

УДК 81.373

Першукова С. В.

Московский государственный областной университет

**РОЛЬ МЕТАФОР С КОМПОНЕНТОМ ГЛАЗА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
М.А. БУЛГАКОВА «РОКОВЫЕ ЯЙЦА» И «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ»**

S. Pershukova

Moscow State Regional University

**THE ROLE OF METAPHORS WITH THE COMPONENT “EYES”
IN THE WORKS OF M. BULGAKOV “THE FATAL EGGS” AND
“HEART OF A DOG”**

Аннотация. В статье рассматривается репрезентация лексемы «глаза» посредством метафорических единиц в фантастических повестях М. А. Булгакова «Роковые яйца» и «Собачье сердце», определяется её место в концептуальных структурах произведений. На данном материале даётся интерпретация метафор с компонентом *глаза*, раскрывается их роль в формировании эмоционального, тематического и сюжетно-композиционного уровней текста, а также в выражении его идейно-художественного содержания и индивидуально-авторского восприятия действительности.

Ключевые слова: лексема, глаза, метафора, фокус метафоры, олицетворение.

Abstract. The article deals with the representation of the token “eyes” through metaphorical units in the fantastic tales by Bulgakov “The Fatal Eggs” and “Heart of a Dog”, determines its place in the conceptual structures of the literary works. On this material is given the interpretation of the metaphors with the component «eyes», their role is revealed in the formation of emotional, thematic and plot-composition levels of the text, as well as in terms of its ideological and artistic content and individual perception of the reality.

Key words: token, the eyes, a metaphor, the focus of the metaphor, personification.

Метафора – основной способ создания новых концептов в языковой картине мира современного человека. Первое определение термину «метафора» дал Аристотель: «Метафора – перенесение слова с изменением значения из рода в вид, из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии». Метафора, по Аристотелю, дает право, «говоря о действительном, соединять с ним невозможное» [1, с. 39]. Говоря современным языком, «метафора – это такой способ мышления о мире, который использует прежде добытые знания, постигая новые: из некоторого ещё не чётко «додуманного» понятия формируется новый концепт за счёт использования первичного значения слова и многочисленных сопровождающих его ассоциаций» [8, с. 91].

В очерке А.Н. Баранова к словарю русской политической метафоры метафора определяется как «сложный когнитивный феномен, возникающий в результате взаимодействия двух смысловых комплексов – содержания/фокуса/источника и оболочки/фрейма/цели» [2]. Это определение опирается на взгляды М. Блека. «Фокусом» (“focus”) он называет слово в выражении, используемое в переносном смысле, а «рамой» (“frame”) – слова, окружающие «фокус», употребляемые в обычном смысле [3, 155]. Таким образом, метафора – это новое использование уже существовавшего ранее в языке слова или словосочетания для обозначения какого-либо понятия с целью надления его частью предыдущего смысла.

Исследователи выделяют два основных типа метафор: языковую и художественную (ин-

дивидуально-авторскую). Многие авторы признают обособленность языковой и художественной (индивидуально-авторской) метафоры как разных объектов семасиологического и стилистического исследования. Как только метафора была вычленена из ряда других языковых явлений и описана, сразу возник вопрос о её двойной сущности – быть средством языка и поэтической фигурой [10, с. 30]. Противопоставляя языковую и художественную метафоры, можно сказать, что в языковой метафоре ассоциативные связи объективны, а художественные метафоры отражают индивидуальное видение мира, поэтому они субъективны.

Существенны различия языковой и художественной метафоры и для их лексического статуса. Так, языковая метафора – самостоятельная лексическая единица, достаточно свободно вступающая в семантические связи, художественная метафора не имеет такой лексической самостоятельности, она всегда связана с контекстом [10, с. 35].

Различия между языковой и художественной метафорой обнаруживаются также на уровне семантической структуры метафорического значения: лексическое значение языковой метафоры, несмотря на сложность, поддается структурированию и подведению под типовые схемы, в то время как каждая художественная метафора уникальна.

Выделяются три основных вида метафор: олицетворение – перенос признака живого лица на неживой предмет, овеществление – перенос признака неживого предмета на живое лицо, отвлечение – перенос признака конкретного явления (лица или предмета) на явление абстрактное, отвлечённое.

Метафора, как и всякий троп, основана на том свойстве слова, что оно в своем значении опирается не только на существенные и общие качества предметов (явлений), но также на все богатство второстепенных его определений и индивидуальных качеств и свойств. Метафора, как и вообще троп, представляет собой общезыковое явление, но особенное значение приобретает в художественной

литературе, поскольку писателю, стремящемуся к конкретизированному, индивидуализированному образному показу действительности, метафора дает возможность оттенить самые различные свойства, признаки, детали явления, сближения его с другими. Точно установить для разных видов художественных метафор степень их эмоциональности, наглядности и реализации трудно, поскольку это зависит от субъективного их восприятия. Но исследование индивидуального стиля автора во взаимоотношении с общим его мирозерцанием позволяет нам говорить с достаточной объективностью об эстетической значимости метафор в идиостиле того или иного писателя.

В лингвистике сложилось более узкое понимание функциональной стороны метафоры: как средства выразительности, орнаментальности и экспрессии художественного текста. Художественный текст представляет собой сложное единство языковых единиц, моделирующих явления окружающего мира, а также выступает в качестве носителя информации. «Усложненная структура, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объем информации, который недоступен для передачи средствами элементарной собственно языковой структуры» [7, с. 17]. Не случайно метафоры чаще встречаются в произведениях, где доля вымысла превышает долю фактографичности.

В данной статье мы обращаемся именно к фантастической прозе М.А. Булгакова, являющейся предметом неиссякаемого интереса не только для читателей и критиков, но и для исследователей языка. Его повести «Роковые яйца» и «Собачье сердце» представляют большой интерес с точки зрения применения нестандартных художественных решений и изобретательности вымысла. Автор обращается к читателю при помощи сложной совокупности языковых средств, в том числе и метафор, выражая свою объемную и динамичную мысль. Мышление художника ассоциативно, а художественный образ всегда соединяет на первый взгляд несоединимое

и благодаря этому раскрывает какие-то неизвестные до сих пор стороны и отношения реальных явлений.

«Собачье сердце» – шедевр булгаковской сатиры. Здесь писатель идёт вслед своему учителю Гоголю, его «Запискам сумасшедшего», где в одной из глав человек показан с собачьей точки зрения и где говорится: «Собаки народ умный» [9, с. 35]. Именно умному и наблюдательному персонажу повести, псу Шарик, принадлежит тонкая мысль: «**О, глаза – значительная вещь! Вроде барометра. Всё видно – у кого великая сушь в душе...**» [5, с. 160]. Данная метафора становится ключевой в ряду всех языковых единиц с компонентом *глаза*, используемых писателем как в повести «Собачье сердце», так и в повести «Роковые яйца». В контексте данных произведений М.А. Булгакова метафоры с компонентом *глаза* репрезентируют темы трагических заблуждений в науке, ответственности учёных за результаты своих открытий, тема страшной силы самодовольного невежества. Одновременно с этим метафоры выполняют текстообразующую функцию. Вопрос о роли метафоры, осуществляющей процесс текстопорождения, изучен в настоящее время недостаточно, «гарантией же целостности воззрения на метафору является рассмотрение ее в действии, анализ самой динамической природы этого явления» [6, с. 11].

Оба произведения повествуют о судьбах великих открытий двух гениальных учёных, пытавшихся внести изменения в ход эволюции природы. Несмотря на то что профессор Персиков и профессор Преображенский совершенно не похожи друг на друга, Булгаков подмечает в их глазах почти дьявольское общее начало: «**Тот поднялся с винтящегося стула, выпрямился и, сложив палец крючком, ответил, причём его глаза на миг приобрели прежний остренький блеск, напоминавший прежнего вдохновенного Персикова**» [4, с. 143]. «**Зубы Филиппа Филипповича сжались, глазки приобрели остренький колючий блеск, и, взмахнув ножничком, он метко и длинно протянул по животу Шарика рану**» [5, с. 184].

Метафоры отрицательных эмоций часто основываются на аналогии со всем тем, что причиняет боль путем внешнего, механического воздействия. Так, прилагательное *острый/остренький*, характеризующее в прямом значении режущие и колющие предметы, получает в данных сочетаниях негативное метафорическое значение оттенка некоего авантюризма. Краски значительно сгущаются при описании взгляда тех существ, что явились плодами вдохновения обоих «магов»: «**Лишённые век, открытые ледяные и узкие глаза сидели в крыше головы, и в глазах этих мерцала совершенно невиданная злоба**» [4, с. 132], «**Шариков злобно и иронически начал коситься на профессора**» [5, с. 206]. Таким образом, автор подтверждает истину о том, что неискренность и лицемерие не могут породить добро.

Художественная метафора редко ограничивается одним словом или словосочетанием. Обычно мы встречаем ряд образов, совокупность которых и дает метафоре эмоциональную или наглядную ощутимость, как, например, в упомянутом выше контексте: «**Лишённые век, открытые ледяные и узкие глаза сидели в крыше головы, и в глазах этих мерцала совершенно невиданная злоба**» [4, с. 132]. Мы наблюдаем соединение нескольких образов в одну развернутую метафору. Данная метафора представляет тот случай, когда связь между образами поддерживается как прямым, так и переносным смыслом. Метафора *глаза сидели*, соединяясь с метафорой *в крыше головы*, создаёт в сознании читателя образ неизвестного зловещего чудовища, причём глагол *сидели* заставляет воспринимать глаза как некое самостоятельное, совершенно отделённое от описываемого живое существо. Писатель ещё не раз использует глагол *сидели/сидел* в интересующих нас метафорических сочетаниях: «**Тот весь светился лаком и драгоценными камнями, и в правом глазу у него сидел монокль**» [4, с. 110], «**Страшные чёрные мешки сидели у неё под глазами, а щёки были кукольно-румяного цвета**» [5, с. 168].

Тот же эффект «собственной жизни» неодушевлённых предметов, которые дополняют описание глаз булгаковских персонажей, создаётся с помощью глагола, что также служит созданию комических образов. Кроме того, наблюдая за процессом функционирования языковых единиц в произведениях «Роковые яйца» и «Собачье сердце», мы видим, что из трёх основных видов художественных метафор: олицетворения, овеществления, отвлечения, – Булгаков чаще использует в сочетании с лексемой *глаза* именно олицетворение, подчёркивая тем самым важность данной лексемы в создании художественного образа в целом: «Закусил хлебом с солью, и *глаза* его **несколько повеселели**» [4, с. 124], «И *глаза* его **успокоились и подобрели**» [4, с. 124], «Голова из зелени рванулась вперёд, *глаза* её **покинули** Александра Семёновича, **отпустив его душу на покаяние**» [4, с. 133], «Иванов совершенно ошалел. Он в ужасе уставился на вскрытые ящички, потом на лист, затем *глаза* его **почти выпрыгнули с лица**» [4, с. 139], «Причиной этого был **правый глаз** Персикова, он вдруг **насторожился, изумился, налился даже тревогой**» [4, с. 98].

В следующих примерах с глагольными фокусами метафор автор использует слово *очки* в качестве окказионального синонима лексемы *глаза*: «Сколько вам лет?! – яростно и визгливо спросил Филипп Филиппович, и *очки* его **блеснули**» [5, с. 168], «Филипп Филиппович покраснел, *очки* **сверкнули**» [5, с. 194], «Ноздри Филиппа Филипповича раздулись, и *очки* **вспыхнули**» [5, с. 201]. Все три метафоры синонимичны и выражают возмущение, негодование профессора, однако лексема *очки* усиливает передачу глубины его чувств, создавая иллюзию взгляда, пронзающего сквозь очки. А вот описание внешности одного из «гостей в штатском» в повести «Роковые яйца»: «На лице этого третьего, который был тоже в штатском, **красовалось дымчатое пенсне**» [4, с. 112]. С развитием дальнейших событий метафора постепенно трансформируется: «**Дымчатые стёкла** совершенно **поглотили его глаза**» [4, с. 112]. Здесь мы наблюда-

ем семантическое сближение, которое ведёт к скрещению и впоследствии контаминации образов *пенсне* и *глаз* персонажа в следующем примере: «**Дымные глаза скользнули по калошам, и при этом Персикову почудилось, что из-под стёкол вбок, на одно мгновение, сверкнули** вовсе не сонные, а наоборот, **изумительно колющие глаза**» [4, с. 112]. Кроме того, мы вновь наблюдаем пример *развёрнутой метафоры*.

Встречаются у Булгакова и более сложные индивидуально-авторские синонимичные конструкции лексемы *глаза*, определённые глаголом активного зрительного восприятия *глядели*: «**Слепыми дырами глядели** среди бешено пылающих витрин магазинов, торгующих до трёх часов ночи, с двумя перерывами на обед и ужин, заколоченные окна под вывесками: «Яичная торговля. За качество гарантия» [4, с. 116], «Испорченный бок торчал свалявшимися промёрзшими комьями, а между ними **глядели красные злоецие пятна от вара**» [5, с. 160].

Метафора рассматривается как сокращённое сравнение ещё со времен Аристотеля. Это сравнение, из которого исключены предикаты подобия: (*похож, напоминает* и др.) и компаративные союзы (*как, как будто, как бы, словно, точно, ровно* и др.). Метафора лаконична; она сокращает речь, в то время как сравнение её распространяет. Сравнение привлекает внимание к любому сходству, например: «Филипп Филиппович вздрогнул и посмотрел на Борменталья. **Глаза у того напоминали два чёрных дула, направленных на Шарикова в упор**» [5, с. 216]. Метафора, вытекающая из приведённого выше сравнения, уже выявляет повторяющееся подобие: «Удивлённый Шариков пришёл и с неясным страхом **заглянул в дуло на лице Борменталья, а затем и Филиппа Филипповича**» [5, с. 219].

Сильное эмоциональное воздействие на читателя производит метафора в следующем контексте: «Но Рокк вместо ответа опять **заслонился руками, и ужас потёк из его глаз**» [4, с. 133]. Автор употребил лексему *ужас* в качестве фокуса метафоры, как признак того,

что упомянутый персонаж наконец начал осознавать масштаб катастрофы, к которой он приложил свою руку.

Итак, лексему *глаза* можно считать образной доминантой в произведениях «Собачье сердце» и «Роковые яйца», способной влиять на весь контекст через посредство метафорических единиц, организованных под ее началом, исходным, текстообразующим, базовым элементом. Высказывания, содержащие метафоры с компонентом *глаза*, включаясь в художественный текст, участвуют в выражении основной идеи произведения, способствуют формированию эмоционального, тематического и сюжетно-композиционного уровней текста. Данные языковые единицы репрезентируют индивидуально-авторское восприятие действительности в контексте общечеловеческих представлений о мироустройстве.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аристотель. Поэтика. – Л.: Академия, 1927. – 120 с.
2. Баранов А. Н. Очерк когнитивной теории метафоры // Баранов А. Н., Караулов Ю. Н. Русская политическая метафора: материалы к словарю. – М.: Институт русского языка АН СССР, 1991. – С. 184-193.
3. Блек М. Метафора // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 153-172.
4. Булгаков М. А. Роковые яйца // Проза. Пьесы. Письма. Образ писателя. – М.: Педагогика, 1991. – 736 с.
5. Булгаков М. А. Собачье сердце // Проза. Пьесы. Письма. Образ писателя. – М.: Педагогика, 1991. – 736 с.
6. Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфическое // Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988. – С. 11-26.
7. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
8. Маслова В. А. Лингвокультурология. – М.: Академия, 2010. – 208 с.
9. Сахаров В. И. М. А. Булгаков в жизни и творчестве. – М.: Русское слово, 2008. – 112 с.
10. Складаревская Г. Н. Метафора в системе языка. – СПб.: Наука, 1993. – 151 с.