

УДК 81`42

# ПОРТРЕТНАЯ МЕТАФОРА Е.И. ЗАМЯТИНА КАК НАРРАТИВНАЯ ЕДИНИЦА НЕОРЕАЛИСТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

АСТАШИНА Евгения Игоревна,

магистр филологии, аспирант,

Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского

**АННОТАЦИЯ.** Цель данной статьи - представить метафорику замятинского дискурса как единицу фикционального текста о фиктивном мире с собственным – нарративным – развитием и как основную инструментальную единицу неореалистического метода. Такой подход в изучении метафорики, особенно замятинской, уточняет неореалистическую теорию и обнаруживает связь неореализма и категории нарративности. На материале портретных метафор малой прозы Е.И.Замятина автор приходит к заключению о том, что замятинская метафора является фокусом исследовательского внимания в области метафорологии, нарратологии, теории дискурса, теории литературоведения, в том числе неореалистического метода.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** рассказ; метафоризация; замятинский; неореалистический; нарративный.

## E.I. ZAMYATIN'S PORTRAIT METAPHOR AS A NARRATIVE UNIT OF THE NEOREALISTIC DISCOURSE

ASTASHINA E. I.,

Master of Linguistics, Post-Graduate Student,

Bryansk State Academician I.G. Petrovski University

**ABSTRACT.** The purpose of this article is to present the metaphors of Zamyatin's discourse as a unit of a fiction text about the fictitious world with its own – narrative – development and as the basic instrumental unit of the neorealist method. This approach to the study of metaphors, especially Zamyatin's, clarifies the neorealist theory, reveals the connection between neorealism and the category of narrativity. Through the portrait metaphors in Zamyatin's flash fiction the author comes to the conclusion that Zamyatin's metaphor is in the focus of scientific attention with regard to metaphorology, narratology, discourse theory, theory and history of literature, including the neorealist method.

**KEY WORDS:** story, metaphorization, Zamyatin, neorealist, narrative.

**В** дискурсе Замятина «метафора получает возможность самостоятельно выполнять дефинитивную, а также нарративную функции ... замятинская метафора становится неидентичным отражением явлений художественного пространства литературного произведения» [1]. Само неореалистическое художественное мировоззрение писателя выразилось в ней. Как ментальная единица метафора оказалась словно предназначенной для такого типа мировосприятия. Когнитивная операция метафоризации удобна для художественного превращения собственно реалистического в неореалистический «синтез фантастики с бытом» [2, с. 168]. А метафора и есть результат «феноменального» соединения под общим именем образов реальных действительности. Предполагаем, метафору можно считать основным выходом неореализма в целом, чем можно объяснить превалирующее функционирование метафор в замятинском дискурсе. Далее рассматриваются метафоры замятинских повестей и рассказов с целью обоснования (далеко не полного – в объеме одной статьи) обозначенных положений.

Сопоставление рассказов Н.С. Лескова «Грабеж» (1887) и Е.И. Замятина «Часы» (1934) с кульминацией в одном и том же казусном происшествии, по-разному, однако, подготовленной всем текстом, включая заглавие, в частности проявляет разницу между повествовательностью и нарративностью (в

дополнение к теории нарратологии) и роль метафоры в выражении последней.

Если для Лескова важен сам факт проступка без вины виноватых героев – грабежа, то Замятин наполняет символическими смыслами предмет грабежа, часы. Параллель подкрепляется не только названиями рассказов, но и частотностью и спецификой употребления в них лексем *грабить* и *часы*. У Лескова подаренные часы упоминаются 7 раз лишь как номинативная единица и сюжетная деталь, а глагол в абсолютном употреблении *грабить* – 10. Примечательно, данная лексема в «Часах» ни разу не встречается. Напротив, Замятин употребляет лексему *часы* 28 раз в символических и метафорических контекстах и один раз лексему *грабитель*, производную от *грабить* и однокоренную с *грабежом* (в рассказе Лескова первая лексема вынесена в обращение: *Прочь, грабитель!* [3, с. 540]).

Итак, лексема *часы* Лескова непосредственно номинативна. Тема же грабежа вводится парадоксальной для писателя и его героев фразой «... честный человек на улице другого человека ограбил» [3, с. 507] уже во вступительном разговоре орловских купцов и развивается для изображения порядочности богобоязненных людей и бесчеловечности *подлецов*. Намеренный грабеж порочит честь, меняет к худшему судьбу. Отвлеченное существительное *грабеж*, вынесенное в название лесковского рассказа, называет аморальную категорию, оттеняя универсальные для человека этические эталоны. Технически оно называет соответствующий фрейм, раскры-

вающийся в сюжете текста, в том числе в частотном употреблении глагольной лексики *грабить*. При этом объектом похищения вместо часов могли стать любые другие предметы. Для Лескова важнее процессуальность, классическая повествовательность и ее притчевые проекции в общечеловеческую этику.

Замятин пишет о времени гражданской войны двадцатого столетия, *когда веселые бандиты отпустили домой прохожих в одном воротничке и галстук*, когда грабеж стал неизбежностью или необходимостью – промыслом (о последнем – более полно в «Пещере»). Писателя первой половины XX века интересуют превращения в жизни и в мировоззрении людей этого времени, в том числе, *вчерашних портновских подмастерьев в городе Пинске, теперь в собственном служебном кабинете заведующих заготовкой дров для замерзающего Петербурга*. В мрачное напряженное время бандиты задорно промышляют, заурядные люди слынут великими, а золотые часы – *знаменитыми* [4, с. 184]. Пустяковые вещи становятся роскошным излишеством, не только материальной, но и духовной ценностью. Владение ими, тем более осознанный отказ от них во имя кого-то или чего-то становятся поступком. Так, часы из замятинского рассказа вбирают все душевные силы своего владельца, Зайцера, замещают его существо. В контексте *Она стала нащупывать рукой скрытую в его груди (точнее – в жилетном кармане) музыку ... надавила на них [часы] рукой, ... как будто она тихонько сжала в руке сердце товарища Зайцера* наглядна эта метонимическая путаница в мировосприятии героев обсуждаемого рассказа. Подарить такие часы – значит отдать себя другому. Их драгоценность – ценность самого Зайцера. Без них Зайцера не решаются на любовь: *Его пойманное сердце забилось, он решил: как только часы кончат свою музыку – он немедленно скажет Верочке то, что он давно уже хотел сказать, но все никак не мог набраться храбрости* [4, с. 185]. В ночном столкновении персонажей рассказа именно *проклятые, погубившие* [4, с. 192] главного персонажа часы стали «кульминационным злым гением» сюжета: в точке преступления, шире – драматического этапа в жизни Зайцера, в пространстве рассказа. Конкретное существительное *часы* замятинского текста, на уровне сюжетостроения фигурирующее так же, как и лесковские *часы*, на уровне нарратива называет художественную деталь, в своей динамике развивающую проблематику и идею всего рассказа о мещанской подмене подлинных ценностей материальными в скудные по духу времена. Раскрытие авторской идеи целого произведения происходит через символическое и метафорическое развитие одной детали. Это очень *неореалистично*: «каждую деталь – можно ощупать; все имеет меру, вес, запах; из всего – сок, как из спелой вишни. И все же из камней, сапог, папирос, колбас – фантазм, сон» [2, с. 168]. И глубокий психологизм.

Психологическая интроспекция неореалистической прозы Замятина осуществляется и в портретных метафорах, имеющих своим источником объекты бытовой реальности – житейские мелочи (утюг, чугунный монументик, самовар, глину и др.) или живых существ, в том числе вызывающих у человека амбивалентные чувства (змей, червей, ракообразных и др.). Портретная метафорика Замятина предстает практической манифестацией неореалистической эстетики. Анализ же механизма портрет-

ной метафоризации обнаруживает связь с категорией нарративности. В этом обнаруживается взаимосвязь неореалистичности, нарративности и метафоричности. Для предварительного подтверждения сказанного тезисно остановимся на описании портретной метафорики повестей и рассказов Е.И. Замятина 1910-1920 гг.

В замятинском дискурсе портретная метафоризация имеет свою историю проявления и развития. В рассказе «Девушка» (1910) портрет обрамлен в метонимическое и метафорическое сравнения – портретная метафора как самодостаточная единица языковой картины мира еще не оформлена писателем. Портретные единицы в классических традициях выражают экспрессивные значения. Они участвуют здесь в идейно-проблематическом разделении фиктивной действительности рассказа на сферу жизни и сферу смерти. Образ старой матери главной героини рассказа принадлежит ночному погребальному миру художественного пространства произведения. Она *сморщенная, темная, на фоне белой двери стоит, как потрескавшаяся икона в углу заброшенной церкви* [5, с. 68]<sup>1</sup>. Религиозный мотив этого сравнения развивает метафорический образ зажатой от сумрака свечи с *тусклым ликом вокруг, стоящей в четырехугольниках окон*, напоминающих *портреты умерших* (с. 68). Этой темной, душной, неживой церковности противостоит языческая поэзия воображаемого главной героиней образа светлого юноши – *царя сказок, подводного царства* в столбах солнечного света, падающего в окна библиотеки (с. 68). Главная героиня рассказа отмечена сравнением лишь единожды и фрагментарно: *черные волосы, как опрокинувшийся ворон на белом снегу* (с. 69). Ее образ раскрывается повествовательно – через описание ее сюжетной жизни в сосуществовании с другими персонажами, изредка обозначенными тропеически (например, сравнением о жителях жизненных сфер: *две черномазых вертявых девчонки с косичками – где-то внизу шныряют, как ящерицы* (с. 73).

Классическое выражение психологизма свойственно текстам повестей «Уездное» (1912) и «На куличках» (1913). Однако в них именно портретные метафоры выделяются уже в самостоятельную неореалистическую единицу и одновременно нарративный механизм художественного дискурса. Обозначим признаки наиболее показательных в этом отношении метафор.

**1. «Прозаичная», т.е. бытовая, денотативность источника метафоризации**, объективно «неожиданная» для изображения психического и психологического, но естественная для метафоры, особенно неореалистической. Так, Анфим Барыба из «Уездного» напоминает утюг или перемалывающий механизм; генерал «На куличках» как водяной из бучила, Шмит – из ограненного звенящего железа.

**2. Эксплицитность метафоризации** на всех ее этапах: мотивации метафорического образа, далее – трансформации метафорической проекции до ее застывания, закрепления в искомой метафоре. Замятинская портретная метафора изначально энергична по содержанию и затратна по форме. В этом ее нарративный потенциал.

Из-за угловатости Анфима Барыбу сравнили с утюгом *ребята-уездники: железные челюсти, широченный четырехугольный рот и узенький лоб:*

<sup>1</sup> Здесь и далее весь иллюстративный материал приводится по изданию [5] с указанием страниц.

как *есть утюг, носиком кверху* (с. 80). Сравнение «очевидцев» из фиктивного мира становится наглядной мотивацией синтеза из этого сравнения портретной метафоры, необходимой нарратору для характеристики героя: *Только еще колючей повыступят все углы чудного его лица. Уж и правда: углы. ... Да и весь-то Барыба какой-то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жестких прямых и углов* (с. 80). Этим изменением образа метафорического источника нарратор усиливает «безобидную» внешнюю неприветливость персонажа до его внутренней грубости.

Метафорическими глазами главного героя «На куличках» Андрея Ивановича видим *беременное пузо, подпертое коротышками-ножками; голую, лучеглазую, лягушачью голову генерала Азанчеева, разлатого, растопыренного, лягва огромная* [пояснительное сравнение], - *может, под платьем-то и пузо даже пестрое, бело-зелеными пятнами* (с. 138). Нарратор разрешает сомнения становлением метафоры с источником в образе не простой лягушки, а главного обитателя стоячих вод – *водяного со дна из бучила*. Эта метафора утверждается в «хрестоматийной», наглядной синтаксической конструкции превращения метафоры из сравнения - с эллипсом сравнительной частицы: *орет откуда-то снизу - водяной со дна из бучила* (с. 139).

Если рассмотренные метафорические образы заполняют художественный портрет «в полный рост», то метафорический портрет Шмита создается более имплицитно, опосредованно: через метафорические эпитеты к голосу персонажа *ровный, граненый, резкий* (с. 152); через конкретизацию серого цвета его глаз сложным прилагательным *железно-серые* в функции метафорического эпитета; через изображение узких форм его глаз и губ: *Железно-серые, небольшие, глубоко всаженные глаза еще глубже ушли. Узкие губы сжались еще уже*. При этом метафорический образ Шмита закрепился в метафорическом сравнении, а не наоборот - описанные этапы метафоризации завершаются в контексте *Шмит, как сталью, уперся взглядом в генерала* (с. 153). Немаловажным окажется сравнение о Шмите: *Узко сжаты шмитовы губы, все лицо спокойно, как лед. Но как синий, напряженный лед в половодье: секунда - и ухнет, с грохотом хлынет сокрушающая, неистовая, весенняя вода* (с. 153).

**3. Эксплицитное нарративное развитие сформировавшихся метафор**, предназначенных для наиболее полного выражения авторской мысли. Отобранные для метафор образы в нарративном пространстве существенно преобразуются или трансформируются в другие, что, безусловно, фиксируется языковой метафорической формой. Эти изменения содержания и формы прослеживаются в неожиданных появлениях обновляемых метафор, в обратной связи вызывающих, однако, ассоциации со своими предыдущими состояниями. Такая преемственность и одновременно подвижность раскрывают нарративные возможности замятинской метафоры.

Нарративное движение портретных метафор Замятина сопутствует внешней и/или внутренней жизни персонажей или, более того, составляет ее, т.е. несёт психологизм, идеальное художественных произведений. Нарративность и неореалистичность действительно пересекаются в портретной метафоре замятинского текста.

Подсказанный нарратором образ водяного для генерала Азанчеева «На куличках» сохраняется в отталкивающей суженной метафоре плещущегося пуза (брюха): *Отдувался генерал, плескалось под фартуком его пузо* (с. 139); *Генерал загоготал, заходило, заплескалось его брюхо* (с. 175). Но читатель помнит, кому оно принадлежит. Метафора еще не замещает, но уже не оставляет героя, пародирует и мешая иначе воспринимать его. Это не может не определять место генерала Азанчеева в нарративном пространстве и идейно-проблематическом содержании повести.

Из вводных метафор об Анфиме Барыбе в последующих сохраняются идеи об утюжных формах и широкой плоскостности. В изменениях метафоры темы этого персонажа отражена его психологическая жизнь: *зачерствел Барыба, оброс, почернел; от худобы еще жестче углами выперли челюсти и скулы, еще тяжелей, четырехугольной стало лицо* (с. 83), *Развеселился, улыбался четырехугольной своей улыбкой, ржал* (с. 99), *... нет-нет и опять расворит, как ворота, четырехугольную свою улыбку* (с. 105). Эта идея вдруг по-новому раскрывается в синтаксической однородности четырехугольного со звериным: *Выпил Барыба, а все молчал и улыбался четырехугольно, зверино* (с. 115). Вместе с идеей о железно плотном, громоздком и громыхающем (*грохочет, громыхает по ухабам телегой*, с. 89) она становится сквозной в творчестве писателя. Громыхать грузовым трактором будет угловатый Кембл-островитянин. Квадратную гармонию механического балета будет воспевать Д-503 из «Мы» (о концептуальности лексемы *квадратный* см. в [6]). Тогда по-новому читаются характеристики *ровного, граненого, резкого Шмита*, поглощающего четырехугольные пирожки (с. 152), и точнее понимается тонкая, изысканная, но в замятинском смысле квадратная железность Шмита.

Метафора о его глазах развивается метафорическим сравнением с ровным, граненым, резким и узким (острым) лезвием: *Шмитовы глаза узко сощурились, стали как лезвие* (с. 178). Теперь образ *острого* соединяется и отождествляется с первоначальным *железно-серым*, в результате чего обогащается содержание того и другого: *Шмит обвел их всех острыми, железно-серыми глазами, каждого ощущал отдельно ...* (с. 189). Игра узуального значения прилагательного *острый* '1. Имеющий хорошо колющий конец или хорошо режущий край' [7, с. 658] и омонимичного значения замятинской предикативной метафоры *острые (глаза)* метонимически развивает метафору о Шмите в сталь, о которой можно разбиться: *[Маруся] только взглянула на Шмита - разбилась об его сталь* (с. 204).

Метафорическая железность Шмита имеет в нарративе самостоятельное ответвление. Есть в составе Шмита и обычное железо: *Резкий, кованный профиль Шмита, острый, выдвинутый вперед подбородок, закрытые глаза* (с. 190); в скрывающем механизме его воли: *Заковался, замкнулся, не он стал, не Шмит...* (с. 195). Замятин развивает метафору о Шмите средствами паронимазии. Им соединены два образа - в отмеченном выше контексте *все лицо спокойно, как лед. Но как синий, напряженный лед в половодье* и в контекстах с метафорическим развитием *В Шмите сжалась пружинка, затомила, заныла, запросила мук* (с. 194); *Пружинка та самая билась внутри, мучила и искала мук* (с.

195). Носитель русского языка подтвердит родственность слов *напруженный* и *пружина*, несмотря на то что она лексикографически фиксируется только в словаре Д.Н. Ушакова [8, с. 45]. В словаре В.И. Даля, в Словаре современного русского языка встречается глагол *прудить* со значением о плотинных сооружениях [9, с. 549-550; 10, с. 549]. Даже в Национальном корпусе русского языка лексема *напруженный* встречается всего лишь 6 раз (включая замятинский контекст) в сочетаниях: *напруженный хвост* [Л.Н. Толстой. Анна Каренина (1878)]; *напруженный бицепс* [Л.Н. Толстой. Воскресенье (1899)]; *напруженный лоб* [Андрей Белый. Между двух революций (1934)]; *напруженный раздумьем затылок* [Г. Н. Владимов. Генерал и его армия (1994)]; *напруженный на старте* [Игорь Волгин. По долинам и по взгорьям // «Октябрь», 2009] [11]. Далее в метафорическом нарративе о Шмите замятин развивает образ пружинки. Она, сжатая в Шмите, требовала послабления, *билась внутри*, и обрела его - по смертельному образу и подобию: [Шмит] *Вынул револьвер. «Да, хорошо, прочно». И та самая пружинка злая разжалась, освободила* (с. 209).

Динамика данных метафор - начало метафорической оккупации творческого, литературного, сознания писателя-неореалиста, которое полнее выразится в более поздних произведениях.

Неореалистическая зрелость замятинской метафоры, создающейся по описанному алгоритму, но более стройно, начинается со «Знамения» (1918). Метафорический портрет старца Арсюши несет еще более существенную нарративную нагрузку. Происходит он из развернутого сравнения со зверьком: *Мохнатый, согбенный - был он как малый зверь какой-то: встал ласковый зверь на задние лапы, а совсем не выпрямится, сейчас опустится на передние и от мятежных людей в лес убежит* (с. 446). В данном контексте по правилам замятинского дискурса эксплицируется источник метафорической проекции и сама проекция, метафоризация. Заметны связность, последовательность и законченность метафоризации. В другом образе персонаж не является на протяжении всего произведения - нарративная метафора не описывает, а создает. В ее метафорифозах герой *усталым зверенышем стоял на задних лапах: вот-вот рухнет на передние* (с. 450); *не спал ... всю ночь: непокойным, учувявшим зверем бродил между белых стен, мотал мохнатой головой и всхлипывал* (с. 454). Более того, этот же образ участвует в создании религиозно-мистической линии, проникающей в текстовую структуру и сюжет всего рассказа, подтверждающей иррациональное или рационально его объясняющей: *... прогорела заря - высокий монах вышел из пустыни и быстрым шагом пошел прямо в озеро. Вода перед ним расступилась ... А следом выкатилось что-то мохнатенькое из чугунных ворот - не то зверь какой, не то человек - и за высоким монахом юркнуло в воду ... Так ли, нет ли, а только после пожара в Ларивоновой пустыни и Селиверст пропал, и прозорливый старец Арсюша ...* (с. 456). Так, нарративное движение метафорического образа в итоге замещает сюжетное и идейно-проблематическое.

Более масштабно и глубинно нарративные возможности замятинской метафоры реализуются в портретах «Островитян» (1917). В данной работе лишь сошлемся на статью [1], в которой на приме-

рах именно портретных метафор повести описывается когнитивный механизм замятинской метафоризации, и обратимся к рассказам «Север» и «Ловец человеков» 1918-го года, «Пещера» 1920-го, в которых в полную нарративную силу действует подлинно замятинская портретная (и не только) метафора. В них развитие сюжетных линий заменено многоканальными нарративными преобразованиями метафор, из-за чего языковые средства вторичной номинации оказались единственно возможными, а декодирование такого текста получило еще одну ступень, но осталось выполнимым из-за того, что «перемещением фреймовой рамки максимально полно раскрывается изобразительный потенциал выбранного для метафоризации образа, вмещенного в языковую форму» [1]. Этим осуществляется, мотивируется метафорический нарратив. В частности, портретные метафоры составляют нарратив персонажей. Вне своих метафор они не существуют. Это мы уже наблюдали в «Знамении», но на единственном примере метафоры о старце Арсюше. Произведения, к которым мы переходим, полностью состоят из нарративно разнонаправленных метафор, в том числе портретных. Неизбежно, что в этих метафоризованных текстах, каждая единица которых связана с другой, метафоры разных типов детерминируют друг друга.

В «Севере» повсеместен и метафоричен пейзаж и словно инородны метафорические портреты дельца Кортумы и его жены, Кортумихи.

У Кортумы *скулы медно сияют* (с. 506). Источник данной метафорической проекции находится в следующем контексте: *На столе в конторе - самовар: скуластый, руки в боки - кирпичом натерт - сияет* (с. 507). Образ обиходного предмета подобен портрету Кортумы (они скуластые, медно сияют). В следующих контекстах оформления метафорического образа они отождествляются как зеркало и отражение в нем, в силу чего описание самовара автором метатекстически присваивается портретной метафорой о Кортуме и наоборот: *... Перед самоваром - Кортума. Кортума в самоваре - как в зеркале: приплюснутый, широкоскулый, медно-добродушный. Самовар в Кортуме - как в зеркале: рыластый, веселый, бьет день и ночь белым ключом, попыхивает белым дымком* (с. 507); *в сияющем самоварном брюхе - по-своему, самоварному, приплюснута, перевернуто - отражен весь мир. И на своем, самоварном языке - самовар, несомненно, мыслит: «Мир - мой. Мир - во мне. И что бы без меня стал делать мир?» Самовар милостиво ухмыляется миру ...* (с. 507). В последнем контексте выразительно авторское паузирование, обозначенное окказиональной пунктуацией; постепенное окачество относительного прилагательного *самоварный*; персонализация значения слова *самовар*, естественной при тождестве неживого предмета и человека. Вводом схемы зеркального отражения Замятин усложнил становление на основе фрейма «Самовар» метафоры о главном «злом» герое рассказа, чем углубил психологизм всего произведения.

Далее сияющая - начищенная - *самоварная медь*, будто вмещающая весь мир и им *добродушно владеющая*, становится характеризующей циничную прагматичность Кортумы ассоциацией, которая неизбежно возникает у внимательного интерпретатора любого текста темы о данном персонаже, навсегда *самоварной* для него - автор предельно детально останавливается на описании найденного им для метафоризации о Кортуме образа и последова-

тельно, изобретательно напоминает о нем. Метафоричность текста, возможно, лишается от этого традиционной образной неожиданности, но ни в коем случае не эстетичности - рациональной эстетичности. В своем нарративе *Кортома сияет добродушно-медно* (с. 508), ... *на своем, самоварном, языке мыслит* (с. 509), ... *скулы у Кортомы медно сияют, раздвигаются шире* (с. 511), [Кортома] *стоит - руки в боки, пуфф, пуфф, - от трубочки сизый дымок, Кортома медно сияет скулами, почихивает трубочкой* (с. 513), *Кортома с для прилавком, крепко, усядисто, по-всегдашнему, и только потуже поджата винтиками медь на лице, обтянулась на скулах* (с. 520), *Кортома булькает смехом, медные скулы разбегаются все шире. В сияющей меди Марей отражен приплюснuto, самоварно: просто дурачок* (с. 531), - а интерпретатор данных метафорических единиц обогащает восприятие уже известной образности смыслами от ее нового представления - декодирует денотативно постоянные, иногда формально подобные языковые знаки в усложняющиеся порции новой психологической информации о персонаже. Неожиданными в метафорике становятся сквозные ассоциации текстового содержания, усиливающие образный и информативный эффект метафор; поверхностный плеоназм языковых знаков, скрывающий глубинную многозначность или омонимию метафорических смыслов; точные совпадения фрейма обыденной вещи и психологического мира, найденные автором. Именно рациональная, интеллектуальная эстетика в той или иной степени свойственна замятинскому дискурсу, в том числе тексту рассказа «Север».

Раскрытие метафорического образа Кортомыхи материально менее затратно. Тем поразительнее глубина его трагичности. Через сравнение с бытовым предметом метафоризация о Кортомыхе совершается в следующем тексте: *На руке - перчатка. А вот - сняли, и лежит перчатка на конторке, будто и та же, а не та: не живая, вынута нутро. И такая за конторкой Кортомыха: нутро вынута - и запали навсегда щеки, запала грудь* (с. 511). Место метафорического нарратива Кортомыхи в тексте - часть текста темы о раздраженном Кортоме, срывающемся на жене и срывающемся ее с руки, этим лишаящем смысла ее существования: *Кортома потряхнул с себя Кортомыху - и она отвалилась на прилавок - снятая с руки, запалая, пустая перчатка* (с. 512); *Кортома сердито потряхнул рукой, Кортомыха отвалилась* (с. 533). Точно выбранный писателем фрейм «Перчатка» помогает лаконично раскрыть и завершить развитие метафоры о Кортомыхе, полностью создав психологический портрет самоотверженно, но безответно любящей жены.

В рассказе «Пещера» городские дома представлены нарративной метафорой о допотопных или первобытных жилищах, в которых люди теряют свою цивилизационную человеческую природу. Так, Мартин Мартиныч стал глиняным сосудом. Впервые мы об этом узнаём из описания его лица с помощью предикативных метафор: *лицо у него скомканное, глиняное (теперь у многих глиняные лица: назад -- к Адаму)* (с. 542). В этом тексте завершается метафоризация темы Мартина Мартиныча. Теперь несложно представить, как *глиняно улыбаясь, Мартин Мартиныч придерживался за косяк* (с. 546), *глиняный, холодный, слепой - Мартин Мартиныч тупо натыкался...* (с. 547). Разумеется, синтаксическая однородность прилагательных по-

следнего контекста уточняет и тем самым изменяет метафорический портрет персонажа. Фрейм «Глиняный сосуд» предполагает разделение сосуда на куски. Это используется для развития выбранной метафоры о Мартине Мартиныче: *каменным топором колют Мартина Мартиныча на куски. Кусок Мартина Мартиныча глиняно улыбался Маше и молот на кофейной мельнице сушеную картофельную шелуху для лепешек - и кусок Мартина Мартиныча, как с воли залетевшая в комнату птица, бестолково, слепо тукался в потолок, в стекла, в стены: «Где бы дров - где бы дров - где бы дров»* (с. 542-543). В этот же фрейм входит повреждение сосуда, что также оказывается полезным для нарратива данного персонажа: *Глиняный Мартин Мартиныч боком больно стукнулся о дрова - в глине глубокая вмятина. И еще глубже: в темном коридоре об угол комода* (с. 543). Эта ветвь завершает развитие в контексте *может быть, что-нибудь говорила Маша - не слышал: только тупо ноющие вмятины на глине от каких-то слов и от углов шифоньера, стульев, письменного стола* (с. 548), который напоминает о фиктивности и психологичности своего мира с некоторой однородностью *каких-то слов и углов шифоньера...* . Еще одно нарративное направление метафора получает на основе фреймового элемента о содержимом сосуда и реализуется в контексте: *Прислушался, услышал только сухую костяную дрожь в себе и свое трясущееся - пунктирное, точечками - дыхание* (с. 544). Эта и предпоследняя ветвь метафорического нарратива обрывается совместно в сложном контекстуальном сплетении: *И на черте, отмеченной чуть приметным пунктирным дыханием, схватились насмерть два Мартина Мартиныча: тот, давний, со Скрябиным, какой знал: нельзя, - и новый, пещерный, какой знал: нужно. Пещерный, скрипя зубами, подмял, придушил - и Мартин Мартиныч, ломая ноги, открыл дверь, запустил руку в дрова...* (с. 544). Метафорический текст оказывается интерпретируемым в силу эксплицитности метафорической истории и обогащенным обновлением. Без использования сюжетных структур в метафорическом нарративе совершается трагедия персонажа, в фиктивном мире переживающего лишения времен гражданской войны.

Метафора о чугунном монументике для мистера Краггса, ловца человек из одноименного рассказа, гармонична в гостинной его дома, в которой *всё металлически сияющее* (с. 485). Данная метафора появляется в описании Краггса *такой коротенький чугунный монументик* (с. 486) и утверждается в крупном метафорическом описании триумфального шествия Краггса в церковь (с. 489). Образ сплюснутого монументика, скованного важностью, величием, из-за которых невозможно поднять веки, сделать обычный шаг (шаг Краггса сложный выверенный механизм: *монументик вышлёпывал лапами, на секунду привинчиваясь к одному пьедесталу, к другому, к третьему: тротуар был проинтегрированный - от дома до церкви ряд пьедесталов;* с. 489), получает развитие в каждом направлении. На протяжении всего рассказа Краггс передвигается строго по пьедесталам: *двинулся к дому - с одного пьедестала на другой, с другого на третий, по бесконечному ряду пьедесталов* (с. 491); *Цеппелины и шляпы все прибывали, сдвинули его с пьедестала* (с. 497); - *Господи! Где вы были? - повернулся на*

пьедастале мистер Краггс (с. 502); не раз вышлепывает лапами по траве (*Мистер Краггс быстрее зашлепал по траве лапами*; с. 495), по асфальту (*Он быстро вышлепывал лапами по асфальту* с. 499); не поднимая чугунных век, улыбался на пьедастале победоносно (с. 487), глядел вверх на миссис Лори (с. 489). Последнее направление метафорического нарратива продолжается в неожиданной, контекстуально неподготовленной генетивной метафоре *из-под опущенных век – лезвия глаз* (с. 488). В контексте *мистер Краггс блеснул лезвием из-под опущенных век* (с. 490) эта метафора получает эллипс, затем восстанавливается, вспоминается: *Чугунный монументик остановился устойчиво на секунду, века. Из-под, опущенных век в темноте – лезвия глаз* (с. 498), с тем чтобы создать интригу в контексте *Все так же что-то пряча под опущенными чугунными веками, взобрался на холм* (с. 495). Этот пример наглядно отражает синусоидальную динамичность нарративных метафор и ее эффективность для психологической и идейно-проблематической выразительности.

Рассмотренная метафора о Краггсе полностью составляет его нарратив будничной жизни. Фиктивный читатель сразу узнает в ней соответствующего персонажа. Его имя собственное возникает, но как перифраз для метафорических элементов.

Нарратив и фрейм о чугунном монументике чужд психологической детали о хищнической хватке персонажа, которую автору необходимо реализовать для углубления идейно-проблематического содержания рассказа. Поэтому понадобилась новая метафора. Ее появление намечается в контексте *Челюсти и губы мистера Краггса мысом выдвинуты вперед – в мировое море; губы сконструированы специально для сосанья* (с. 487), но поиск источника метафоризации останавливается на образе клешней (сохранилась морская тематика): *Уже ше-*

*вельнулись на животе клешни Краггса* (с. 491). Развитие нарративной метафоры совпало с начальной точкой фрейма. И вот *клешни мистера Краггса сжались и ухватились за последнее...* (с. 495); *Одной клешней все еще держа обмякшего, убитого Адама, другою – Краггс вытащил свисток и вложил в рот* (с. 496). Остановка этой фреймовой рамки завершает метафору о Краггсе: *Мистер Краггс улыбался, опустив веки. Страшные крабовые клешни разжались, заклепили руки Адама прекрасной леди-Яблоко – и Адам, пыхтя, забился в капкане. Мистер Краггс улыбался* (с. 498).

Рассмотренные признаки замятинской метафоры работают на неореалистическое углубление бытовой действительности во внутренние миры, их фантастическое обнаружение в обозримой реальности. Замятинский дискурс демонстрирует нарративный потенциал портретных метафор (и не только – но это предмет будущих обсуждений) и их пригодность для выхода неореалистической эстетики, ведь неореализм как художественная концепция невозможен без нарративной динамики интегральных образов фиктивной реальности художественного произведения. Этим изучение замятинской метафоры актуально и для лингвистики, особенно метафорологии, и для литературоведения, в том числе нарратологии в связи с неореалистическим методом. Направление изучения замятинского дискурса, фрагментарно охарактеризованное в данной статье, ведет к уточнению основных в современной науке филологических терминов *нарратив, дискурс, метафора* в их взаимосвязи и практической реализации в замятинском тексте, что в свою очередь расширяет литературоведческое и лингвистическое замятиноведение, в том числе авторскую метафорологию и теорию неореалистического художественного метода в замятинской интерпретации.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Асташина, Е. И. О применении лингвокогнитивных знаний в анализе языка писателя (на примере метафор повести Е. И. Замятина «Островитяне») [Электронный ресурс] / Е. И. Асташина // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – Т. 11. – С. 46–50. – Режим доступа: URL: <http://e-koncept.ru/2016/86013.htm>.
2. Замятин, Е. И. О синтетизме [Текст] / Е. И. Замятин // Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Лица / сост., подгот. текста и коммент. ст. С. Никоненко и А.Н.Тюрина. – М.: Русская книга, 2004. – С. 164-172.
3. Лесков, Н. Повести и рассказы [Текст] / Н. Лесков. – М.: Правда, 1981. – С. 507-550.
4. Замятин, Е.И. Часы [Текст] / Е. И. Замятин // Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. Русь / сост., подгот. текста и коммент. ст. С. Никоненко и А.Н. Тюрина. – М.: Русская книга, 2003.
5. Замятин, Е.И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Уездное [Текст] / Е. И. Замятин / сост., подгот. текста и коммент. ст. С. Никоненко и А.Н. Тюрина. – М.: Русская книга, 2002. – 608 [1] с.
6. Асташина, Е. И. Интертекстуальные узлы как единицы художественного дискурса (на материале анализа лексемы *квадратный* романа «МЫ» и повести «Островитяне» Е.И. Замятина) [Текст] / Е. И. Асташина // Мир русского слова. – № 4. – 2015. – С. 80-85.
7. Словарь русского языка: в 4-х т. Т. 2. К – О [Текст] / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. – М.: Русский язык, 1986. – 736 с.
8. Толковый словарь русского языка: В 3 т. Т. 2. Н – П [Текст] / под ред. проф. Д.Н. Ушакова. – М.: Вече, Мир книги. – 688 с.
9. Даль, В. Толковый словарь живаго великорускаго языка [Текст] / В. Даль. – С.-Петербург: Типография М.О.Вольфа, 1882 г.
10. Словарь русского языка: в 4-х т. Т. 3. П – Р [Текст] / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. – М.: Русский язык, 1987. – 752 с.
11. Национальный корпус русского языка. Результаты поиска в Основном корпусе. *Напруженный* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://search1.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&mydocsize=&dpp=&spp=&spd=&text=lexform&mode=main&sort=gr\\_tagging&lang=ru&nodia=1&req=%ED%E0%EF%F0%F3%E6%E5%ED%ED%FB%E9](http://search1.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&mydocsize=&dpp=&spp=&spd=&text=lexform&mode=main&sort=gr_tagging&lang=ru&nodia=1&req=%ED%E0%EF%F0%F3%E6%E5%ED%ED%FB%E9) (дата обращения 04.02.2018 г.).