и ревниво**, создавая **кроткий, милосердный образ** **всемогущего существа**. Из остатков детских воспоминаний, **из минут умиления перед бесконечностью, рассыпанных в его жизни**, из церковных крестов и напевов **слагал он темный милосердный облик его и молился ему**»* [Грин, 1993, с. 31].

Данная сложная метафорическая конструкция, безусловно, мотивирована: речь в этом отрывке идёт о герое, долгое время безуспешно искавшем свою возлюбленную и на момент повествования уже не надеющемуся более ни на кого, кроме божества, которое создаёт он в своей душе.

В этом же рассказе метафора души вербализуется в составе метафоры *тяжесть в душе*, получающей развёртывание в ходе повествования: «И вот из страшной, черной глубины души кто-то, на блоках и цепях, начинал поднимать груз невероятной тяжести. От усилий неведомого существа кровь прилиwała к вискам, стучала и говорила торопливым, безумным шепотом. А тоска металась, острыми крыльями была в сердце, готовое лопнуть, как гуттаперчевый шар. А груз поднимался, скрипя, всё выше, и медленно прессовал грудь, выгоняя воздух из лёгких, и ворочался там острыми гранями».

«Он сжимал руками голову и, с дрожью напрягая тело, гнал прочь нечеловеческую тяжесть. А груз – воспоминание – всё рос, двигаясь, как лавина, и звенел забытыми словами, розовым смехом, радостью смущённых ресниц» [т. 4; 432].

Посредством данной метафоры описывается душевное состояние героя, создаётся образ воспоминания, не дающего человеку покоя. Внутри СМК «нанизываются» друг на друга различные тропы: метафорические конструкции разных типов (выделены жирным шрифтом), в частности, метафорические сравнения: *сердце, готовое лопнуть, как гуттаперчевый шар, груз рос, двигаясь, как лавина*; эпитеты, в том числе метафорические (подчёркнуты в тексте). При этом с целью усилить впечатление тягостного, опасного чувства используется глагол *прессовал*, эпитет *острые* повторяется в отрывке два раза, слово *тяжесть* – два раза, существительное *груз* – три раза.

Примечательно то, что метафора души появляется в сложной метафорической конструкции три раза – посредством лексем *душа, сердце и грудь*, из которых две последние (формирующие ядро текстового метафорического поля рассказа), развивая метафорическое значение, не теряют и прямого (орган и часть человеческого тела), что особенно заметно при их взаимодействии в пределах одной метафоры с существительным *душа* (относящимся к дальней периферии ТМП).

Все компоненты объёмной метафоры продолжают одну метафорическую тему (*тяжесть в душе*) и связаны между собой по смыслу и грамматически.

Эта же тема развивается и в других сложных метафорических конструкциях, являющихся частью одной развёрнутой метафоры, организующей текст всего рассказа: *«Так сидел он часами, но груз страшной тяжести висел в его душе с бледным лицом и шутливо-ласковым взглядом; ...садился и он, пил вино, смотрел и слушал, как страшный груз опускается ниже, а лицо девушки с русыми волосами тонет в клубах едкого табачного дыма»* [Грин, 1993, с. 434].

В первом из приведённых фрагментов текста посредством метафоры *груз висел в душе* передаётся ощущение неотвязности тяжёлого воспоминания, во втором при помощи метафоры *груз опускается ниже* – неоднократные попытки героя заглушить неотступную душевную боль.

Смерть героя в финале рассказа изображается при помощи следующей метафоры: *«Огненный снег завертелся перед глазами, и кто-то огромный, тяжелой гирей ударил в сердце»* [Грин, 1993, с. 441].

Таким образом, рассказ «Она» целиком «построен» на метафоре *тяжесть в сердце*, постепенно приобретающей новые оттенки смысла в ходе развёртывания на протяжении всего рассказа, обладающей панорамностью образа, мотивированной идейно-тематической структурой рассказа и выполняющей в нём текстообразующую функцию. Посредством метафоры выстраивается образная парадигма: *воспоминание – тяжесть в душе – груз, гиря*. Иными словами, можно сказать, что метафоры *груз/гиря – воспоминание* и *сердце/грудь – душа* – центры полицентрического текстового метафорического поля рассказа «Она».

3.3. Концептуализирующая функция метафоры в произведениях А.С. Грина

Текстообразующая функция метафоры в произведениях А.С. Грина легко взаимодействует с другими функциями. Так, она может реализовываться через **функцию концептуализации**, которая, как пишет В.В. Рожков, «особым образом преломляется в художественном произведении»: «в физически ограниченном

пространстве текста метафора приобретает особую значимость, образуя смысловые звенья, узлы в его концептуальной структуре» [Рожков, 2007, URL].

Приведённые нами в предыдущем параграфе метафоры из рассказа «Она», кроме текстообразующей, выполняют также концептуализирующую и характеризующую функции: они концептуализируют воспоминание как *тяжесть в душе* и характеризуют душевное состояние героя.

Особенность концептуальной метафоры в том, что в её основе «лежат не значения слов и не объективно существующие категории, а сформировавшиеся в сознании человека концепты. Эти концепты содержат представления человека о свойствах самого человека и окружающего его мира» [Чудинов, 2001, с. 52].

Концептуализация в прозе А.С. Грина часто осуществляется на основе «сердечных» метафор. Анализируя рассказ «Ива», мы упомянули мотив больного сердца. Он развёртывается и в других гриновских произведениях. В романе «Золотая цепь» от разрыва сердца умирает Ганувер, долгое время живший «без любви» и запутавшийся в жизни. Его больное сердце не может выдержать одновременно и радость от возвращения возлюбленной, и боль от предательства мнимых друзей. Доктор предостерегает героя: *«Вам вино я воспрещаю безусловно. Что хотите, хоть кофе, но от вина вы можете помереть, имея сердце с пороком»* [Грин, 1993, с. 21]. Е.А. Яблоков замечает: «Наивно-«неграмотный» оборот «сердце с пороком» (вместо «порок сердца») переводит образ из медицинского в морально-психологический план: у Ганувера есть нравственный «дефект». Конечно, никаких злодейств герой не совершает – его вина имеет абстрактный, «философский» характер». Исследователь также отмечает: «Если у Ганувера «сердце с пороком», то про его друга Эстамп говорит: Дюрок – *золотое сердце!*» [Яблоков, 2012, с. 66,71].

«Больное сердце» в творчестве писателя – холодное сердце, навсегда или временно забывшее о любви. Сердце, совершенно не способное любить, – мёртвое сердце. Такое сердце у героини рассказа «Серый автомобиль» Корриды Эль-Бассо, ожившего манекена.

И вновь мёртвому сердцу героини противопоставляется полное любви к ней сердце главного героя, который готов пожертвовать своей жизнью, для того чтобы оживить сердце возлюбленной: *«Я знаю, что тогда **ваше сердце дрогнет моей любовью. Я полумертв сам, движусь и живу, как машина; механизм уже растет, скрежещет внутри меня; его железо я слышу. Но есть сила в самосвержении, и, воскреснув мгновенно, мы оглушим пением сердец наших весь мир**»* [Грин, 1994, с. 271]. В этих словах Сиднея сразу две метафорических конструкции, содержащих лексему *сердце*. Кроме того, в данном отрывке присутствует противопоставление *живое – механическое*, получающее дальнейшее развёртывание в следующей СМК, так же построенной на «сердечной» метафоре: *«Её сердце могло перейти от простых маленьких рычагов к полному, лесистому пульсу, – к слезам и радости, восторгу и потрясению, – наконец оно могло полюбить меня, сгоревшего в огне удара и ставшего смеющимся, как ребенок – и оно ушло!..»* [Грин, 1994, с. 272].

Сердце в мире А.С. Грина – это самое важное, что есть в человеке. Герой, обладающий живым сердцем, ассоциирует себя с самой жизнью. Это видно из следующего высказывания Сиднея, обращённого к Корриде: *«Я хотел дать тебе немного жизни своего сердца! Ты выстрелила не в меня, – в жизнь; ей ты нанесла рану!»* [Грин, 1994, с. 273].

Отметим, что все приведённые нами СМК, основанные на метафорах сердца, соответствуют кульминации рассказа «Серый автомобиль».

В «Кораблях в Лиссе» развёрнутая «сердечная» метафора также появляется, когда рассказ достигает кульминации: *«Я люблю тебя на разрыв сердца и... хоть бы великанского! Оно убито, убито уже, Режи!»* [Грин, 1994, с. 174]. Эти слова произносит смертельно больной Битт-Бой, уже зная, что оставит возлюбленную, не подозревающую о его страшной болезни. О страданиях героя говорит и следующая метафорическая конструкция: *«Битт-Бой тихо поцеловал ноги Режи и вышел, со скрученным в душе воплем, на улицу»* [Грин, 1994, с. 176].

Но болезнь Битт-Боя не от бездушия. Напротив, он, лоцман, «приносящий счастье», «барабанщик фортуны», «лёгкий человек», относящийся к «светлому разряду душ», всех любит и всеми любим.

Е.А. Яблоков в книге «А.С. Грин в жизни и творчестве» проводит множество параллелей между образами Битт-Боя и Христа, а значит, сердце Битт-Боя, выбирающего верный путь для всех, кто ему доверился, болит за весь мир. Неслучайно в песне, которую поют матросы в финале рассказа, есть словосочетание «рана в сердце»:

Ты, земля, стала твердью пустой:

Рана в сердце... Сидю... Прости!

Это твой

След такой...

Ну – прощай и пусти!

В этой же песне названа и причина болезни героя: рана в сердце – след земных страданий. Неслучайно Битт-Бой болен раком левой груди. Е.А. Яблоков пишет об этом следующее: «И хотя «диагноз» ему (Битт-Бою – А.К.) вроде бы поставлен, мы можем сказать, что болезнь героя имеет не только «онкологическую» природу: сердцу «тесно» в материальной оболочке, и оно буквально вырывается наружу».

По поводу имени главного героя исследователь отмечает, что «звуковой облик имени Битт-Бой вызывает впечатление двойного удара, имитирующего звон колокола или сердечный ритм» [Яблоков 2012: 55]. Таким образом, вновь подтверждается мысль о том, что сердце в прозе А.С. Грина отражает самую суть героя.

Для феерии «Алые паруса» характерно то, что лексемы *душа* и *сердце* либо взаимодействуют в пределах одной развёрнутой метафоры, либо входят в состав соседствующих между собой СМК, появляющихся, как и в других гриновских произведениях, в ключевые моменты повествования.

Так, в контексте: *«Вся дрожа, сдернула она его с пальца; держа в пригоршине, как воду, рассмотрела его она – всю душою, всем сердцем, всем*

ликованием и ясным суеверием юности...» [Грин, 1993, с. 172] развёрнутая метафора отражает эмоциональную реакцию Ассоль, когда та, проснувшись, находит у себя на пальце кольцо Грэя. Вместе с тем, рассмотреть «всею душою, всем сердцем» – значит увидеть самую суть предмета. Как в этой связи не вспомнить слова Экзюпери: *«Вот мой секрет, он очень прост: зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь»*.

В данной метафоре вновь возникает мотив вещего сердца, который присутствует и в следующих отрывках: *«Когда для человека главное – получать дражайший пятак, легко дать этот пятак, но когда душа таит зерно пламенного растения – чуда, сделай ему это чудо, если ты в состоянии. Новая душа будет у него и новая у тебя»*; *«Что до меня, то наше начало – мое и Ассоль – останется нам навсегда в алом отблеске парусов, созданных глубиной сердца, знающего, что такое любовь»* [Грин, 1993, с. 187]. Это слова Грэя, в которых как бы «вскрывается» весь «механизм» воплощения мечты в жизнь: да, действительно, «чудеса нужно делать своими руками», но начало, «зерно» чуда всегда – в душе человека, «в глубине сердца, знающего, что такое любовь». Неслучайно и паруса, «созданные сердцем», алого цвета – цвета сердца.

Мечта зарождается и в сердце Руны, главной героини романа «Блистающий мир»: *«В сердце ее возникла цель, показавшая за одну ночь все её силы, донныне не обнаруженные, поразившие её самое и легко двинувшие такие тяжести, о которых она не знала и понаслышке»* [Грин, 1993, с. 43]. На данную метафору души «нанизываются» остальные компоненты СМК, определяющей дальнейшее развитие сюжета романа: именно этой целью, возникшей в сердце, объясняются последующие действия Руны (*Это – вне рассудка; оно в душе и только душе, – как иначе объяснить вам? Это – я, –* говорит она министру Дауговету, рассказывая о своём необычном желании [Грин, 1993, с. 42]).

Так, она помогает Друдру бежать из тюрьмы, и тогда в тексте появляется метафорическая конструкция: *«На утро другого дня дрогнули и упали три сердца»* [Грин, 1993, с. 55], в которой отражается эмоциональная реакция на побег Друдра трёх людей: министра Дауговета, коменданта тюрьмы и часового.

В другой многокомпонентной метафорической конструкции вновь подчёркивается связь человеческого сердца с будущим и вместе с тем передаётся нетерпеливое ожидание наступления желанных событий: *«Как то пропадет, то послышится вновь стук часов, так временно может стать внятным текст, но скоро позовет хлынувшая волна тоски откинуться, закрыв глаза, к близкому будущему, призывая его стоном сердцебиения»* [Грин, 1993, с. 58].

А в момент волнения Руна слышит удар сердца одновременно и в висках, и в душе: *«...и, выждав удар сердца, удар, рождающийся одновременно в висках и душе, к барьеру соседней ложи подходил Друд»* [т. 2: 109]. Сердце, таким образом, способно соединять психический и физический мир воедино, а кроме того, только оно знает, что произойдёт дальше.

В данном случае сердце предчувствует появление Друда, и, хотя Друд является Руне в её видении, именно это видение, согласно замыслу романа, и есть реальность «подлинная, вездесущая, как свет и вода», «рассекающая этот мир, подобно мечу в неокрепших ещё руках». Эти слова, как и следующее метафорическое пророчество, построенное на метафоре души, принадлежат Грантому, выражающему в романе авторскую позицию: *«...в едином духовном, том, океане – появятся души-корабли, двигаясь и правя наверняка <...>»* [Грин, 1993, с. 113].

То, что Друд в видении подходит к барьеру соседней ложи, символизирует в душе Руны начало поединка между силами света и тьмы, небесным и земным, чудесным и обыденным. Отказавшись от блистающего мира и отдав предпочтение власти и земным благам, героиня переходит на сторону сил тьмы: она становится союзником inferнального Руководителя, желающего уничтожить Друда – олицетворение добра и света. Но ещё до этого в тексте возникает явная перекличка между образами Руны и «князя мира сего»: *«Я принадлежу к обществу, сильному связями и богатством; всё доступно мне на земле»* [Грин, 1993, с. 49], – говорит она Друду при первой их встрече. Но Руна обладает художественной и разносторонней душой, поэтому в романе ей неоднократно даётся шанс возвыситься и спасти свою душу.

И первым таким шансом становится появление в её жизни Друда, «равное для неё воскресению или смерти». *«Независимая и одинокая, она проходила жизнь в душевном молчании, без привязанностей и любви, понимая лишь инстинктом, но не опытом, что дает это ещё не испытанное ею чувство»* [Грин, 1993, с. 14], – сказано о Руне в начале романа, и вновь метафора души, входящая в состав СМК, используется автором для характеристики главной героини. Значит, Руна, как и другие герои А.С. Грина, живущие без любви, «больна сердцем», только на смену метафоре «больное сердце» в «Блистающем мире» приходят метафоры «душевное молчание» и «уснувшая душа».

Когда Руна решительно отказывается от полёта и мира мечты, в который зовёт её Друд, душа героини засыпает, и сном для неё становится обычная жизнь: *«...ты можешь заснуть, и сном твоим будет простая жизнь»* [Грин, 1993, с. 69], – говорит Друд Стеббсу. Причём именно видения – подлинная реальность – пробуждают Руну от сна, подобно тому, как в «Бегущей по волнам» голос *Несбывшегося* заставляет героя «очнуться среди своего мира»: *«...широко раскрыв глаза, смотрела она душой, теперь еще выше и дальше, за отлетающие пределы здания, в ночную пустоту неба»*; *«...в пустоте этой всплыло и двинулось из ее души все, равное высоте, – тени птиц, дым облаков и существа, лишенные форм, подобные силуэтам, мелькающим вокруг каретного фонаря»* [Грин, 1993, с. 107]. В приведённых СМК, описывающих состояние Руны в тот момент, когда её посещают видения, душа героини перестаёт подчиняться холодному рассудку и приобретает невероятную, пугающую остроту чувств.

Наличие в гриновских произведениях (особенно в «Блистающем мире») множества изображений видений, снов и других изменённых состояний сознания различных персонажей вполне объясняется художественным методом А.С. Грина: «романтический пространственно-временной континуум, помимо условно-реальных времени и пространства, включает в себя ирреальный хронотоп, типичный для изображения сна, видения, творческого экстаза, что продиктовано основополагающим для литературного направления постулатом двоемирия»

[Грязнова, 2010, с. 194]. При этом «в произведениях писателей романтиков сон – символ истины, откровения» [Грязнова, 1996, с. 60]. То же, вероятно, можно сказать и про видения в творчестве А.С. Грина.

Разговор с Грантом, его признание: *«Хотя мне ваш покой дорог, я со стеснением сочувствовал вам; я вздрагивал от радости вашей усыпить душу деревней»* [Грин, 1993, с. 114] – второй шанс для Руны, но девушка хочет только обрести покой – любыми способами – даже если для этого потребуется убить невинного человека: *«Но ни разу за все время, что искала смерти пламенному сердцу невинного и бесстрашного человека, она не назвала вещи их настоящими именами и не подумала о них в ужасной тоске. Она гибла и защищалась с холодным отчаянием, найдя опору в уверенности, что смерть Друда освободит и успокоит её»* [Грин, 1993, с. 153].

И снова для характеристики главного героя автор использует «сердечную» метафору, и вновь герой, обладающий пламенным сердцем, противопоставляется героине – *невозмутимому, холодному миру, заключённому в совершенную оболочку*. И вновь подчёркивается, что сердце (душа) – самое главное в человеке: Руна ищет не просто смерти Друду, но смерти его *пламенному сердцу*.

Ближе к финалу романа мы узнаём о Руне, что её *«душа <...> подошла к мрачной черте»* [Грин, 1993, с. 153] и что *«смерть была уже решена уснувшей её душой»* [Грин, 1993, с. 160].

Существуют различные трактовки финала «Блистающего мира». Согласно одним из них, Друд разбивается, согласно другим – Руна принимает за погибшего Друда кого-то другого.

А.Н. Варламов в книге «Александр Грин», проанализировав разные интерпретации финала «Блистающего мира» приходит к выводу: Друд погибает. Литература факта вступает в свои права». Исследователь опирается на слова Н.Н. Грин: «Отчего погибает Друд? Я думаю – от потери «чувства невесомости» ...Его не убивают». [Варламов, 2008, с. 222].

В подтверждение второй точки зрения можно привести содержащий «сердечную» метафору отрывок из романа, описывающий реакцию Руны на

смерть Друда(?), где упоминается, что девушка *была совершенно безумна* и видела мёртвого Друда с истиной, не подлежащей сомнению, *для себя* (выделено А.С. Грином): *«В этот момент девушка была совершенно безумна, но видела, для себя, с истиной, не подлежащей сомнению, – того, кто так часто, так больно, не ведая о том сам, **вставал перед её стиснутым сердцем**»* [Грин, 1993, с. 161].

В пользу второй трактовки говорит также и то, что к тому моменту, как Руна находит мёртвого человека, лежащего ничком на тротуаре, Друд уже *«смеясь, перешёл границу, раскинутую страшной охотой»* [Грин, 1993, с. 159], и оказался вне земных пределов.

Так или иначе, финал остаётся открытым и оставляет свободу для интерпретаций. Для нас же не столько важна так называемая «литература факта», сколько то, что **для Руны** Друд погибает. Возникает парадокс: *смерть была решена* душой Руны, а умирает Друд. Но парадокс этот только на первый взгляд. «...Это символистский роман, а не фантастический! Это вовсе не человек летает, это парение духа!», – возражал А. Грин Ю. Олеше, считавшему роман «Блистающий мир» фантастическим» (Цит. по [Варламов, 2008, с. 212]). Значит, смерть, которая была решена душой Руны (а душа в произведениях А.С. Грина, как мы уже доказали, никогда не ошибается), в душе Руны и происходит: гибнут все высокие цели и порывы, ценности искажаются, земное и обыденное побеждают: *Вот он – враг мой! Земля сильнее его; он мертв, мертв, да; и я вновь буду жить как жила*, – говорит Руна, видя умершего. Это именно душа Руны – художественная и разносторонняя, крупная душа – легла в финале романа ничком, то есть потерпела поражение в сражении с земным: *Вот всё, что надо, что можно, что следовало сказать об этой **крупной душе, лёгшей ничком**. Но ещё несколько слов, может быть, совершенно удовлетворят пытливого читателя <...> в одной истории отыскивающего другую, <...> пока кроткие могильные холмы <...> не прикроют жизни и дела всех героев, всех людей этого скромного повествования о битвах и делах душевных* [Грин, 1993, с. 162].

Следовательно, «Блистающий мир» в первую очередь – *повествование о битвах и делах душевных*. Возникает явная перекличка с Ф.М. Достоевским: «тут

Дьявол с Богом борются, а поле битвы сердца людей». Неслучайно весь роман построен на метафорах души.

Руна же, подобно герою «Мастера и Маргариты», «не заслужила свет, но заслужила покой»: покой она получает за то, что попросила прощение у мёртвого Друда и за то, что сама простила его: *Всё прости. В том мире, где теперь ты, нет ненависти, нет страстей; ты мёртв, и я отдохну* [Грин, 1993, с. 161].

Руна «выздоровливает» и становится «как все». Но разве счастлива она, желавшая для себя только исключительной судьбы? *«Я подразумеваю исключительную судьбу <...> Знаю, <...> что такой судьбы я... недостойна. <...> Но я всё же хочу, чтобы эта судьба была особенная»*; *«Та судьба, с какой могла бы я встретиться, не смотря на нее вниз, – едва ли возможна»* [Грин, 1993, с. 12–13] – говорит Руна капитану Галлю в начале романа. Уже само имя этой героини подразумевает таинственность, исключительность, но никак не обыденность: древнегерманский корень *gip* имеет значение *тайна*.

Подобно Ассоль, главная героиня «Блистающего мира» жаждет *блаженной судьбы*: *«Мне хочется жить как бы в несмолкающих звуках торжественной, всю меня перерождающей музыки»* [Грин, 1993, с. 13]. В этих словах Руны, содержащих СМК, реализуется традиционная романтическая параллель *жизнь – музыка*. Но жизнь для Руны неотделима от власти, и незаметно для самой себя героиня подменяет подлинную жизнь богатством и властью, поэтому проходит жизнь *в душевном молчании*, в отличие от Ассоль, про которую сказано: *«...ей казалось, что она звучит как оркестр, что её могут услышать»* [Грин, 1993, с. 169]. Данное метафорическое сравнение отображает радостно-восторженное состояние Ассоль, ожидающей чудесного корабля, а когда чудо наконец свершается и Ассоль всходит на палубу брига «Секрет», играет *огромная музыка*: *«Тогда сверху, сотрясая и зарывая сердце в свой торжествующий крик, вновь кинулась огромная музыка»* [Грин, 1993, с. 191]. Отметим, что распространяющим компонентом в данной СМК, построенной на метафоре музыки, является метафора души.

Отмеченная романтическая параллель *музыка – жизнь* нашла отражение во многих произведениях А.С. Грина: лексемы, принадлежащие ЛСП *Музыка*, в языковом сознании писателя – метафоры подлинной жизни. Так, Лебедев в «Приключениях Гинча» вспоминает: *«Все более начинало казаться мне, что я живу в дрянном преддверии настоящей жизненной музыки, бросающей в дрожь и огненный холод, что меня ждут нетерпеливо страны алмазной красоты, буйного ликования и щедрот»* [Грин, 1993, с. 108]. . В «Бегущей по волнам» Гарвей, ищущий встречи со своим *Несбывшимся*, рассказывает: *«Случалось неоднократно, что мои встречи, мои положения звучали как обманчивое начало мелодии, которую так свойственно человеку желать выслушать прежде, чем он закроет глаза»* [Грин, 1993, с. 8].

Когда герои А.С. Грина на верном пути, когда они идут за мечтой, то есть навстречу настоящей жизни, им всегда сопутствует музыка. СМК, основанная на музыкальной метафоре, описывает душевное состояние Грэя, когда он собирается «сделать чудо своими руками»: *«Этих двух часов он не заметил, так как они прошли все в той же внутренней музыке, не оставлявшей его сознания, как пульс не оставляет артерий»* [Грин, 1993, с. 181]. Причём неважно, внутренняя эта музыка или внешняя – главное, что она всегда затрагивает душу, а порой и воскрешает её. Вот, например, что происходит с душой сторожа за несколько мгновений до того, как он выпустит Друда из камеры: *«Вновь ясно отозвались струны, – выразили любовь, тоску, песню, вошли в душу и связали ее»*.

В видениях и воспоминаниях Руны, которые, как мы уже отмечали, пробуждают душу героини для настоящей жизни, также звучит музыка: *«Смолкла или нет та музыка, гром которой отрывал наше беспокойное «я» от уютных мгновений, – все равно; воскрешает, усиливаясь, и заставляет встать, подобная крику, долгая звуковая дрожь»*; *«...снова увидела она толпу, цирк и себя; хор музыки рванул по лицу ветром мелодии, и над озаренной ареной, поднявшись неуловимым толчком, всплыл как поднятая свеча тот человек с прекрасным и ужасным лицом»* [Грин, 1993, с. 106–107].

В то же время, когда герой «сворачивает с верного пути», его душа перестаёт реагировать и на музыку: *«...все стремится, отрывается, мчится и – в этот момент – одно. Глухой музыкой тревожит оно остановившуюся среди пути душу и манит. Но тяжелей камня душа; завистливо и бессильно рассматривает она ожившую вихрем даль, зевает и закрывает глаза»* [Грин, 1993, с. 152].

Значит, музыка у А.С. Грина – метафора истинной жизни. Неслучайно скрипач Дюплэ из рассказа «Сила непостижимого» слышал **музыку**, которая *«была откровением гармонии, какой не возникало ещё нигде»*, во время сна, а он, как мы уже упоминали, в произведениях романтиков – символ истины и откровения: *«Её красота ужасала сверхъестественной силой созвучий, способных, казалось, превратить ад в лазурь»* [Грин, 1993, с. 540].

Таким образом, посредством метафор отсутствие любви, бездушные концептуализируются как болезнь/смерть сердца, предчувствия, прозрения – как «подсказки» сердца, обыденная жизнь – как сон души, музыка – как подлинная жизнь и т.п. Отметим, что метафорической концептуализации подвергаются в первую очередь абстрактные понятия. Об этом писал ещё Ш. Балли: «мы уподобляем абстрактные понятия предметам чувственного мира, ибо для нас это единственный способ познать их и ознакомить с ними других» [Балли, 1961, с. 221].

3.4. Характеризующая функция метафоры в прозе А.С. Грина

Характеризующая функция метафоры связана со способностью последней давать образную характеристику ситуации, внешности или внутреннему миру персонажа, а также психическому состоянию человека.

Ранее мы упомянули, что **характеризующую функцию** в рассказе «Она» выполняют развёрнутые метафоры сердца. Эту же функцию в том же произведении выполняют и менее объёмные СМК: *«Ночь шла, и ширилась, и закрывала стыдливым покровом опустошенную душу пьяного человека»*;

«Прямо в душу смотрят её глаза, в его потрясенную, задыхающуюся душу» (характеристика душевного состояния героя); *«Безумие счастья, жгучего, как нестерпимая боль, развернуло свои крылья, осенив их. Все утонуло, пропало. Только они – их двое...»* (характеристика душевного состояния героя и героини при встрече); *«Двигается жизнь, но беззвучна она и мертва, как загробные тени»* (характеристика немого кино) [Грин, 1993, с. 435, 438, 440, 441]. При этом в последней конструкции выделенное метафорическое сравнение содержит в себе оксюморон, так же выполняющий в тексте функцию характеристики.

В рассказе «Волшебное безобразие» для описания влюблённости посыльного используются метафоры: *«...красота девушки была исключительная; он почувствовал удар в сердце»* [Грин, 1993, с. 553].

Метафору *удар в сердце* А.С. Грин употребляет, когда его герой внезапно испытывает сильную эмоцию, как правило, негативную или являющуюся реакцией персонажа на нечто опасное для него. Следовательно, данный троп выполняет и концептуализирующую функцию. В «Волшебном безобразии» *удар в сердце* герою, с первого взгляда влюбившемуся в ведьму, не сулит ничего хорошего. Поэтому влюблённость начинает ассоциироваться с чем-то негативным, опасным, а счастье, *осенившее* главного героя рассказа «Она» за мгновение до его смерти (которая также является следствием *удара в сердце*), *безумно и жгуче, как нестерпимая боль*.

Для характеристики эмоциональной реакции персонажей на нечто негативное или опасное автор использует и такие метафоры, как *сердце упало* (*нервы упали*), *разрыв сердца*, *лопнувшее сердце* (см. выше), *вырванное сердце*: *Мрак хватил его по лицу и вырвал сердце* [Грин, 1993, с. 567] (рассказ «Новогодний праздник отца и маленькой дочери») и др.

В «Преступлении Отпавшего Листа» посредством развёрнутой метафоры изображается душевное состояние героя в момент его «падения»; это описание одной из «битв душевных»: *«За три дня до совершения таинства он пал, его смял бунт связанных молодых сил, взрыв желаний. Все чистые цветы его духовного сада испепелились безудержным пожаром»* [Грин, 1993, с. 537].

В данном фрагменте метафора *чистые цветы духовного сада* характеризует внутренний мир героя. Метафора *«новая морщина легла в душе Брона»* [Грин, 1993, с. 261], занимающая в рассказе «Апельсины» в сильную позицию (именно ею заканчивается рассказ), характеризует одновременно и душевное состояние Брона (разочарование), и его внутренний мир: душа главного героя перенесла много страданий (об этом говорит метафора *морщины в душе*), а «след» от нового разочарования в душе – ещё одна «морщина».

В следующей сложной метафорической конструкции, отрывке из монолога министра Дауговета (роман «Блистающий мир»), выделенная метафора характеризует современного человека: *«Представим же, что произойдет, если в напряженно ожидающую пустоту современной души грянет этот образ, это потрясающее диво...»* [Грин, 1993, с. 41].

В текстах А.С. Грина посредством метафор, изображающих внешность персонажей, характеризуется также и их внутренний мир. Так, выделенная метафора из «Приключений Гинча» говорит как о внешней, так и о внутренней заурядности и о душевной пустоте Лебедева: *«Против меня сидел скверно одетый человек, с лицом, взятым напрокат из модных журналов»* [Грин, 1993, с. 60].

О гармонии внутреннего и внешнего в Ассоль, душевной чистоте и красоте героини свидетельствуют следующие метафорические конструкции: *«Каждая черта Ассоль была выразительно легка и чиста, как полет ласточки»* (метафорическое сравнение – А.К.). *«Темные, с оттенком грустного вопроса глаза казались несколько старше лица»*; *«...живое стихотворение, со всеми чудесами его созвучий и образов, с тайной соседства слов, во всей взаимности их теней и света, падающих от одного на другое»* (так характеризует Ассоль автор) [Грин, 1993, с. 135, 166].

«Он был смугл – очень смугл, и море оставило на его лице остроту бегущей волны. Но оно было прекрасно, так как отражало бешеную и нежную душу» [Грин, 1994, с. 432]. В данном примере из рассказа «Словоохотливый домовый» выделенные метафоры также характеризуют одновременно и

внешность, и душу Ральфа. При этом мысль о том, что во внешности героя отражается его внутренний мир, есть в самом тексте. Эта же мысль ещё более явно выражена в отрывке из рассказа «Брак Августа Эсборна»: *«Выражение лица Алисы Эсборн и её мужа определило настроение всех – это были две пары блаженных глаз с неудержимой улыбкой своего внутреннего мира»* [Грин, 1994, с. 394].

Таким образом, метафоры в прозе А.С. Грина служат средством создания внутреннего и внешнего портретов персонажа, а также характеризуют его эмоциональное состояние.

3.5. Миропорождающая функция метафоры в текстах А.С. Грина

Метафоры, характеризующие в произведениях А.С. Грина внутренний мир героев, выполняют и **миропорождающую функцию**. «Без метафоры не существовало бы лексики «невидимых миров» (внутренней жизни человека), зоны вторичных предикатов, то есть предикатов, характеризующих абстрактные понятия» [Арутюнова, 1990, с. 9].

Исследованием миропорождающей (миромоделирующей) функции метафоры занимались многие исследователи (Телия 1988; Апресян 1995; Арутюнова 1997; Резанова, Иваницкая 2003; и др.). «Как и все факты и явления языка, миромоделирующий аспект языковой метафоры может анализироваться в системно-языковом и текстовом аспектах» [Резанова, Иваницкая, 2003, с. 92]. О концептуализации «непредметных сущностей» или «объектов невидимого мира» писала и Е.О. Опарина [Опарина, 1988, с. 65–77].

В предыдущем параграфе мы отметили содержащие лексемы *мир/страна* метафоры, при помощи которых в творчестве А.С. Грина создаётся мир мечты (*блистающий мир*). В «Золотой цепи» он назван «Замечательной Страной»: *«А музыка, касаясь души холодом и огнём, несла всё это, как ветер несёт корабль, в Замечательную Страну»* [Грин, 1993, с. 98]. В «Приключениях Гинча» это «страна страстного очарования», как и положено *блистающему миру*,

обладающая «ослепительным светом»: «*Страна страстного очарования, издеваясь, показала мне мгновенный свой ослепительный свет*», и «страны алмазной красоты, буйного ликования и щедрот». [Грин, 1993, с. 108, 111].

Святость и значимость мира мечты подчёркивается тем, что некоторые из его метафорических названий пишутся с заглавной буквы: *Замечательная Страна, страна Цветущих Лучей*.

Мир мечты у А.С. Грина – великолепная, не доступная земному взору, сияющая из глубин сознания страна, отождествляемая с понятием *рай*.

На то, что мир мечты в произведениях А.С. Грина действительно концептуализируется как рай, указывают слова главного героя рассказа «Серый автомобиль», в которых мир мечты обозначен словосочетанием «лучезарный мир»: «...*Вы видели лучезарный мир? Он зовёт. Итак, бросимся туда, чтобы воскреснуть немедленно*» [Грин, 1994, с. 270]. Слова эти произнесены над пропастью, куда, согласно мечте героя, они с героиней должны были броситься, чтобы обрести настоящую жизнь. Именно глагол *воскреснуть* говорит нам о том, что под *лучезарным миром* подразумевается рай.

Подобно библейскому Царству Небесному, которое находится «внутри нас», «Гриново Царствие небесное» (А.Н. Варламов) также существует не только в заоблачных высях, но и в «блистающем сознании» героев-мечтателей. Яркое тому подтверждение – рассмотренный нами ранее отрывок из романа «Бегущая по волнам»: «*А над гаванью – в стране стран, в пустынях и лесах сердца, в небесах мыслей – сверкает Несбывшееся – таинственный и чудный олень вечной охоты*» [Грин, 1993, с. 9], где в качестве синонима *блистающего мира* употреблено словосочетание *страна стран*, а то, что она находится *в пустынях и лесах сердца, в небесах мыслей* знаменует неразрывную связь между миром мечты человеческими мыслями и чувствами.

Таким образом, посредством метафор, в состав которых входят лексемы *мир, страна*, в текстах А.С. Грина создаётся идеальный мир мечты, противопоставленный миру реальному. «Естественный язык используется в применении к разным мирам – идеальному и должному, психологическому и

предметному, мифическому и эмпирическому, запредельному и реальному, видимому и кажущемуся. Он служит далеко не только для передачи информации. Его назначения множественны» [Арутюнова, 2003, с. 237].

По мысли А.П. Бабушкина, «каждый возможный мир имеет собственный способ вербальной объективации, а их совокупность можно рассматривать как целостную иерархическую систему. <...> Миропорождающая по отношению к мыслительной сфере способность языка – это одна из его важных творческих функций» [Бабушкин, 2001, с. 80]. У А.С. Грина способом вербальной объективации мира мечты является метафора.

Мир мечты в прозе А.С. Грина связан с внутренним миром героя настолько тесно, что эти два мира не всегда можно разграничить. Ср. метафоры *блистающий мир* (*блистательная страна*) и *блистающее сознание*: в создании этих понятий участвует один и тот же метафорический эпитет *блистающий*. Также, на наш взгляд, вполне возможно отождествление этих двух миров. Примером такого отождествления может послужить метафора *страна стран* из романа «Бегущая по волнам»: под *страной стран*, где *сверкает Несбывшееся*, может подразумеваться как внутренний мир героя, так и мир мечты, что вполне объяснимо: ведь мир мечты является порождением сознания и чувств, то есть порождением внутреннего мира персонажа.

Разграничение возможно в тех случаях, когда под миром мечты понимается рай – в метафорах *лучезарный мир*; *страна райских цветов*, *разукрашенная ангелами и феями*, *страна Цветущих Лучей*, *облачная страна* и т.п.

Порой эпитет помогает определить, о каком из миров идёт речь в конкретном фрагменте текста. Так, имеющий негативную окраску эпитет *холодный*, входящий в состав характеризующей Руну метафорической конструкции *Этот невозмутимый, холодный мир был заключён в совершенную оболочку* [Грин, 1993, с. 14], «сигнализирует» о том, что при помощи данной метафоры воссоздаётся внутренний мир героини, в то время как эпитеты, участвующие в создании мира мечты, выражают всегда положительную оценку: *великолепная страна*, *Замечательная страна*.

Иногда метафоры, «построенные» на лексемах *мир*, *страна* служат в текстах А.С. Грина для обозначения отдельного чувства. В следующем отрывке *страна души* – перифрастическое наименование любви: «*Эта страна вашей души не тронута*» [Грин, 1993, с. 12].

В силу того, что метафора в прозе А.С. Грина выполняет текстообразующую функцию, она участвует и в создании мира художественного произведения: «...правомерно утверждение, что создание очередного художественного текста есть творение очередного мира», – пишет Б.Ю. Норман [Норман, 2006, с. 249].

А.Д. Шмелёв подчёркивает принципиальное отличие художественного текста от текстов, относящихся к другим функциональным стилям: «Художественный текст использует самые обычные языковые средства, его специфика определяется особым истинностным статусом суждений о порождаемом им вымышленном мире. В результате использование тождественных средств приводит к различному эффекту в художественном и нехудожественном дискурсе» [Шмелёв, 2003, с. 662].

Н.А. Николина в работе «Филологический анализ текста» также указывает на то, что все изображаемое в художественном тексте лишь частично соотносится с действительностью: «В художественном тексте, в отличие от других текстов, внутритекстовая действительность (по отношению к внетекстовой) имеет **креативную** природу, т.е. создана воображением и творческой энергией автора, носит **условный**, как правило вымышленный, характер. Изображаемый в художественном тексте мир соотносится с действительностью лишь **опосредованно**, отображает, преломляет, преобразуя её в соответствии с интенциями автора» [Николина, 2003, с. 11].

Мысль о том, что художественный текст представляет собой отдельный мир, есть и в работах И.Р. Гальперина: «... опытный... читатель никогда не забывает, что перед ним изображенная жизнь. Такой читатель воспринимает происходящее в двух планах; он сопоставляет действительное и воображаемое,

исходя из привычных для него критериев, мироощущения и меры понимания возможных отклонений от привычного» [Гальперин, 2006, с. 121].

Р. Барт и Ц. Тодоров говорят об ирреальном характере литературы в целом [Барт, 1994, с. 282], [Тодоров, 1999, с. 133–139].

Следовательно, метафора в произведениях А.С. Грина является средством создания трёх миров: 1) мира мечты, отождествляемого с понятием «рай»; 2) внутреннего мира персонажа; 3) собственно мира художественного произведения. В первых двух случаях миропорождающую функцию метафоры следует рассматривать как частную, а в последнем – как общую.

3.6. Интертекстуальная функция метафоры в произведениях А.С. Грина

По мнению Р. Барта, интертекстом можно считать любой текст, ведь каждый текст – это «новая ткань, сотканная из старых цитат» и «другие тексты присутствуют в нём на разных уровнях, в более или менее узнаваемых формах» [Барт, 1994, с. 88]. В наибольшей степени, по словам Н.В. Павлович, это касается художественных текстов, где ни один образ нельзя рассматривать отдельно, так как любой из них входит в какую-либо парадигму образов [Павлович, 2004].

«Продуктами впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [Кристева, 1993, с. 5–6] являются и тексты А.С. Грина. При этом **межтекстовые связи** в них образуются во многом благодаря метафоре. Например, метафора-заглавие «Возвращённый ад» интертекстуально связана с поэмой Дж. Мильтона «Потерянный рай» (в этих произведениях названия антонимичны друг другу). Напомним, *ад* в вышеупомянутом рассказе – является метафорой человеческого сознания.

В предсказании Эгля («Алые паруса»), также содержащем метафору: *Сияющая громада алых парусов белого корабля двинется, рассекая волны, прямо к тебе* [Грин, 1993, с. 137], Е.А. Яблоков увидел скрытую цитату из Пушкинской «Осени» (1830):

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,

Но чу! – матросы вдруг кидаются, ползут
 Вверх, вниз – и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.

Это интертекстуальное вкрапление исследователь объясняет тем, что капитан в феерии уподобляется «художнику, пересоздающему мир» [Яблоков, 2012, с. 31].

Также в этом произведении учёный нашёл реминисценцию, которая, по его мнению, отсылает читателя к «Принцессе Грёзе» Эдмона Ростана: *«Из заросли поднялся корабль; он всплыл и остановился по самой середине зари. <...> Разбрасывая веселье, он пылал, как вино, роза, кровь, уста, алый бархат и пунцовый огонь»* [Грин, 1993, с. 137] (данный фрагмент текста представляет собой метафорическое описание рассвета). У Ростана «в одной из сцен принцесса плывет по морю на галере под парусами из алого шелка – глядя на них, матросы сравнивают корабль с солнцем». [Яблоков, 2012, с. 31].

Кроме того, Е.А. Яблоков нашёл множество интертекстуальных связей прозы А.С. Грина с лирикой и драматургией А.А. Блока. Так, в драме А.А. Блока «Король на площади», как и в феерии «Алые паруса», есть мотив ожидания корабля.

Также исследователь предполагает, что и образ Несбывшегося, возможно, был заимствован А.С. Грином из известного стихотворения А.А. Блока:

*О, я хочу безумно жить:
 Всё сущее – увековечить,
 Безличное – вочеловечить,
 Несбывшееся – воплотить!»* [Блок, 1978, с. 177].

Между тем, подходы к понятию *Несбывшееся* у писателей разные: гриновский Гарвей в «Бегущей по волнам» относится к нему как к явлению, не зависящему от человека, но во многом определяющему судьбу последнего, в то время как лирический герой А.А. Блока стремится *Несбывшееся воплотить*.

Кроме того, в «Бегущей по волнам», на наш взгляд, есть переключка и с тютчевскими строками:

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;
Настанет ночь – и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.

То глас ее; он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебный ожил челн;
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн.

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, –
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

Идея, выраженная этом стихотворении, особенно в первой его строфе, присутствует и в романе «Бегущая по волнам»: «Подобно тому, как суша со всех сторон омывается океаном, в романе Грина материальный, земной мир погружён в духовную, метафизическую среду (вспомним термин «поле») и зависит от её колебаний» [Яблоков, 2012, с. 91–92].

А гриновская метафора *«Рано или поздно, под старость или в расцвете лет, Несбывшееся зовёт нас, и мы оглядываемся, стараясь понять, откуда прилетел зов»*, возможно, восходит к строке, с которой начинается второе четверостишие стихотворения Ф.И. Тютчева.

И наконец, две последние строки этого стихотворения интертекстуально связаны с ещё одной метафорой из «Бегущей»: *«Между тем время проходит, и мы плывем мимо высоких туманных берегов Несбывшегося, толкая о делах дня»* [Грин, 1993, с. 6].

Следовательно, гриновское *Несбывшееся* соотносится с ключевыми в творчестве Ф.И. Тютчева понятиями: *бездной, тайной, стихией, ночью, океаном, миром снов*. Всё это роднит роман А.С. Грина с философской поэзией Ф.И. Тютчева.

В метафоре *духовной океан* из романа «Блистающий мира» также, на наш взгляд, присутствует тютчевское сравнение внутреннего мира человека с океаном: «...*в едином духовном, том, океане – появятся души-корабли, двигаясь и правя наверняка*» [Грин, 1993, с. 113].

А следующий отрывок из «Бегущей по волнам», также являющийся метафорой, содержит отсылку к библейской легенде о царе Вальтасаре, в которой рассказывается о том, как во время пира неизвестная рука начертила на стене пророчество о судьбе царя и всего царства: «*Невидимая рука чертила странные письма, понять значение которых было нельзя, как в музыке, когда она говорит*».

«Странными письмами» Гарвей называет игру света, полагая, что именно в этой «золотой сети» зашифровано пророчество о его судьбе, поэтому и веряет этим знакам и фигурам *ржавчину своего Несбывшегося* [Грин, 1993, с. 15].

Богаты интертекстуальными связями и гриновские метафоры мира мечты. Так, достаточно легко провести параллель между одной из номинаций этого мира в романе «Блистающий мир» – *страна Цветущих лучей* и выделенной строкой из стихотворения А.А. Блока:

И к вздрагиваньям медленного хлада

Усталую ты душу приучи,

Чтоб было здесь ей ничего не надо,

Когда оттуда ринутся лучи («Всё на земле умрет – и мать, и младость...», 1909).

Противопоставление идеального и реального миров в этом отрывке возникает благодаря местоимениям *оттуда* (под которым подразумевается мир мечты) и *здесь* (обозначающим земной мир).

Отметим, что сама формулировка «мир мечты» в текстах А.С. Грина не встречается – она заменяется различными метафорическими перифразами. А вот у В.Я. Брюсова в стихотворении «Есть что-то позорное в мощи природы...» это словосочетание звучит рефреном в первой и последней строках: «...вечен только *мир мечты*».

В творчестве других русских символистов также присутствует мотив идеального мира, например, у Дм. Мережковского:

*Мы неведомое чуем,
И, с надеждою в сердцах,
Умирая, мы тоскуем
О несозданных мирах.*

(Дмитрий Мережковский, Дети ночи)

Что не удивительно, ведь творчество этих авторов пришлось на Серебряный век – «мятежный, богоищущий, бредивший красотой» (С. Маковский, «На Парнасе Серебряного века»).

Не мог этот значимый для отечественной литературы период не повлиять и на творчество А.С. Грина, родившегося в один год с одним из самых известных символистов – А.А. Блоком. И Грин, «являясь уникальным писателем порубежной эпохи», по мнению Т.А. Парамоновой, «воплотил в своём творчестве противоречия и стилевую эклектичность так называемого «промежуточного феномена» эпохи рубежа XIX–XX веков» [Парамонова, 2009, с. 3]. «Бесспорную связь» «всего художественного метода Грина с русским символизмом» отмечает и Артём Ляхович. [Ляхович, URL].

Об этом говорит и А.Н. Варламов: «для Грина Серебряный век с его метафизическими прениями был куда более авторитетной инстанцией, нежели молодая советская литература» и «... романтизм Грина был обогащён опытом русского символизма и явился реакцией на него» [Варламов, 2008, с. 212, 213].

Также, на наш взгляд, следует сказать ещё об одном появившемся в России на рубеже XIX–XX вв. направлении культуры, которое впоследствии получило название «русский космизм». В его основе – представления о космосе, как

об упорядоченном мире, о человеке – как о «гражданине» этого мира, а также о существовании микрокосмоса, подобного макрокосмосу [Новейший философский словарь, 1999, с. 334].

Развитие космизма в нашей стране шло тремя путями: 1) эзотерический космизм (труды Н.К. и Е.И. Рерихов и Е.П. Блаватской), 2) работы учёных и религиозных философов (В.С. Соловьёва, А.Л. Чижевского, В.И. Вернадского, Н.Ф. Фёдорова, К.Э. Циолковского, П.А. Флоренского и др.), 3) искусство (комизм нашёл отражение в живописи Н.К. Рериха и М.В. Нестерова, в музыке А.Н. Скрябина, в литературных произведениях В.Я. Брюсова, А.А. Блока, Н.А. Заболоцкого, И.А. Ефремова и др.).

Выше мы уже писали о связи творчества А.С. Грина с художественными произведениями космистов А.А. Блока и В.Я. Брюсова. Но, наш взгляд, в прозе А.С. Грина есть множество интертекстуальных вкраплений из работ, относящихся к такому направлению, как эзотерический космизм. Докажем это на материале книг «Живой Этики», или «Агни Йоги» (учения, которое принесли в Россию Н.К. и Е.И. Рерихи).

Подобные связи могут присутствовать в тексте на идейно-тематическом уровне. Например, в книгах «Живой Этики» можно встретить метафорическое словосочетание *Космический Океан*, в котором оба слова пишутся с заглавной буквы, что говорит о том, что данное понятие – одно из центральных в Учении: «*Между тем **Космический Океан** рисует свой ритм на вершинах*» [Иерархия, 2007, с. 67]. Между тем, Гарвей в «Бегущей по волнам», по мнению Е.А. Яблокова, «пытается угадать свое истинное предназначение, **гармонически включиться в колебания космического океана**» [Яблоков, 2012, с. 93]. Отметим, что идея существования человека в гармонии с космосом, содержащаяся в выделенной метафорической конструкции, – основополагающая для «Агни Йоги».

Ещё одно центральное понятие Учения – *Мир Огненный*. Это один, наряду с Тонким миром, из ближайших к земному миру миров, но более высший и совершенный, чем два названных мира, так как состоит из «субстанции огня»,

т.е. высшей психической энергии: «Огненный мир – первичный источник процессов и явлений как тонкого, так и плотного земного мира» [Новый мир, URL].

Мы считаем, что с *Миром Огненным* «Агни Йоги» интертекстуально связан *блистающий мир* А.С. Грина, ведь в названиях обоих миров присутствует семантический компонент «блеск»: «Мир Огненный есть светящийся, сияющий мир» [Клизовский; (Цит. по: Новый мир, URL)]. Кроме того, оба названных словосочетания служат для номинации иного, совершенного мира высоких мыслей и чувств.

В «Мире Огненном» (одной из книг «Живой Этики») есть такие слова: «Всё строится в Огненном Мире, затем опускается в тело тонкое» [(МОЗ; Цит. по: Новый мир, URL)]. Из этого следует, что всё, что есть на Земле, – лишь тень Огненного Мира. Эта идея выражена и в знаменитых строках поэта-философа Владимира Соловьёва:

*Милый друг, иль ты не видишь,
Что всё видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очами?*

Присутствует она и в «Блистающем мире» А.С. Грина: «Как все звуки земли имеют отражение здесь (т.е. в блистающем мире. – А.К.), так всё, прозвучавшее в высоте, таинственно раздаётся внизу» [Грин, 1993, с. 113]. Основная мысль этого фрагмента – о том, что высший и земной миры влияют друг на друга, отражена и в «Агни Йоге»: «Земной мир и высшие миры взаимопроникают друг в друга. Между ними идёт постоянный процесс обмена и передачи энергии» [Новый мир, URL].

Блистающий мир – это некая ментальная сфера. Это становится ясно из слов Грантома: «Есть сфера – или должна быть – подобно тому, как должна была быть Америка, когда стало это ясно Колумбу, – в которой все отчетливые представления наши несомненно реальны» [т. 2: 114].

Причём это сфера именно возвышенных «неземных» мыслей и чувств. Так, в новелле «Фанданго», когда главный герой приходит в себя после прикосновения к непостижимому, его переживания возвращаются *в границу обычных чувств из огненной сферы*. На наш взгляд, в выделенной метафоре содержится отсылка к понятию *Мир Огненный*.

Следовательно, в прозе А.С. Грина, как и в «Живой этике», где подчёркивается, что все космические процессы «направляет Огонь», понятию «огонь» уделяется особенное внимание. Это можно доказать на примере гриновских «огненных» метафор. Так, Друд, который является посланцем *блистающего мира* на земле, обладает *пламенным сердцем*, в его глазах *недоступное пониманию* стоит, *темнея и плавясь* [Грин, 1993, с. 60] и т.п.

Звучащая рефреном в «Агни Йоге» идея об *утончении чувств* под влиянием космической эволюции («*При расширении сознания, при утончении всех чувств, всего организма, восприятие тонких энергий станет доступным*» [Рерих 2013: 290]), отразилась в содержащем метафоры (выделены) отрывке из «Блистающего мира»: «*Человек пятнадцатого столетия знал силу душевного напряжения, но не разветлений его; <...> нынешнее «хочу» облечено в тончайшие ткани изменчиво противоречивых душевных веяний и напевов, где самая основа его есть уже не желание, а – мировоззрение*» [Грин, 1993, с. 113].

Также, по нашему мнению, интерес представляет ещё одна метафора из «Блистающего мира» – *колесо жизни*: «*...но не он сказал это, а тот, кто был убит в нем колесом жизни, – воскресший мертвец – Дитя-Гигант веселой Природы*» [Грин, 1993, с. 53].

Частично она воспроизведена в стихотворении «На железной дороге» (1910) А.А. Блока:

Любовью, грязью иль колесами / Она раздавлена – всё больно.

Как следует из этих строк, лирическая героиня погибла «под колёсами» самой жизни.

А в повести «Странная жизнь Ивана Осокина» философа-космиста П.Д. Успенского «Колесо жизни» – название одной из глав, в которой Иван

Осокин, возвращается к тому моменту жизни, с которого началось его путешествие в прошлое (где он так ничего и не смог изменить). Таким образом, главный герой совершает *жизненное колесо*, а «расшифровывается» названная метафора в последней главе повести:

– Но послушайте, что же это за **верчение в колесе**. Ведь это же ловушка какая-то.

Старик улыбается.

– Мой милый, эта ловушка называется жизнью.

Следовательно, в творчестве всех трёх авторов понятие *колесо жизни* имеет отрицательные коннотации: или приводит к смерти (как у А.С. Грина и у А.А. Блока), или предполагает некую ловушку (как у П.Д. Успенского).

Однако стоит отметить, в романе «Блестящий мир» убитый *колесом жизни* часовой воскресает, когда слышит «настоящую жизненную музыку», а в повести П.Д. Успенского из уст волшебника звучит мысль о том, что *верчение в колесе* можно прекратить, но только после множества усилий и в результате полного самоизменения. Получается, что покинуть *колесо жизни* возможно только тогда, когда сознание перейдёт на качественно иной уровень. А до этого момента *колесо жизни* необходимо для того, чтобы воспитать человеческую душу. Об этом же, на наш взгляд, и метафорический отрывок из «Агни Йоги»: **«Колесо жизни красотою дышит. Колесо жизни насыщается величием Космоса»** [Иерархия, 2007, с. 46].

Значит, анализируемая метафора интертекстуально роднит произведения А.С. Грина, А.А. Блока и П.Д. Успенского с книгами «Живой Этики».

Таким образом, метафоры в прозе А.С. Грина создают множественные межтекстовые связи с творчеством русских и зарубежных классиков, в том числе романтиков и символистов, а также с трудами философов-космистов и учением «Агни Йога».

3.7. Заглавия-метафоры в текстах А.С. Грина

Мы уже неоднократно анализировали синонимические отношения метафор мира мечты в различных художественных текстах А.С. Грина. Но лишь в «Блистающем мире» перифрастическое наименование этого ирреального мира в тексте автор использует в сильной позиции – в заглавии, в то время как метафоры мира мечты конкурируют в частотности употребления с метафорами души – самыми частотными в прозе писателя. «Заголовок – это текстовый знак, являющийся обязательной частью текста и имеющий в нем фиксированное положение. Это, бесспорно, сильная позиция любого текста» [Кожина, 1986, с. 3]. «Будучи компонентом текста, заглавие, – полагает Г.А. Основина, – <...> с одной стороны, <...> предопределяет в известной мере содержание текста, с другой – само определяется им, развивается, обогащается по мере развертывания текста» [Основина, 2000, с. 62]. Роман «Блистающий мир», с нашей точки зрения, наиболее показателен в плане взаимодействия метафорического названия и текста.

В толковых словарях компоненты сочетания *блистающий мир* определяются следующим образом: лексема *блистающий* есть только в словаре Даля и даётся как синоним прилагательного *блистательный* в первом ЛСВ: «**Блистательный**, сияющий, сверкающий, блистающий, блестящий, обладающий светом или блеском своим. // Великолепный, роскошный, поражающий величием своим и красотой; // о деле, поступке, подвиге: необычайно важный последствиями, удачный, успешный, молодецкий» [Даль, 2007, с. 96]. Даль чётко разграничивает и значения глаголов *блестеть* и *блистать* (в 17-томном «Словаре современного русского литературного языка» и в «Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой даны тождественные значения этих глаголов). По определению Даля, **блестеть** – «источать либо отражать яркий свет, поражать зрение зеркальною гладью; светиться, отсвечивать, играть лучами, гореть светом, лоском, лоснеть, лосниться», **блистать** – «издавать яркий блеск, **сильно** блестеть или сиять, сверкать, разливать вокруг (из) себя свет лучами» [Даль, 2007, с. 96]. *Блеск*, по Далю, – это «яркое сосредоточение или отражение света, блистание, сияние»). Таким образом, *блистать* – значит, излучать яркий,

сосредоточенный свет – иными словами, свет, усиленный во много раз, что подтверждает вторая часть дефиниции: «...**сильно** блеснуть или сиять, сверкать, разливать вокруг (из) себя свет лучами» и иллюстрация, приведённая В.И. Далем: *Один блеснит, как мишура, другой блистает, как солнце*. Следует отметить значимость и входящей в данную формулировку метафоры *разливать вокруг (из) себя свет лучами*, из которой очевидно, что это блеск, расширяющийся в пространстве и, вполне возможно, во времени. Дефиниции к лексемам *блистать* и *блистательный* неслучайно дополнены или возвратным местоимением *себя*, или притяжательным местоимением *своим*. Тем самым подчёркивается, что *блистать* – это «излучать собственный свет», а не быть отражением чьего-либо света или блеска. Сказанное выше позволяет дать следующее толкование: **блистающий** – «обладающий ярким блеском, сильно сияющий или сверкающий, источающий лучи света и озаряющий ими окружающее пространство». Как видим, в лексическом значении способного к адъективации причастия *блистающий* совмещены компоненты дефиниций глагола и прилагательного. Поэтому для данной лексемы актуально и метафорическое значение прилагательного *блистательный* – «великолепный, роскошный, поражающий своим величием и красотой».

Итак, с опорой прежде всего на словарь Даля можно попытаться определить значение лексемы *блистающий* в словосочетании *блистающий мир*. В этом нам поможет прилагательное *блистательный*, являющееся, как полагает Даль, синонимом слова *блистающий* и в 1-ом, прямом значении, и во 2-ом, переносном (см. выше). Как нам представляется, оба значения лексемы *блистающий* – прямое и переносное – в словосочетании *блистающий мир* одинаково важны для Грина, поэтому фактически накладываются друг на друга. В контексте заглавия и всего романа уместно и определение подверженного адъективации причастия *блистающий*, сформулированное нами с опорой на дефиницию глагола *блистать* (см. выше). Следовательно, семантика данного слова диффузна.

Метафоричность – неизбежное следствие взаимодействия прямого и переносного значений слова. Мы уже не раз отмечали, что у А.С. Грина *блистающий мир* – метафора идеального мира мечты, пути в который известны и открыты только гриновским «праведникам» – мечтателям и «чудотворцам».

«Блистающий мир в романе находится в таком отношении к Гринландии, в каком она находится к миру реальному. Это Гриново Царствие небесное, а Гринландия его земная проекция» [Варламов, 2008, с. 217–218].

Точно подобранный Грином эпитет *блистающий* (а не *блестящий*), который «обладает светом или блеском своим», «разливает вокруг (из) себя свет лучами», в органичном сочетании со словом *мир* служит в тексте для выражения идеи расширительного блеска и обозначения цельного и идеального, не имеющего никакого отношения к земной реальности и противопоставленного ей.

Следует заметить, что именно в этом органичном авторском соединении с эпитетом *блистающий* семантически обогащается и лексема *мир*¹. Она, на наш взгляд, во-первых, обладает узуальной лексической неоднозначностью, поскольку совмещает два словарных значения: 2-е – «Отдельная часть мироздания, вселенной; планета (книжн. поэт.)» и 3-е – «Какая-н. отдельная сфера жизни или область предметов, явлений (книжн.)», у которого в том же словаре Д.Н. Ушакова зафиксированы два дополнительных семантических оттенка, актуальных в заглавии романа Грина: «|| *перен.* Какой-н. отдельный круг или область, понятий, чувств, переживаний, представлений (книжн. Поэт.)» (ср.: мир мечты у Грина) и «|| Одна из двух сфер бытия (реальное бытие, с одной стороны, и бесконечное, бессмертное, потустороннее, с другой), на к-рые делится бытие с точки зрения идеалистических и религиозных представлений (книжн. устар.)» [ТСУ, с. 223]. Во-вторых, с каждым из этих семантических оттенков тесно связано индивидуально-авторское семантическое приращение «идеальное неземное пространство», которое порождено метафорическим взаимодействием с эпитетом *блистающий*. С первым из них в определенной степени имплицитно взаимодействует и одно из словарных значений омонима *мир*² – «тишина, покой, спокойствие» [ТСУ, с. 224], поскольку уютно и спокойно душам гриновских «праведников» может быть только в *блистающем мире*. Таким образом, слово *мир* в сочетании с *блистающий* обладает сложной семантической структурой, в которой имеет место не только совмещение узуальных значений с авторским приращением смысла, но и каламбурная неоднозначность. С учётом того, что в зрелой прозе Грина (тем более в заглавии, где смысловая ёмкость текста сконцентрирована в наивысшей степени) нет случайных слов, думается, что слово

блистающий стало у писателя атрибутом мира грёз ещё и потому, что оно одновременно создаёт ассоциативную паронимическую аттракцию с причастиями *блестящий* и *тающий*. Эта имплицитная каламбурность, органично взаимодействуя с метафоричностью, подчёркивает и усиливает призрачность ирреального мира в восприятии его реальным, земным человеком, способным иногда увидеть лишь отблески идеальной заоблачной страны, которые постепенно тают и исчезают, оставаясь всегда неуловимыми и недостижимыми.

Вместе с тем значения слов *блистать* и *блестеть* и наименований отдельных проявлений мира мечты, которые выступают в тексте как дериваты тех же глаголов на уровне мира земного, у Грина трудноразличимы. Например, не дифференцирована по выявленному нами принципу семантика словосочетания *блестящая даль*: «Неподвижную, раз навсегда данную, как отчётливая картина, жизнь, волнует он, и меняет, и в *блестящую даль*, смеясь, движет её» [Грин, 1993, с. 157]. Здесь идет речь о Друде: он посланец блистающего мира, призванный показать его красоту живущим на земле. Значит, *блестящей даль* – это синонимическое обозначение *блистающего мира*. И *блестящей*, а не *блистающей*, Грин в процитированной выше фразе называет её, видимо, потому, что в ней взгляд на идеальный мир выражен человеком, живущим в земном мире: уже нет целостности, нет *мира* или *страны*, одна лишь туманная *даль*. Немаловажно и то, что о блестящей дали говорит жестокий «Руководитель», который хочет уничтожить Друда, – таинственный, но абсолютно «земной» человек, имеющий «земные» помыслы и цели.

В земном мире есть только отдельные «блёстки» мира мечты: «...введите в свою жизнь **тот мир, блёстки которого уже даны вам щедрой, тайной рукой**» [Грин, 1993, с. 114]. Так врач Грантом обращается к Руне, которой без его помощи трудно справиться с тем, что, по её мнению, уже стало психическим заболеванием. В.И. Даль даёт такое определение слову *блёстка*: «**Блестка**, – **точка**, употребляемая в золотошвейных работах сплюснутая проница. *Рассыпать блёстки*, пускать пыль в глаза» [Даль, 2007, с. 96]. Более детальную дефиницию находим в «Словаре современного русского литературного языка»: «*Блёстки*. Небольшие блестящие частицы чего-либо. *Солнце ярко светило и бросало весёлые отблески на сталь штыков, медь орудий, оттаивающую землю и*

блёстки инея. Л. Толст., Рубка леса, VII. Переносно: о мелких или беглых, но ярких проявлениях человеческих дарований (ума, таланта, остроумия и т. п.). *Вино лилось, вино сверкало, Сверкали блёстки острых слов*. Барат., Пирры. [БАС-1, с. 506–507].

Поскольку *блёстки* в романе – видения (или галлюцинации, как называет их сама героиня) Руны, в большей степени соответствующим замыслу автора представляется последнее значение из перечисленных выше, поскольку *блёстки* – это её способность видеть скрытое от глаз других людей, мечтать, но не только; для Руны это ещё и умение ставить перед собой цель и достигать её. Таким образом, у Руны есть все качества, которые необходимы для прикосновения к *блистающему миру*. В связи с этим мы не можем согласиться с тем, что «Странное удовольствие доставляет ему (Друду – А.К.) унижать Руну не только за то, что она хочет власти, но и за то, что она не наделена даром его понять и **в ней нет его духовного аристократизма и избранности**»; «Грин жестоко расправляется с ней за это бессилие и глухоту, **за неизбранность**» [Варламов, 2008, с. 216, 219]. Напротив, словами Грантома Грин подчёркивает *великую избранность* Руны, а с помощью Друда одновременно обнажает в значительной степени контрастирующее с оценкой врача отсутствие в её душе «**сознания** великой избранности».

Индивидуально-авторское значение существительного *блёстки* (= видения Руны) в контексте романа совмещено с узуальным «частица» (см. БАС-1), поскольку «галлюцинации» Руны – пусть не блестящие, но всё же частицы *блистающего мира*.

Итак, лексемы *блистающий* и *блистательный* в прозе Грина синонимичны и в соединении со словами *мир* (прежде всего) и *страна* используются как средства метафорического наименования мира мечты.

Виртуальное пространство мира мечты в произведениях А.С. Грина в реальном мире ближе всего к небесной сфере, к облакам. Подтверждением этому может служить, например, следующий фрагмент в романе "Блистающий мир": «Три **облака** встали над красной полосой горизонта – одно другого громаднее, медленно валились они к тускнеющему зениту, – **обрывок великоленной страны, не знающей посещений**. Едва наделяло **воображение** монументальную лёгкость

этих эфемерид земной формой пейзажа, полного **белым светом**, как с чувством путника бродило уже **вверху**, в **сказочном** одиночестве **непостижимой и вечной цели**. Легко было задуматься без желаний отчетливым **сном** раскрывшей глаза души над **отблесками этой страны**, но нелегко вернуться к себе, – печально и далеко звеня, падало, теряясь при этом, что-то подобное украшению» [Грин, 1993, с. 118].

Все элементы этой объёмной метафоры свидетельствуют об ирреальности описываемого объекта. Это прежде всего лексемы *воображение, эфемериды, сказочное, сон*, а также соединение слов *отблесками этой страны*, перекликающееся со строками Вл. Соловьёва «...всё, видимое нами, / Только **отблеск**, только тени / От незримого очами», и со словами Н. Минского «**Кто цели неземной так жаждал и страдал...**», «**Какой-то новый мир** мерещился вдали – / **Несуществующий и вечный**» из стихотворения "Как сон, пройдут дела и помыслы людей...". Использование в романе перечисленных выше слов, тесно связанных с дважды употребленным в одном контексте существительным *страна*, не оставляет сомнений в том, что Грин описывает **идеальный мир**.

Грин обозначает и пространство, в котором «существует» (если этот глагол можно употребить при описании ирреальной субстанции) мир мечты, в таких словах и сочетаниях: *три облака, над красной полосой горизонта, вверху*. Писатель подчёркивает: облака – **обрывок** *великолепной страны*. В другом фрагменте романа «Блестящий мир» для наименования ирреального пространства используется выражение *великолепная плывущая страна*, а также словосочетание *облачная страна*: «Лицо его (Друда – А.К.) было обращено к **облачной стране, восходящей над зеленоватым утренним небом**. ... По мере того, как уменьшалась его фигура, плывущая **как бы** по склону развеемого туманом холма, Стеббс невольно увидел **призрачную** дорогу, в которой имеющий всегда дело с тяжестью ум человека не может отказать даже независимому явлению. Дорога эта, **эфирнее самого воздуха**, вилась голубым путём среди шиповника, жимолости и **белых акаций**, среди теней и переливов **невещественных форм**, созданных игрой утра. По **лучезарному** склону восходила

она, скрывая своё продолжение в облачных снегах великолепной плывущей страны, где хоры и разливы движений кружатся над землей. И в тех белых массах исчез Друд» [Грин, 1993, с. 72]. Параллельное сосуществование и взаимозависимость реального и ирреального миров, контрастирующих в романе Грина, становятся всё более очевидными благодаря ассоциативной связи причастия *восходящей* с солнцем и использованию словосочетания *облачная страна* как синонимического обозначения *блистающего мира*. Мир грёз в произведениях Грина всегда полон света, блеска. Так, в феерии «Алые паруса» мысленный взор Артура Грэя, мечтающего стать настоящим капитаном, озарён «светом далёкой страны» [Грин, 1993, с. 150]. Этот символический свет, блеск становится у Грина ещё более ярким, когда Друд называет мир мечты ещё одним перифрастическим наименованием – *страна Цветущих Лучей*: «Одно верно: стоит мне захотеть – а я знаю тот путь, – и человечество пошло бы все разом **в страну Цветущих Лучей**, отряхивая прошлое с ног своих без единого вздоха» [Грин, 1993, с. 50].

Следует также обратить внимание на особую значимость в анализируемой сложной метафоре Грина того обстоятельства, что *облачная страна* возвышена не просто над землёй, но даже **над небом**. Уже само это парадоксальное, на первый взгляд, местоположение – явный признак описания ирреального пространства, усиленного в СМК частицей *как бы*, прилагательными *призрачная, лучезарный*, словосочетаниями *эфирнее самого воздуха, невещественные формы*. *Облачная страна* у Грина чаще всего ассоциируется с белым цветом, а в данной метафоре благодаря лексическому повтору (Друд исчезает в **белых** акациях и **белых** массах) и синонимическому обозначению косвенного цветоносителя – «облачные снега великолепной плывущей страны» – эта белизна достигает высшей степени проявления. Белым цветом А.С. Грин окрашивает идеальный мир и в других произведениях. Например, в повести "Вокруг центральных озёр" писатель использует сочетание слов *белая страна* как ещё одно синонимическое обозначение ирреального пространства *блистающий мир*, ставшее «звеном» в развёрнутой метафоре: «Там возвышались здания изменчивых форм –

расплывчатые творения тумана и света, возникали огненные снопы, бившие фонтанами брызг, и вспыхивали фейерверки, потрясая игрой дивных цветов белую страну, плывущую над землёй» [Грин, 1993, с. 245]. Как видим, эпитеты в описаниях мира грёз могут варьироваться: *великолепная – белая* (страна), но общее направление мысли писателя остается тем же. В приведённом фрагменте по характерным приметам мы узнаём тот же ирреальный мир, открытый только взору необычного, мечтающего, идеального человека (гриновского праведника) или обычного, но оказавшегося в необычной ситуации: в данном случае это видения больного Гента.

Поскольку *великолепная страна* у Грина расположена *над* реальным небом, объяснимо и закономерно, что писатель называет её также *не знающей посещений*. В произведениях Грина есть немало и других указаний на её ирреальность. Так, в «Блистающем мире» есть слова «...и приостановилась она, подняв голову, с удивлением слушая странный золотой звон, тихий, как *бред ручья в неведомой стране*» [Грин, 1993, с. 92]. Это описание слуховых ощущений удивлённой Тави перед чудесным полётом главного героя. Она слышит звон, издаваемый колокольчиками волшебного аппарата Друда, впервые на краткий миг «прикоснувшись» к ирреальному миру. И лексема *бред* в составе метафорического сравнения *тихий, как бред ручья* является здесь наиболее точным, семантически ёмким обозначением чудесных изменений в её сознании.

Проанализировать значение конструкции «восходящая над небом» нам помогут дефиниции лексемы *небо*, фиксируемые толковыми словарями. Первичные значения этого слова в словарях Даля и Ожегова и Шведовой – «бесконечное, выпретенное пространство, окружающее землю нашу; вся ширь и глубь вселенной, Мнимая твердь над нами, видимый полый шар, внутренняя плоскость его, к коей мы относим все зримое в пространстве, небесный свод» (Даль), «всё видимое над Землёй пространство» (СОШ). Следовательно, согласно СОШ, *над небом* – значит, «над всем видимым», а пространство ирреального мира, как мы уже выяснили, – страна и неведомая, и невидимая; оно, по словам Вл. Соловьёва, «незримое очами», это «заоблачная высь», в которую

устремлены мысленные взоры всех мечтателей. Вместе с тем из первой части дефиниции Даля следует, что *над небом* ничего нет, поскольку оно – «вся ширь и глубь вселенной». Лишь во второй части толкования Даля есть явные параллели с дефиницией в СОШ, различие лишь в том, что определение дано с опорой на наивные древние представления, в соответствии с которыми небо считалось полым шаром и твердью.

Толковые словари фиксируют и другие ЛСВ слова *небо*: «*В религиозных представлениях: обитель бога, богов (устар)*» [СОШ, 2003, с. 401]; «*То высшее пространство, где, по нашим понятиям, пребывают вообще души умерших, тот свет, духовный мир; также в особенности где души праведных, окружая Господа и ангельския сонмища Его; рай, небесное царство... // Промысел, провиденье, высшие силы*» [Даль, 2007, с. 502]. Местоположение «Гринова Царствия небесного» не только над землей, но и *над небом*, или, согласно СОШ, над всем видимым, говорит о том, насколько значимо это понятие для писателя. В *блистающем мире* обитают души **гриновских** праведников. Это мечтатели и чудотворцы, способные мысленно возвыситься до заоблачной сферы, которая скрыта от «обыкновенных глаз обыкновенных людей». Неповторимая метафоричность Грина во многом перекликается с поэтическим языком Николая Минского, в частности со строками: «*Но всех бессмертней тот, кому сквозь прах земли // Какой-то новый мир мерецился вдали – // Несуществующий и вечный...*» в описании, по сути, одной и той же ирреальной идеальной субстанции, отождествляемой с раем. Подтверждением этого у Грина может служить и сложная метафорическая конструкция, при помощи которой нарисован портрет Друда: «*Тогда, во время не большее, чем разрыв волоска, все веяния и эхо сказок, которым всегда отдаём мы некую часть нашего существа, – вдруг, с убедительностью близкого крика глянули ей в лицо из страны райских цветов, разукрашенной ангелами и феями, – хором глаз, прекрасных и нежных*» [Грин, 1993, с. 60]. В прилагательном *райских* и существительных, которыми названы сказочные и мифические существа (*ангелы* и *феи*) содержится явное указание на то, что совершенный и прекрасный мир мечты – это рай в представлении

А.С. Грина. Этим объясняется, что каждая номинация данной идеальной субстанции в разных текстах Грина обладает положительными коннотациями, ср.: *облачная страна, великолепная страна, страна Цветущих Лучей, страна райских цветов* и т.п.

Основной замысел автора, реализованный в «Блистающем мире», как нам представляется, состоит в том, чтобы показать неразрывную, гармоничную связь двух миров: внутреннего мира человека и мира мечты. Поэтому названные миры у Грина тесно взаимодействуют, и существительное *мир* в органичном сочетании с эпитетом *блистающий* может обозначать в тексте каждый из них. По той же причине в развязке сюжета произведения нет явных указаний на **физическую** смерть Друда в реальном мире. Читателю дано право домыслить самому, остался ли главный герой жив или погиб, а для автора это не имеет значения, ведь в романе идёт речь совсем об ином мире. Именно поэтому финалом произведения Грина становится миг окончательного разрыва связи двух миров – внутреннего мира и мира мечты – в душе Руны.

Таким образом, название романа, будучи, по меткому определению Н.А. Фатеевой, «единицей текстового уровня», «свернутым текстом», является у Грина метафорой рая и имеет глубокое философское содержание, определяющее логику структуры романа. Иными словами, выполняет не только традиционную функцию заглавия – «быть неким путеводителем, в котором маркированы относительно законченные фрагменты текста и зафиксирована их последовательность», но и функцию смыслообразующую [Веселова, 2005, с. 175].

Вместе с тем в метафорических названиях, содержащих центральные образы (мотивы) произведений Грина, нередко отражена фабульная и/или нарративная структура художественного текста. Примерами таких метафор могут служить оксюморонные заглавия в романах «Бегущая по волнам» и «Дорога никуда». По мнению Е.М. Виноградовой, отличительным свойством языкового мышления А.С. Грина является «изоморфность фабульной и нарративной структуры центральному образу (мотиву) произведения» [Виноградова, 2005, с. 67].

Этот изоморфизм проявляется и в названии рассказа «Крысолов», где, как полагает Е.А. Яблоков, нужно различать двух крысоловов: первый из них – О. Иенсен, профессиональный крысолов; второй – главный герой, который становится «крысоловом» в развитии сюжета: «Внешне рассказ повествует о событиях фантастических: столкновении с мрачным царством крыс и встрече с добродетельным Крысоловом, избавившим героя от преследователей. Но на более глубоком уровне речь здесь идет об изживании «крысиного» и детского» в самом себе; в переносном смысле – герой сам превращается в «крысолова».

Заголовок становится вектором для основных фабульных событий, поскольку они «представляют собой метафору *внутреннего* мира героя»: «Главная борьба происходит в его душе: зло «изнутри» выводится в светлое поле сознания и тем самым преодолевается» [Яблоков, 2012, с. 88–89].

Такую же определяющую и организующую роль мы видим в названии «Алые паруса», если считать всю феерию Грина повествованием о том, как благодаря силе мечты детская игрушка превратилась в настоящий парусный корабль. Тогда становится очевидным, что уже в заглавии повести «Алые паруса» эксплицирована её ключевая метафора *жизнь – игра*, тесно взаимодействующая в данном случае с метонимией.

Приходим к выводу, что метафорическими заглавиями в произведениях Александра Грина определяется прежде всего их фабульная и нарративная структура. В то же время для них характерна смыслообразующая функция (в комплексе с функциями, которые были в нашем исследовании отмечены ранее) и тесная взаимосвязь с другими изобразительно-выразительными средствами языка: эпитетом, оксюмороном, метонимией и т.д.

Выводы по третьей главе

1. Основные функции метафоры в прозе А.С. Грина – текстообразующая, концептуализирующая, характеризующая, миропорождающая и интертекстуальная. Самыми важными из них являются текстообразующая и

концептуализирующая, тесно связанные между собой и с другими функциями метафоры.

2. Эстетическая функция метафоры в текстах А.С. Грина взаимодействует с другими её функциями – текстообразующей, концептуализирующей, характеризующей, миропорождающей и пр. А то, как она реализуется в произведениях этого автора, представляет особый интерес при рассмотрении последних сквозь призму основных принципов романтизма.

3. В текстах А.С. Грина посредством метафор отсутствие любви, бездушные концептуализируются как болезнь/смерть сердца, предчувствия, прозрения – как «подсказки» сердца, обыденная жизнь – как сон души, музыка – как подлинная жизнь, *блистающий мир* – как мир мечты, отождествляемый с понятием «рай».

4. Метафоры в прозе А.С. Грина служат средством создания внутреннего и внешнего портретов персонажа, а также характеризуют его эмоциональное состояние.

5. Уникальность гриновских метафор в том, что они способны одновременно выполнять сразу несколько функций, участвуют в создании трёх миров – мира художественного произведения, мира мечты и внутреннего мира героев и осуществляют интертекстуальные связи произведений А.С. Грина с творчеством различных авторов.

6. Метафоры в произведениях А.С. Грина создают интертекстуальные связи с творчеством русских и зарубежных классиков, в том числе романтиков и символистов, а также с трудами философов-космистов и учением «Агни Йога».

7. Метафорические заглавия в творчестве А.С. Грина определяют фабульную и нарративную структуру произведений, а также, наряду текстообразующей, концептуализирующей, характеризующей, миропорождающей и интертекстуальной функциями, выполняют смыслообразующую функцию.

8. Достаточно часто в создании заглавий произведений А.С. Грина одновременно с метафорой участвуют другие средства выразительности – эпитет, оксюморон, метонимия и т.д.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Метафоричность – отличительная черта идиостиля А.С. Грина. Метафоры А.С. Грина отражают уникальное индивидуально-авторское языковое мышление писателя и бывают, по ряду причин, довольно сложны для интерпретации. Метафоричность текстов А.С. Грина связана с особенностями его стиля и такого художественного метода, как романтизм.

Метафоры А.С. Грина могут быть рассмотрены в различных аспектах: когнитивном, лингвокультурологическом, психолингвистическом и структурном. Для произведений этого автора характерны объёмные метафоры, включающие в свой состав несколько компонентов.

Все типы когнитивных метафор в текстах А.С. Грина находятся в тесном переплетении и образуют сложное структурно-семантическое единство, а два преобладающих в творчестве писателя метафорических типа – структурный и онтологический – порой накладываются друг на друга, объединяясь в один структурно-онтологический тип.

С точки зрения лингвокультурологии, метафоры А.С. Грина интересны тем, что в них тесно взаимодействуют различные культурные коды – мифологический, антропоморфный, предметный, соматический, зооморфный, фитоморфный и др., а явно преобладающие индивидуально-авторские метафоры сочетаются с традиционными языковыми и могут строиться на основе характерных для русского языкового сознания метафор и устойчивых сочетаний слов, тем самым распространяя их и «возвращая к жизни» их зачастую стёршуюся образность.

Тексты А.С. Грина богаты синестетическими метафорами (особенно осязательного типа). Кроме того, метафоры А.С. Грина способствуют развитию читательской эмпатии, помогают воспринимать текст как сложное единство, а также дают представление о некоторых психологических особенностях и взглядах писателя.

Изучив множество классификаций метафор, мы пришли к выводу, что самыми последовательными и полными из них являются классификации Ю.И. Левина и Т.В. Матвеевой.

В прозе А.С. Грина доминируют глагольный и именной типы, сочетание которых создаёт гармонию между динамикой и статикой в художественном произведении. При этом характерными чертами авторских метафор именного типа являются обилие абстрактной лексики и преобладание генитивных конструкций.

Сложные метафорические конструкции, различные по своей семантике и структуре и включающие в свой состав компоненты, имеющие разный частеречный статус, благодаря их универсальности и разнообразию элементов, являются основным типом метафор в прозе А.С. Грина. Среди множества компонентов гриновской объёмной метафоры мы выделили основные и распространяющие метафоры, причём последние могут быть как метафорическими конструкциями разных видов, так и другими образными средствами.

Для интерпретации произведений А.С. Грина может быть применён метод построения метафорического поля произведения, так как данный метод достаточно перспективен для анализа концептуальной структуры прозы А.С. Грина, причём его использование наиболее оправдано при исследовании текстов, в которых реализуется несколько ключевых метафор (т.е. произведений с полицентричными ТМП), особенно если хотя бы одна из этих метафор имеет несколько значений.

Текстовые метафорические поля различных произведений А.С. Грина могут пересекаться – благодаря «сквозным» метафорам – метафорам, употребляемым сразу в нескольких гриновских текстах. Как правило, подобные метафоры являются ключевыми для отдельного произведения или прозы писателя в целом и представляют собой центры в структуре ядра ТМП.

Наиболее часто в состав таких метафор входят лексемы, принадлежащие к ЛСП *Душа/сердце, Мир/страна, Музыка*. Используя данные метафоры, А.С. Грин

развивает в своём творчестве традиции романтизма. Так, музыка является традиционной романтической метафорой жизни, обилие метафор души указывает на связь прозы А.С. Грина с идеалистической философией и на признание первичности духовного мира в отношении материального, а употребление метафор мира мечты свидетельствует о применении центрального для романтизма принципа универсализма и вместе с тем способствует появлению в гриновских произведениях мотива ирреального мира, свойственного текстам русских символистов Серебряного века.

Активное использование объёмных метафорических конструкций, характерных для творчества писателей-романтиков, также говорит о продолжении в гриновской прозе романтических традиций.

Все образные средства в гриновских текстах подчиняются метафоре, выполняя внутри неё отведённые им автором роли. Это даёт нам право говорить о текстообразующей функции метафоры в творчестве А.С. Грина.

К основным (идиостилевым) метафорам в текстах А.С. Грина относятся следующие: *эстетическая, характеризующая, текстообразующая, концептуализирующая, миропорождающая, интертекстуальная и функция заглавия*. Из них первые две следует отнести к **общим** функциям метафоры, все остальные, кроме миропорождающей, – к **частным**.

Миропорождающая функция метафоры в текстах А.С. Грина может быть отнесена как к общим функциям – если метафора участвует в создании *собственно мира художественного произведения*, так и к частным – если метафора является средством создания *мира мечты* или *внутреннего мира персонажа*.

Особенность метафор А.С. Грина заключается в том, что часто они выполняют одновременно сразу несколько функций, взаимодействующих друг с другом, и устанавливают интертекстуальные связи произведений А.С. Грина с творчеством различных авторов. Кроме того, метафоры А.С. Грина расширяют образный потенциал тропов художественной речи 20 века.

Интерпретация текстов А.С. Грина с учётом доминирующего в них метафорического типа значения способствует более глубокому проникновению в авторский замысел и порождает новые трактовки произведений писателя.

Перспективами дальнейшего исследования могут служить:

- изучение более широкого спектра семантических явлений в текстах А.С. Грина, в том числе взаимодействия метафоры и метонимии, использования оксюморонных конструкций и каламбуров;
- исследование связей прозы А.С. Грина с поэзией и прозой символистов, с философскими направлениями XX в.;
- детальный анализ интертекстуальных и интермедиальных связей гриновских произведений;
- изучение взаимодействия метафорических полей различных текстов А.С. Грина.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

1. *БАС-1 (ССРЛЯ)* – Словарь современного русского литературного языка. В 17 т. Т. 1. – М. – Л.: АН СССР, 1950.
2. *СОШ* – Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М.: ООО «ИТИ Технологии», 2003. – 944 с.
3. *ТСУ* – Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова. В 4 т. Т. 2. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1938.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамов, В.П. Семантические поля русского языка / В.П. Абрамов. – М., Краснодар, 2003. – 337 с.
2. Агеев, С.В. Метафора как фактор прагматики речевого общения: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 [Электронный ресурс] / Агеев Сергей Валерьевич. – Спб., 2002. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://diss.seluk.ru/av-filologiya/1605944-1-metafora-kak-faktor-pragmatiki-rechevogo-obscheniya.php> (дата обращения: 5.08.2017).
3. Агеносов, В.В. Генезис философского романа / В.В. Агеносов. – М., МГПИ, 1986. – 129 с.
4. Александр Грин: современный научный контекст. Материалы XVI, XVII, XVIII Международных научных конференций 2000–2005 гг. Крым, Феодосия – Симферополь : Крымский архив, 2006. – 172 с.
5. Апресян, Ю.Д. Избранные труды: в 2-х т. – Т. 2: Интегральное описание языка и системная лексикография / Ю.Д. Апресян. – М. : Языки русской культуры, 1995. – 766 с.
6. Аристотель. Поэтика. Соч. в 4 т. – Т. 4 / Аристотель. – М. : Просвещение, 1984.
7. Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. ст. / И.В. Арнольд; С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – 443 с.
8. Арутюнова, Н.Д. Метафора / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990.
9. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры. – М. : Прогресс, 1990. – С. 5–37.
10. Арутюнова, Н.Д. О стыде и стуже / Н.Д. Арутюнова // Вопросы языкознания, 1997. – № 2. – С. 59–70.
11. Арутюнова, Н.Д. Предложение и его смысл (логико-семантические проблемы) / Н.Д. Арутюнова. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 384 с.

12. Арутюнова, Н.Д. О работе группы «Логический анализ языка» Института языкознания РАН / Н.Д. Арутюнова // Логический анализ языка: избранное. – М. : Индрик, 2003. – С. 7–24.
13. Бабушкин, А.П. «Возможные миры» в семантическом пространстве языка / А.П. Бабушкин. – Воронеж : ВГУ, 2001. – 86 с.
14. Балашова, Л.В. Русская метафора в диахронии / Л.В. Балашова // Известия Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. – Саратов, 2013. – Т. 13. – Вып. 2. – С. 3–7.
15. Балли, Ш. Французская стилистика / Ш. Балли. – М.: 1961. – 394 с.
16. Баранов, А.Н. Дескрипторная теория метафоры и типология метафорических моделей / А.Н. Баранов. – М. : Языки славянской культуры, 2014. – 632 с.
17. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр / Р. Барт. – М. : Прогресс, Универс, 1994. – 616 с.
18. Белянин, В.П. Психоллингвистика: учебник / В.П. Белянин. – М. : Флинта, 2004. – 232 с.
19. Бикертон, Д. Введение в лингвистическую теорию метафоры / Д. Бикертон // Теория метафоры. – М. : Прогресс, 1990. – С. 284–306.
20. Бобылев, Б. Платонов и Грин – творцы грамматических метафор. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
[http://www.proza.ru/2015/05/25/1204\(%D0%BE](http://www.proza.ru/2015/05/25/1204(%D0%BE) (дата обращения: 1.06.2017).
21. Борискина, О.О., Кретов, А.А. Теория языковой категоризации: национальное языковое сознание сквозь призму криптокласса / О.О. Борискина, А.А. Кретов. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2003. – 211 с.
22. Борисов, Л.И. Волшебник из Гель-Гью / Л.И. Борисов. – Ленинград : Лениздат, 1981. – 768 с.
23. Важдаев, В. Проповедник космополитизма. Нечистый смысл «чистого искусства» Александра Грина / В. Важдаев // Новый мир, 1950. – № 1. – С. 257–272.

24. Варламов, А.Н. Александр Грин / А.Н. Варламов. – М. : Молодая гвардия, 2008. – 452 с.
25. Вежбицкая, А. Сравнение – градация – метафора / А. Вежбицкая // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 133 –149.
26. Веселова, Н.А. Заглавие литературно-художественного текста (Антология и поэтика) / автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Веселова Наталья Анатольевна. – М., 2005. – 237 с.
27. Виноградов, В.В. О языке художественной прозы / В.В. Виноградов // Избранные труды. – М. : Наука, 1980. – 360 с.
28. Виноградова, Е.М. Геометрия жизни сквозь «неправильное стекло» языка А. Грина / Е.М. Виноградова // Русский язык в школе. – М., 2005. – № 3. – С. 63–67.
29. Вороничев, О.Е. Русский каламбур: семантика, поэтика, стилистика / О.Е. Вороничев. – Брянск : Курсив, 2013. – 416 с.
30. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М. : КомКнига, 2006. – 144 с.
31. Григорьев, В.П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников / В.П. Григорьев. – М. : Наука, 1983. – 223 с.
32. Григорьева, О.Н. Цвет и запах власти. Лексика чувственного восприятия в публицистическом и художественном текстах / О.Н. Григорьева. – М. : Флинта; Наука, 2004. – 248 с.
33. Грин, Н.Н. Воспоминания об Александре Грине / Н.Н. Грин. – Феодосия; М. : Издат. дом Коктебель, 2005. – 400 с.
34. Грязнова, А.Т. Вербально-образная картина мира как инструмент лингвопоэтического анализа / А.Т. Грязнова // Вестник Орловского государственного университета. – Орёл, 2010. – № 6 (14).– С. 192–194.
35. Грязнова, А.Т. Русская романтическая сказка («Городок в табакерке» В.Ф. Одоевского) / А.Т. Грязнова // Русский язык в школе. – 1996. – № 6. – С. 56–61.

36. Грязнова, А.Т. Язык русской романтической прозы (лексико-семантический аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Грязнова Анна Тихоновна. – М., 1997.
37. Гуревич, А.М. Романтизм в русской литературе: Пособие для учащихся / А.М. Гуревич. – М. : Просвещение, 1980. – 103 с.
38. Жизнь Александра Грина, рассказанная им самим и его современниками: Автобиографическая проза. Воспоминания / сост., предисл., подготовка текстов и общая редакция В. Ковский. – М. – Феодосия : Изд. дом «Коктебель», 2012. – 250 с.
39. Зарипов, Р.И. Когнитивные аспекты метафорического моделирования в политическом дискурсе (на материале французских политических метафор образа России): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Зарипов Руслан Ирикович. – М., 2015. – 262 с.
40. Иваницкая, Е.Н. Мир и человек в творчестве А.С.Грина / Е.Н. Иваницкая. – Ростов-н/Д : Изд-во Рост. ун-та, 1993. – 65 с.
41. Иванов, Вяч. Вс. Семантика возможных миров и филология / Вяч. Вс. Иванов // Проблемы структурной лингвистики, 1980. – М. : Наука, 1982. – С. 5–19.
42. Ключерова, А.О. Текстовое метафорическое поле феерии А.С. Грина «Алые паруса» / А.О. Ключерова // Вестник Брянского государственного университета. – 2017. – № 4 (34). – С. 230–235.
43. Кобзев, Н.А., Загвоздкина Т.Е. Поэтика прозы А.С.Грина: Монография / Н.А. Кобзев, Т.Е. Загвоздкина. – Симферополь : Крымучпедгиз, 2006. – 160 с.
44. Кобзев, Н.А. Роман Александра Грина: Проблематика, герой, стиль / Н.А. Кобзев. – Кишинев; Штиинца, 1983. – 139 с.
45. Ковский, В.Е. Блистающий мир Александра Грина / В.Е. Ковский // Грин А.С.: Собр. соч.: В 5 т. Т.1. – М., 1991. – С. 5–36.
46. Ковский, В.Е. Романтический мир А.Грина: Монография / В.Е. Ковский. – М. : Наука, 1969. – 296 с.

47. Ковшова, М.Л. Лингвокультурологический метод во фразеологии: коды культуры / М.Л. Ковшова. – М. : Либроком, 2013. – 456 с.
48. Кожевникова, Н.А., Петрова З.Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX –XX вв. Вып. 1: «Птицы» / Н.А. Кожевникова, З.Ю. Петрова. – М. : Языки славянской культуры, 2000. – 478 с.
49. Кожевникова, Н.А., Петрова З.Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX –XX вв. Вып. 2: «Звери, насекомые, рыбы, змеи» / Н.А. Кожевникова, З.Ю. Петрова. – М. : Языки славянской культуры, 2010. – 512 с.
50. Кожевникова, Н.А., Петрова З.Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX – XX вв. Вып. 3: «Растения» / Н.А. Кожевникова, З.Ю. Петрова. – М. : Языки славянской культуры, 2015. – 448 с.
51. Кожина, Н.А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, типология / Н.А. Кожина // Проблемы структурной лингвистики. – М. : Наука, 1986. – С. 167–183.
52. Козлова, Е.А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Козлова Елена Анатольевна. – Псков, 2004. – 18 с.
53. Кристева, Ю. Бахтин: Слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп / Ю. Кристева. – 1993. – № 4. – С. 5–24.
54. Кронгауз, М.А. Семантика / М.А. Кронгауз. – М. : Академия, 2005. – 352 с.
55. Кузоятова, О.С. Основные направления в когнитивных исследованиях метафоры. [Электронный ресурс] / Кузоятова О.С. // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2011. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/osnovnyie-napravleniya-v-kognitivnyh-issledovaniyah-metafory> (дата обращения: 5.05.2016).

56. Кузьминская, С.И. Особенности функционирования метафоры в современном эзотерическом тексте: Доклад на Международной научной конференции «Живая Этика и Культура. Идеи наследия семьи Рерихов в нашей жизни» [Электронный ресурс] / С.И. Кузьминская // ГРАНИ ЭПОХИ: Этико-философский журнал. – СПб., 2013.– № 53. Режим доступа: <https://grani.agniage.net/articles12/5028.htm> (дата обращения: 3.09.2017).

57. Кустова, Г.И. Типы производных значений и механизмы семантической деривации: дис. ... д-ра. филол. наук: 10.02.19 / Кустова Галина Ивановна. – М., 2001. – 413 с.

58. Лакофф, Дж., Джонсон, М. Метафоры, которыми мы живём / Дж. Лакофф, М. Джонсон. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.

59. Ларин, Б.А. Эстетика слова и языка писателя / Б.А. Ларин // Избранные статьи. – Л.: ЛГУ, 1974. – 176 с.

60. Левин, Ю.И. Структура русской метафоры / Ю.И. Левин // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М. : Языки русской культуры, 1998. – С. 457–463.

61. Ломоносов, М.В. Краткое руководство к красноречию [Электронный ресурс] / М.В. Ломоносов. – Собр. соч. – М. –Л. : Издательство Академии наук СССР, 1952. – Т. 7. – Режим доступа:

http://az.lib.ru/l/lomonosow_m_w/text_1765_kratkoe_rukovodstvo_k_krasnorechiu.shtml (дата обращения: 1.06.2017).

62. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М., 1970. – С. 290–291.

63. Ляхович, А. Александр Грин и музыка [Электронный ресурс] / А. Ляхович. – Режим доступа: http://grinlandia.narod.ru/articles/Grin_i_muzyka.htm (дата обращения: 4.04.2014).

64. Ляхович, А. Витки и оковы «Золотой цепи» Александра Грина [Электронный ресурс] / А. Ляхович. – Режим доступа: http://grinlandia.narod.ru/articles/Vitki_i_okovy_Zolotoj_capi.htm (дата обращения: 4.04.2014).

65. Маслова, В.А. Лингвокультурология: учебное пособие / В.А. Маслова. – М. : Академия, 2004. – 208 с.
66. Мельчук, И.А. Морфологические значения / И.А. Мельчук // Курс общей морфологии: в 5 т. – М.; Вена : Языки русской культуры, 1998. – Т. 2. – 544 с.
67. Михайлова, Л. Александр Грин. Жизнь, личность, творчество / Л. Михайлова. – М. : Художественная литература, 1972. – 191 с.
68. Михальская, А.К. Русский язык. Риторика. 10–11 классы: учеб. для общеобразоват. учреждений филол. профиля / А.К. Михальская. – М. : Дрофа, 2007. – 491 с.
69. Москвин, В.П. О типологии семантических переносов / В.П. Москвин // Известия РАН Серия литературы и языка. – М., 2016. – Т. 75 – № 3. – С. 5–18.
70. Москвин, В.П. Русская метафора: параметры классификации / В.П. Москвин // Филологические науки. – М., 2000. – № 2. – С. 66.
71. Николина, Н.А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Н.А. Николина. – М. : Академия, 2003. – 256 с.
72. Новиков, Л.А. Современный русский язык. Теоретический курс: Лексикология / Л.А. Новиков. – М., 1987.
73. Новый мир [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nowimir.ru/DATA/070600.htm> (дата обращения: 8.05.2017).
74. Норман, Б.Ю. Игра на гранях языка / Б.Ю. Норман. – М : Флинта; Наука, 2006. – 344 с.
75. Озерная, М. Символика в романе А. Грина «Бегущая по волнам» [Электронный ресурс] / М. Озерная. – Режим доступа: <http://www.mesoeurasia.org/archives/2952> (дата обращения 15.05.2012).
76. Опарина, Е.О. Концептуальная метафора / Е.О. Опарина // Метафора в языке и тексте / Отв. ред. В.Н. Телия. – М. : 1988. – С. 65–77.

77. Основина, Г.А. О взаимодействии заглавия и текста (на материале рассказа А.П. Чехова «Устрицы») / Г.А. Основина // РЯШ. – М., 2000. – № 4. – С. 62–66.

78. Павлович, Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке / Н.В. Павлович. – М., 2004. – 528 с.

79. Парамонова, Т.А. Проза А.С. Грина как сверхтекстовое единство: автореф. дис. ... филол. наук: 10.01.01 / Парамонова Татьяна Александровна. – Самара : 2009. – 267 с.

80. Парамонова, Т.А. Рассказ А.С.Грина «Встречи и приключения» (К вопросу о сверхтекстовом единстве прозы писателя) / Т.А.Парамонова // Бочкаревские чтения: Материалы XXX Зональной конференции литературоведов Поволжья 6–8 апреля 2006 года.– Самара: Изд-во СГПУ, 2006. – Т. 2. – С. 78–89.

81. Парамонова, Т.А. Сборник «Искатель приключений» (1916) в контексте сверхтекстового единства прозы А.С. Грина / Т.А.Парамонова // Александр Грин: судьба и творчество. Статьи, очерки, исследования. – Феодосия : Издательский дом «Коктебель», 2008. – С. 109–118.

82. Парамонова, Т.А. Сверхтекстовое единство прозы в романе А.С. Грина «Золотая цепь» / Т.А.Парамонова // Русская литература XX века: восприятие, анализ и интерпретация художественного текста: Материалы X Виноградовских чтений: 15–17 ноября 2007 года. – М. : МГПУ, 2007. – С. 120–125.

83. Парамонова, Т.А. Художественный мир Александра Грина / Т.А.Парамонова // Сборник материалов по результатам международной научной конференции «Взаимодействие литератур в мировом процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики»/ Отв. ред. Т.Е. Автухович, А.И.Смирнов. – Гродно : Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, 2004. – С. 278– 283.

84. Пименова, М.Вас. Семантическая деривация и синкретизм/ М.Вас. Пименова// Ученые записки Казанского университета. – 2012. – Т. 154, кн. 5. – С. 132–136.

85. Попова, Е.С. Маркеры ирреальности во французском языке: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Попова Елена Сергеевна. – Воронеж, 2010. – 259 с.
86. Попова, З.Д. Когнитивная лингвистика / З.Д. Попова. – М.: АСТ, 2010. – 314 с.
87. Приходько, В.К. Метафора как главный троп и как специфическое видение мира / В.К. Приходько // Выразительные средства языка. – М.: Академия, 2008. – 256 с. – С. 104–127.
88. Резанова, З.И., Иваницкая М.В. Метафора в рекламном дискурсе (на материале товарной телевизионной рекламы) / З.И. Резанова, М.В. Иваницкая // Миромоделирование в языке и тексте: сб. науч. тр. / Под ред. З.И. Резановой. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2003. – С. 92–106.
89. Рожков, В.В. Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких (на материале романа «Трудно быть богом»): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 [Электронный ресурс] / Рожков Виталий Валерьевич. – Новосибирск, 2007. – Режим доступа: http://www.plam.ru/nauchlit/metaforicheskaja_hudozhestvennaja_kartina_mira_a_i_b_s_trugackih_na_materiale_romana_trudno_byt_bogom/p3.php#metkadoc19 (дата обращения: 19.05.2017).
90. Серль, Дж. Р. Метафора / Дж. Р. Серль // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 307–339.
91. Солодуб, Ю.П., Альбрехт Ф.Б. Типы расширения метафоры, усиливающие её коннотативный потенциал / Ю.П. Солодуб, Ф.Б. Альбрехт // Современный русский язык. Лексика и фразеология (сопоставительный аспект). – М.: Флинта: Наука, 2003. – С.239–241.
92. Телия, В.Н. Метафоризация и ее роль в создании картины мира / В.Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 173–204.
93. Теория метафоры // Вступит. статья и составление Н.Д. Арутюновой. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5–37.

94. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
95. Тютчев – русская поэтическая и политическая языковая личность: Международная научная заочная конференция, посвященная 210-летию со дня рождения поэта, политика, дипломата / под ред. А.В. Антюхова. – Брянск : Курсив, 2013. – 376 с.
96. Угланова, И.А. Когнитивная семантика: учебное пособие / И.А. Угланова. – Пермь, 2010. – 155 с.
97. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева. – М. : КомКнига, 2007. – 280 с.
98. Фатеева, Н.А. О лингвопоэтическом и лингвосемиотическом статусе заглавий стихотворных произведений (на материале русской поэзии XX в.) / Н.А. Фатеева. – М. : Астрель, 1991. – 280 с.
99. Фомин, А.А. Ономастика «Фанданго» А. Грина: хронотоп и концептуальный план произведения / А.А. Фомин // Известия Уральского государственного университета. – 2001. – № 17. – С. 133–146.
100. Харченко, В.К. Функции метафоры / В.К. Харченко. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1992. – 87 с.
101. Целищев, В.В. Философские проблемы семантики возможных миров / В.В. Целищев. – Новосибирск : Наука, Сибирское отд-е, 1977. – 192 с.
102. Чеботарева, С.В. Возможный мир как лингвистически конструируемая реальность / С.В. Чеботарева // «Вопросы филологии» – спецвыпуск: VI Международная научная конференция «Язык, культура, общество» – Тезисы докладов. – М., 2011. – С. 136–137.
103. Черная, Е.Г. Картезианское *cogito* в семантике возможных миров / Е.Г. Черная // Логический анализ языка: избранное. 1988–1995 / Редкол.: Н.Д. Арутюнова, Н.Ф. Спиридонова. – М. : Индрик, 2003. – С. 509–515.
104. Чудинов, А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000): монография / А.П. Чудинов. – Екатеринбург, 2001. – 238 с.

105. Шмелев, А.Д. Суждения о вымышленном мире: референция, истинность, прагматика / А.Д. Шмелев // Логический анализ языка: избранное. 1988–1995/ Редкол.: Н.Д. Арутюнова, Н.Ф. Спиридонова. – М. : Индрик, 2003. – С. 655–664.

106. Щеглов, М. Корабли Александра Грина [Электронный ресурс] / М. Щеглов. – Режим доступа: http://grinworld.org/criticism/criticism_02_01.htm (дата обращения: 3.03.2012).

107. Яблоков, Е.А. А.С. Грин в жизни и творчестве / Е.А. Яблоков. – М. : Русское слово – учебник, 2012. – 112с.

108. Якобсон, Р. Доминанта / Р. Якобсон // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Т. 1. Тарту, 1976.

109. Experimental Psychic. Синестезия [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://experimental-psychic.ru/sinestezia/> (дата обращения: 24.02.2017).

110. LiveLib [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/quote/570290-aleksandr-grin-aleksej-varlamov> (дата обращения: 26.02.2017).

Словари

111. Глоссарий. Психологический словарь. [Электронный ресурс] – Точка доступа: <http://www.psychologies.ru/glossary/27/empatiya/> (дата обращения: 24.02.2017).

112. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т / В.И. Даль. – М. : Русский язык Медиа, 2007.

113. Кондаков, Н.И. Логический словарь-справочник / Н.И. Кондаков. – М. : Наука, 1975. – 720 с.

114. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н. Ярцевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tapemark.narod.ru/les/296c.html> (дата обращения: 9.08.2016).

115. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь / В.П. Москвин. – Ростов н/Д : Феникс, 2007. – 940 с.

116. Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. – М. : Изд. В.М. Скакун, 1998. – 896 с.
117. Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М. : ООО «ИТИ Технологии», 2003. – 944 с.
118. Русский язык. Энциклопедия / Под ред. Караулова Ю.Н. – М. : Большая Российская энциклопедия, Дрофа, 1998. – 703 с.
119. Словарь современного русского литературного языка. В 17 т. – М.–Л. : АН СССР, 1950. – Т.1.
120. Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова. В 4 т.– М. : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1938. – Т. 2.
121. Философский энциклопедический словарь. – М. : Советская Энциклопедия, 1989. – 815 с.
122. Харченко, В.К. Словарь богатств русского языка / В.К. Харченко. – М. : АСТ, Астрель, 2006. – 848 с.
123. Энциклопедия для детей. Русская литература. Т. 9. Часть вторая. – М. : *Аванта+*, 2002. – 685 с.
124. Эпштейн, М.Н. Проективный словарь гуманитарных наук. ЛИТМИР: электронная библиотека [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=583008&p=6> (дата обращения: 1.09.2017).

Литературные источники

125. Блок, А.А. ...И с миром утвердилась связь: Лирика, поэмы / А.А.Блок. – М. : Воениздат, 1978. – 271 с.
126. Грин, А.С. Собр. соч.: В 6 т. / А.С. Грин. – Екатеринбург : КРОК-Центр, 1993.
127. Достоевский, Ф.М. Собр. соч. в 15 т. / Ф.М. Достоевский – М. : Наука, 1989–1996. – 6150 с.
128. Иерархия, – М. : Эксмо, 2007. – 320 с.

129. Одоевский, В.Ф. Русские ночи [Электронный ресурс] / В.Ф. Одоевский. – М. : Наука, 1975. – Режим доступа: http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0020.shtml (дата обращения: 15.03.2014).

130. Паустовский, К.Г. Жизнь Александра Грина / К.Г. Паустовский // Собрание сочинений в 8 т. – М. : Художественная литература, 1970. – Т.8. – С. 67–83.

131. Рерих, Е.И. Духовная практика Агни-Йоги / Е.И. Рерих. – М. : Эксмо, 2013. – 704 с.

132. Тютчев, Ф.И. Полное собрание стихотворений / Ф.И. Тютчев. – Л. : Советский писатель, 1987. – 448 с.

133. Успенский, П.Д. Странная жизнь Ивана Осокина: Оккультная повесть из цикла идей «Вечного возвращения» / П.Д. Успенский. – СПб. : Комплект, 1995. – 192 с.

Приложение А
(рекомендуемое)
КОМПЛЕКСНЫЙ АНАЛИЗ МЕТАФОР
(НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «СИЛА НЕПОСТИЖИМОГО»)

Название рассказа «Сила непостижимого» представляет собой генитивную метафору, состоящую из существительного сила и субстантивата непостижимое в форме родительного падежа. Слово сила в данном случае – синоним могущества и власти, но, возможно, при создании рассказа автор учитывал ещё одно значение слова, отмеченное в толковом словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой как разговорное – «сущность, смысл». Ведь о главном герое рассказа, скрипаче Дюплэ, говорится, что он, *«свободно отдаваясь наплывающим впечатлениям, внезапно вздрагивал <...> в привлекательно ужасном предчувствии мгновенного озарения, смысл которого был бы откровением смысла всего»* [Грин, 1993, с. 539], то есть мечтал постичь непостижимое.

Приведённая цитата содержит оксюморон *привлекательно ужасное предчувствие*, указывающий на двойственный характер воздействия непостижимого на человека. Эта двойственность заявлена уже в эпиграфе, который А.С. Грин заимствовал из романа Ф. Купера «Мерседес-де-Кастилья»: *«В то время как одним в эту ночь снились сказочные богатства востока, другим снилось, что черти увлекают их в неведомые дали океана, где должны они блуждать до окончания жизни»*. Присутствует она и в других оксюморонах из рассказа: *красота ужасала, мучительное звуковое счастье, уничтожающее очарование* и др. Отметим, что, по мнению исследователей, парадоксальность и метафоричность – основные принципы языкового мышления А.С. Грина [Виноградова, 2005, с.63].

В самом первом предложении произведения парадоксальность создаётся посредством выделенных метафор: *«Среди людей, обладающих острейшей духовной чувствительностью, Грациан Дюплэ занимал то беспокойное место, на котором сила жизненных возбуждений близка к прорыву в безумие»* [Грин,

1993, с. 539]. С одной стороны – величайший дар, избранность, «сказочные богатства», с другой – безумие, черти, увлекающие «в неведомые дали океана».

Все выделенные нами метафоры, несмотря на различия в их структуре и в частеречной принадлежности их компонентов, выполняют одни и те же функции – характеризующую (характеризуют душевное состояние и внутренний мир Дюплэ) и текстообразующую. Эти же функции выполняют и следующие сложные метафорические конструкции: *«Естественно, что человеческий разум инстинктивной конвульсией отталкивал подобный потоп, и взрыв нервности сменялся упадком сил; в противном случае – нечто, огромное сознания, основанное, быть может, на синтезе гомерического, неизбежно должно было сокрушить ум, подобно деревенской мельнице, обслуженной Ниагарой»* [т. 4; 539]. Онтологическая метафора-загадка *потоп* (под потопом понимается «мгновенное озарение») связывает первую конструкцию с последней единой водной темой, которая вновь возникает в метафорическом сравнении *сокрушить ум, подобно деревенской мельнице, обслуженной Ниагарой*.

Интересно то, что в приведённом фрагменте на индивидуально-авторскую метафору *взрыв нервности*, изображающую эмоции Дюплэ в момент сильнейшего душевного напряжения, «нанизывается» традиционная языковая метафора *упадок сил*, знаменующая собой возвращение героя в обычное расположение духа. Нанизывание тропов присуще всем трём входящим в состав предложения метафорическим конструкциям, связанным между собой по смыслу и грамматически.

В контексте: *«Основным тоном жизни Дюплэ было никогда не покидающее его чувство музыкального обаяния»* первая метафора толкуется через вторую. При этом посредством лексемы *тон* в первой из них намечается синтез двух искусств – живописи и музыки. Этот эффект усиливается в следующей объёмной синестетической метафоре, в которой, после предшествовавшего ей сравнения жизни с кинематографом, понятие *музыка* структурируется уже в терминах живописи: *«Немое действие, окрашенное звуками соответствующих мелодий, приобретает поэтический колорит. Теряется моральная перспектива: подвиг*

и разгул, благословение и злодейство, производя различные зрительные впечатления, дают суммой своей лишь увлекательное зрелище – возбуждены чувства, но возбуждены эстетически. Меж действием и оркестром расстиляется незримая тень элегии, и в тени этой тонут границы фактов, делая их – повторим это – увлекательным зрелищем. Причиной служит музыкальное обаяние; следствием является игра растроганных чувств, ведущих сквозь тень элегии к радости обострённого созерцания» [Грин, 1993, с. 539-540].

Метафоры *поэтический колорит* и *тень элегии* роднят музыкальное искусство одновременно и с живописью, и с поэзией (элегия – и литературный, и музыкальный жанр), а *игра растроганных чувств* – с театром. Но все виды искусства у А.С. Грина объединяет именно музыка, и если традиционно синонимом творца является художник, то в мире Александра Грина это музыкант.

Напомним, что музыка в произведениях А.С. Грина – метафора истинной жизни, внутренней жизни человека в первую очередь. Эта же метафора будет являться одним из центров в структуре ядра текстового метафорического поля рассказа.

Выполняющие концептуализирующую функцию музыкальные метафоры отражают отношение героя «к сущему», и у каждого героя свой *тон жизни*: «*Такое же именно отношение к сущему – отношение музыкальной приподнятости* (пространственная метафора – А.К.) – *составляло неизменный тон жизни Дюплэ*». В данной метафоре есть переключка со строками А. Дольского:

У каждой жизни есть мелодия одна.

Её берут у тех, кто музыкой богат,

И учат много лет без отдыха и сна,

Но сочинить свою труднее во сто крат.

А в следующей: «Его как бы сопровождал *незримый оркестр*, развивая бесконечные вариации некой основной мелодии, звуки которой, недоступные слуху физическому, оставляли впечатление совершеннейшей музыкальной

прелести» – с «Алыми парусами», где про Ассоль сказано: *«Ей казалось, что она звучит, как оркестр»*.

Кроме того, подчёркивается нефизический, внутренний характер музыки, которую слышит Дюплэ.

В предложении: *«Даже страдания в самой их черной и мучительной степени переносились Дюплэ тою же **дорогой стороннего впечатления**; сам – публика и герой пьесы – был он погружен в яркое созерцание, **окрашенное музыкальным волнением**»* – две сложные метафорические конструкции соединены между собой при помощи бессоюзной связи, по смыслу. В первой из них присутствует метафора-сравнение (стороннее впечатление уподобляется дороге), во второй снова возникает синестезия: метафорический эпитет *окрашенное* при взаимодействии с метафорой *музыкальное волнение* вновь структурирует понятие *музыка* в терминах живописи.

*«Вместе с тем во время тревожных и странных **снов, переплетавших жизнь** (дальняя периферия ТМП – А.К.) с почти осязаемым миром **отчётливых сновидений**, он несколько раз слышал музыку, от первых же тактов которой пробуждался в состоянии полубезумного трепета»*. Мы уже писали, что А.С. Грин продолжает в своих произведениях романтические традиции, и сон и другие изменённые состояния сознания являются в его творчестве символом истины. Тема сна есть уже в эпиграфе к рассказу, а выделенная метафора интертекстуально связывает гриновский текст с уже упоминавшимися строками Ф.И. Тютчева: *«Как океан объемлет шар земной,/ Земная жизнь кругом объята снами»*, и с другими произведениями самого А.С. Грина, в которых упоминается мир мечты (и так же, как и метафора *жизнь – музыка*, является одной из «ядерной» метафор метафорического поля рассказа). В частности, с романом «Блестящий мир»: *«Легко было задуматься без желаний **отчетливым сном раскрывшей глаза души над отблесками этой страны**, но не легко вернуться к себе, – печально и далеко звеня, падало, теряясь при этом, что-то подобное украшению»* [Грин, 1993, с.118]. Следовательно, указанная метафора одновременно выполняет миропорождающую и интертекстуальную функции.

«Музыка эта была откровением гармонии, какой не возникало еще нигде. Ее красота ужасала сверхъестественной силой созвучий, способных, казалось, превратить ад в лазурь». Данные метафоры выполняют в тексте характеризующую функцию. Кроме того, в последней из них посредством лексем *ад* и слова *лазурь*, символизирующего небо и рай, реализуется мифологический код культуры. При этом существительное *лазурь*, будучи контекстуальным антонимом к понятию *ад*, входит в ядро ТМП рассказа.

Мифологический код присутствует и в следующей сложной метафорической конструкции: *«Неохватываемое сознанием совершенство этой божественно-ликующей музыки было – как чувствовал всем существом Грациан Дюплэ – полным воплощением теней великого обаяния, с которым он проходил жизнь (дальняя периферия ТМП – А.К.) и которое являлось предположительно эхом сияющего первоисточника».* Здесь он актуализируется благодаря метафорическому эпитету *божественно-ликующая* и метафоре *сияющий первоисточник*, под которым подразумевается божественное начало. Кроме того, оба подчеркнутых словосочетания отсылают нас к понятию *блистающий мир*, тождественному в творчестве А.С. Грина понятию *рай*. А значит, метафора *сияющий первоисточник* тоже будет входить в структуру ядра рассказа.

«Однако память Дюплэ по пробуждении отказывалась восстановить слышанное. Напрасно еще полный вихренных впечатлений схватывал он карандаш и бумагу в обманчивом восторге ложного захвата сокровища; звуки, удаляясь, бледнели, вспыхивая изредка мучительным звуковым счастьем, смолкали, и тишина ночи ревниво останавливала их эхо – музыкальное обаяние». Выделенные метафоры характеризуют душевное состояние Дюплэ в момент пробуждения. Можно также выстроить образную цепочку: музыка, которую Дюплэ слышит во сне, – эхо сверкающего первоисточника, а эхо самой этой музыки – музыкальное обаяние, не покидающее героя днём. В этой связи вновь вспоминаются строки Вл. Соловьёва:

Милый друг, иль ты не слышишь,

*Что житейский шум трескучий –
Только отклик искажённый
Торжествующих созвучий?*

Первая часть рассказа – полное метафор повествование о внутренней жизни Дюплэ – заканчивается фразой: *Грациан Дюплэ был скрипач* [Грин, 1993, с. 540]. Автор подчёркивает, что профессия главного героя и то, каким видит его другие (описание внешности скрипача, данное во второй части рассказа, гораздо короче описания его внутреннего мира и совсем не богато метафорами) важны для него в меньшей степени. Кроме того, так в рассказе реализуется романтический принцип, согласно которому внутреннее доминирует над внешним.

Напротив, первое, что сообщается в тексте о Румиере и сразу же тем самым противопоставляет его Дюплэ – это род его занятий: он был учёным и занимался цветной фотографией и гипнозом. За счёт колоссальной разницы этих двух занятий создаётся двойственность и в образе Румиера. В кратком повествовании об этом персонаже нет ни одной метафоры, кроме *дверной звонок был мучителем Румиера*.

Но в тексте есть одна деталь, которая роднит Румиера с Дюплэ. Это «*бледный снимок цветущих утренних облаков*», который гипнотизёр откладывает в сторону перед приходом к нему Дюплэ. Эта метафора, в которой присутствует растительный код (метафорический эпитет *цветущих*) вновь интертекстуально связывает рассказ с романом «Блестящий мир» (с такими перифрастическими названиями мира мечты, как *страна Цветущих Лучей* и *облачная страна*), а также показывает, что Дюплэ и Румиер ищут одно и то же, но разными путями. Об этом же говорит эпитет *бледный*, характеризующий проявления непостижимого в земном мире (ср. с метафорой *звуки, удаляясь, бледнели* – см. выше).

Далее о внешности Дюплэ говорится, что она была вульгарной, а сам он, по мнению Румиера, был *типа рыночных проходимцев*. Метафоры в описании портрета скрипача появляются только тогда, когда через внешнее начинает характеризоваться внутреннее: «*Тупое страдание мелькало в его запавших глазах; лоб был высок, но скрыт прядями черных волос, забытых гребнем;*

нервность интеллигента и огрубение тяжелой жизненной школы смешивались на этом лице, насчитывавшем, быть может, тридцать с небольшим лет» (возраст Христа – А.К.) [Грин, 1993, с. 541].

С неприглядной внешностью скрипача резко контрастируют его внутренний мир и речь, насыщенная метафорами (благодаря чему двойственность возникает и в образе Дюплэ). Так одновременно создаются речевой портрет героя и описание его внутренней жизни: *«Около года назад среди снов, ощущения и детали которых имеют для меня почти реальное значение, благодаря их, так сказать, печатной яркости, я уловил мотив – неизъяснимую мелодию, преследующую меня с тех пор почти каждую ночь. Мелодия эта превосходит границы выражения её силы и свойств обычным путём слов; услышав её, я готов уверовать в музыку сфер; есть нечеловеческое в её величии, меж тем как красота звукосочетаний неизмеримо превосходит всё сыгранное до сих пор трубами и струнами. Она построена по законам, нам неизвестным. Пробуждаясь, я ничего не помню и, тщетно цепляясь за впечатление, – единственное, что остается мне в этих случаях, подобно перу жар-птицы, – пытаюсь открыть источник, сладкая капля которого удесятерит жажду погибающего в безводии»*.

Метафора *музыка сфер* выполняет интертекстуальную функцию – создаёт явную переключку между текстом А.С. Грина и «Живой Этикой», где есть такие слова: *«Прекрасны красоты плотные, но ведь музыка сфер несравнима»* (МО1, 157) [Новый мир: URL]; *«Музыка сфер – звуковой аспект проявления высших сфер пространства»* [Иерархия, 2007, с. 303].

Также с «Живой Этикой», где особенное внимание уделяется понятию *нервное излучение* и идее космической эволюции, которая возможна только после перехода человеческого сознания на новый уровень, «Силу непостижимого» связывает метафора: *«дрожа сам в потоке нервного излучения, незримо рассеиваемого музыкантом*, и метафорический отрывок: *Быть может, весь музыкальный мир прошлого и настоящего времени исчезнет в новых открытиях, как исчезают семена, став цветками, или как гусеница,*

перестающая в назначенный час быть скрытой ликующей бабочкой. Быть может, изменится, сдвинувшись на основах своих, самое сознание человечества, потому что, – повторяю и верю себе в этом, – сила той музыки имеет в себе нечто божественное и сокрушительное» [Грин, 1993, с. 542-543].

В этом фрагменте эпитеты *божественное* и *сокрушительное* вновь подчёркивают двойственную природу непостижимого.

Сравнение музыки с жар-птицей, во-первых, вновь вводит в текст мифологический код, во-вторых, наряду с метафорой *нотное закрепощение мелодии* создаёт ассоциацию со строками стихотворения А.А. Блока «Художник», где птица – символ вдохновения:

*И замыкаю я в клетку холодную
Лёгкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти.*

Если учесть, что музыка у А.С. Грина – метафора истинной жизни, то слова Румиера, обращенные к Дюплэ, приобретают новый смысл: *«Вы, – сказал Румиер, – не подозреваете, вероятно, ловушки, в какую может заманить вас чрезмерное мозговое возбуждение, оказавшееся (надо допустить это) бессильным восстановить несуществующее. Допуская, что эта мелодия – лишь поразительно ясное представление – желание, жажда, – всё, что хотите, но не сама музыка, – я могу наградить вас тяжёлым душевным заболеванием: даже смерть угрожает вам в случае мозгового кровоизлияния, что возможно»*. В этом предупреждении Румиера поставлен вечный вопрос: есть ли настоящая жизнь – жизнь за пределами этого мира, или это лишь иллюзия, «но не сама музыка»?

Именно в этом фрагменте текста возникает мотив традиционного для многих оккультных учений испытания страхом смерти, которое должен пройти человек, перед тем как стать посвящённым в тайны бытия. Это испытание Дюплэ проходит: *«Я готов, – сказал Дюплэ. – Распорядитесь принести мою скрипку»*, после чего его желание исполняется – он слышит чудесную музыку под гипнозом. Портрет скрипача в этот момент рисует метафорическая конструкция, в состав

которой входят генитивная метафора и метафорическое сравнение: «*молния экстаза изменила его лицо, подобно засверкавшему от солнца тусклому до того морю*» [т. 4; 543].

Следующие метафоры описывают впечатление гипнотизёра от услышанной музыки: «*При первых же звуках, слетевших со струн скрипки Дюплэ, Румиер понял, что слушать дальше нельзя. Эти звуки ослепляли и низвергали*».

На то, что музыка для Румиера – действительно олицетворение истинной жизни, указывает следующий фрагмент: «*Румиер лишь почувствовал, что вся его жизнь в том виде, в каком прошла она до сего дня, совершенно не нужна ему, постыла и бесполезна и что под действием такой музыки человек – кто бы он ни был – совершит все с одинаковой яростью упоения – величайшее злодейство и величайшую жертву*». В этих выделенных словах – вновь намёк на двойственность, связанную с влиянием неземной музыки на человека. Этот же намёк присутствует и в следующем отрывке, содержащем оксюморон: «*Тоскливый страх овладел им; сделав усилие, почти нечеловеческое в том состоянии, Румиер вырвал скрипку из рук Дюплэ с таким чувством, как если бы плюнул в лицо божества, и, прекратив тем уничтожающее очарование, крикнул:*

– *Дюплэ! Вы ничего не слышали и ничего не играли. Вы совершенно забыли все, что происходило во время вашего сна, садьтесь и проснитесь!*».

Примечательно то, что герои испытывают сходные эмоции в совершенно противоположных состояниях. Это отражено в метафорах: *тоскливый страх овладевает* Румиером в тот момент, когда он слышит настоящую жизненную музыку и понимает, что его жизнь – ничто по сравнению с ней. Дюплэ, напротив, когда музыка для него смолкает, *пробуждение* оставляет чувство беспредельной *тоски*.

Сравнение *как если бы плюнул в лицо божества* приближает образ музыканта к образу Христа (эту же функцию в рассказе выполняет упоминание о том, что Дюплэ было тридцать с небольшим лет), а предавший его в страхе

Румиер уподобляется Иуде. Возникает переключка со словами Иешуа из «Мастера и Маргариты» М.А. Булгакова: «Трусость – самый страшный порок».

Неслучаен и обращённый к Дюплэ вопрос прохожего, признавшегося, что, услышав музыку скрипача, заплакал навзрыд: «*Что это, ради бога, и кто вы?*».

Но именно в тот момент, когда Дюплэ уясняет истину и понимает, что действительно слышал *настоящую музыку*, ему устраивается очередное испытание – испытание милосердием, которое он, в отличие от Христа, не проходит, потому что не в силах простить предателя. Об этом говорит языковая метафора: «*Бешенство овладело им*» [Грин, 1993, с. 543]. А, как известно, «*между Христом и бешенством нет середины*» (Ф.И. Тютчев).

То, что, по мнению Дюплэ, *взял* у него гипнотизёр, сполна возвратил ему случайный прохожий, но во время вспышки ярости скрипач этого не осознаёт и считает себя вправе убить обидчика. За это он и получает наказание: ведь Дюплэ сходит с ума не после того, как слышал необыкновенную музыку, а когда *бешенство овладело им*.

Трагедия Дюплэ – не столько трагедия непризнанного гения, сколько нравственная трагедия (неслучайно ещё в начале рассказа есть фраза, также имеющая метафорическое значение: «*теряется моральная перспектива*»). Его беда в том, что музыка, которую он слышит, *построена по законам неизвестным, высшим*, а сам герой оказывается не в силах их выполнять. Он, безусловно, талантлив, но недостаточно развит душевно, чтобы быть достойным своей музыки. Значит, к гипнотизёру он приходит, чтобы получить не по заслугам. Возможно, поэтому, при всей его *нервности интеллигента*, у него вульгарная внешность и сам он, на взгляд постороннего, *тип рыночного проходимца*. Его двойственность не исчезает и в психиатрической лечебнице, где он жил, «*проявляя все признаки меланхолии, перемежающейся время от времени с припадками самого разнузданного бешенства*», и «*с тоской и слезами играл на своей скрипке, ища потерянное*» – душевную чистоту.

Человеческий разум сделал попытку понять то, что постичь лишь разумом невозможно, и был сокрушён.

Особенно интересны метафоры в финале рассказа: *«Иногда, среди вариаций на одну, особенно грустную тему, из-под смычка слетали странные такты, заставляющие бледнеть, – вспышки обессиленной красоты, намеки на нечто большее... но это повторялось все реже и кончилось с его смертью, пришедшей в бреду, полном горячих просьб поднять безжалостный занавес, скрывающий таинственное, прекрасное зрелище»* [Грин, 1993, с. 545]. Метафора *вспышки обессиленной красоты*, создаёт кольцевую композицию, посредством причастия *обессиленная*, однокоренного с существительным *сила*, возвращая нас к метафоре заглавия – *сила непостижимого*. Сопоставление этих двух метафор, занимающих в рассказе сильные позиции, даёт нам основание считать, что под *непостижимым* подразумевается красота, что, в свою очередь, порождает ряд ассоциаций с творчеством Ф.М. Достоевского.

Само слово *непостижимое* является синонимом к словосочетанию *неопределимая вещь*, которым Ф.М. Достоевский устами Мити Карамазова характеризует красоту: *«Красота – это страшная и ужасная вещь! Страшная потому, что неопределимая, а определить нельзя, потому что Бог задал одни загадки»*.

Мысль о том, что красота – божественная загадка, есть и в «Силе непостижимого». Тема Бога в рассказе возникает неслучайно. А ещё одному высказыванию о красоте из «Братьев Карамазовых»: *«Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей»*, созвучна метафора А.С. Грина, также находящаяся в сильной позиции, так как она появляется в тексте в момент кульминации: *«под действием такой музыки человек – кто бы он ни был – совершит все с одинаковой яростью упоения – величайшее злодеяние и величайшую жертву»*.

Посредством ключевой для рассказа метафоры *обессиленная красота* в тексте реализуется параллель и с известными словами из романа Ф.М. Достоевского «Идиот»: *«Спасет ли мир красота? Ах, кабы она добра была – все было бы спасено!»* В «Силе непостижимого» красоте не хватило именно доброты, чтобы спасти мир.

Может быть, поэтому в финале рассказа Дюплэ в бреду (который, как и сон, является в творчестве А.С. Грина символом истины) просит *«поднять безжалостный занавес, скрывающий таинственное, прекрасное зрелище»*. Возможно, в метафоре-загадке *безжалостный занавес* зашифрованы зло и несовершенство людских душ, мешающие человеку увидеть красоту, а последние горячие просьбы безумного скрипача – своеобразные молитвы о спасении человечества.

Кроме того, рассказ «Сила непостижимого» интересен ещё и тем, что лексема *музыка* в нём имеет сразу два метафорических значения, входящих в состав ядра текстового метафорического поля этого произведения: 1) «жизнь» и 2) «красота». Также, как мы уже отмечали, к ядру ТМП будут относиться синонимичные друг другу метафоры *сверкающий первоисточник, лазурь и почти осязаемый мир отчётливых сновидений*, обозначающие в тексте мир мечты (рай).

В центре метафорического поля рассказа находится подзначение одной из «ядерных» метафор: *музыка – подлинная жизнь*. А дальняя периферия ТМП этого произведения представлена лексемами «жизнь», «красота», «божество».

Таким образом, в рассказе «Сила непостижимого» метафоры, различные по своей семантике и структуре и включающие в свой состав компоненты, имеющие разный частеречный статус, занимают в произведении сильные позиции и играют организующую роль на идейно-тематическом, композиционном и текстовом уровнях, вследствие чего они выполняют функцию оглавления, смыслообразующую, сюжетообразующую, текстообразующую, концептуализующую, характеризующую, миропорождающую и интертекстуальную функции. Кроме того, благодаря метафорам в рассказе взаимодействуют различные коды культуры: мифологический, растительный и антропоморфный, среди которых преобладает мифологический.