

Всегда ли метафора это только «сжатый сюжет»?

В. В. Красных

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА

Аннотация. Статья содержит результаты анализа архитектоники метафор в художественном тексте на примере рассказа В. Токаревой «Система собак».

В начале статьи кратко представляется современная научная парадигма, которая определяется как постнеклассика (по В. С. Стёпину), как этап неопостпозитивизма, характеризующийся холистичностью и интегративным характером. Также в статье упоминаются различные подходы к изучению метафоры: тропеический, интерактивный и когнитивный. Особо оговаривается изучение метафоры в связи с художественным текстом.

При анализе текста В. Токаревой с целью выявления «скрытых» метафор были использованы следующие методы исследования: текстологический, контекстуальный, концептуальный и комбинаторный. В статье на конкретном материале обосновывается необходимость комплексного подхода интегративного характера и демонстрируются возможности его применения.

Проведенный анализ позволил не только рассмотреть поверхностную метафору, отраженную в названии рассказа (ЛЮБОВЬ – это *отношения «хозяин – собака»*), и проанализировать ее развертывание в тексте, но и выявить «скрытые» метафоры: ЛЮБОВЬ – это *высота*, ЛЮБОВЬ – это *химия*, ЛЮБОВЬ – это *вода*, ЛЮБОВЬ – это *свет*, ЛЮБОВЬ – это *многоцветие, яркость, красочность*. Данные, имплицитно представленные в тексте «частные» метафоры формируют «общую» метафору, «более высокого» порядка: ЛЮБОВЬ – это *СТИХИЯ, НЕ ПОДВЛАСТНАЯ ЧЕЛОВЕКУ*.

В конце делается вывод о том, что в сфере художественного текста метафора – это не только «сжатый сюжет», но и то, что не вербализуется в самом произведении, но стоит за всем текстом, будучи «растворенным» в повествовании. Следова-

Красных В. В. Всегда ли метафора это только «сжатый сюжет»? // Критика и семиотика. 2019. № 2. С. 194–205.

тельно, метафора может рассматриваться и как «развернутый сюжет», не всегда и не обязательно имеющий в рассматриваемом тексте конкретное вербальное воплощение в некотором (фиксированном) имени.

Ключевые слова: метафора, архитектура метафор, «сжатый сюжет», «развернутый сюжет», В. Токарева.

УДК 81

DOI 10.25205/2307-1737-2019-2-194-205

Контактная информация: Красных Виктория Владимировна, доктор филологических наук, профессор, доцент, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Ленинские горы, 1, Москва, 119991, Россия, philol.dicsours@gmail.com)

Современная научная парадигма, для которой характерны интегративность и холистичность, имеет дело с новым объектом исследований, осознаваемым как сложные саморазвивающиеся системы, что связано с «третьим типом рациональности» (по В. С. Стёпину) – «постнеклассикой» [Стёпин, 2009]¹. Сегодня представляется возможным говорить о новом этапе в развитии научной мысли (по крайней мере – в области гуманитарного знания) – этапе неопозитивизма. Последний характеризуется стремлением к проведению собственно научных изысканий и к объективности на основе учета достижений различных наук, признанием плюралистичности мнений и необходимости учета широкого историко-социокультурного контекста и рассматривает свой объект как сложный, многомерный, многокомпонентный и многоаспектный, мозаичный, калейдоскопический, но, тем не менее, единый и целостный, что по определению требует, с одной стороны, множественности подходов и плюралистичности мнений, а с другой – холистичности и системности изучения и описания [Красных, 2017]. Все это, естественно, требует разработки новых подходов сугубо интегративного (интегрального) и холистического (холистского) характера.

Вместе с тем в гуманитарных науках (по Т. Куну), в том числе в лингвистике (по П. Серио), различные парадигмы традиционно сосуществуют и могут взаимно дополнять друг друга [Серио, 2011]. И что самое важное – в лингвистике последние работы (независимо от взглядов конкретного автора) всегда в той или иной степени опираются на / отталкиваются от работ предшествующих.

Метафора – давний объект филологических исследований. Сегодня можно говорить как минимум о трех базовых подходах к ее изучению: тропеическом (Аристотель)², интерактивном [Блэк, 1990] и когнитивном [Лакофф, Джонсон, 2004; Лакофф, 2004; Ортега-и-Гассет, 1990].

Когнитивные исследования во многом опираются на достижения психологии и, в частности, на введенное и разработанное А. Н. Леонтьевым понятие образа мира, который понимается как поддающееся сознательной рефлексии представ-

¹ См. также: *Стёпин В. С.* Саморазвивающиеся системы и постнеклассическая рациональность. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000249/> (дата обращения 04.02.2017).

² См.: *Аристотель.* Поэтика. URL: <https://iknigi.net/avtor-aristotel/110580-poetika-aristotel/read/> (дата обращения 25.04.2019).

ление человека о мире, опосредованное предметными значениями и когнитивными схемами [Леонтьев, 1983]. О роли метафоры в закреплении в языке эмпирического, теоретического и художественного осмысления и освоения мира и в формировании языковой картины мира писала В. Н. Телия [1988; 1990].

Метафора может рассматриваться также и с точки зрения соотношения с литературным произведением. Так, по О. М. Фрейденберг, «сюжет – система развернутых в словесное действие метафор», и в основе любых сюжетов лежит развитие метафоры, первоначально не являвшейся таковой. В рамках данной концепции метафора, будучи «осколком мифа», в сжатом виде содержит идею «все во всем» [Фрейденберг, 1997]. Кроме того, метафора может рассматриваться как некий литературный прием [Бахтин, 2003] и пониматься как микрообраз, который несет информацию обо всем целом, и это не указание на прием, когда троп подчинен тексту, а способ описания устройства сюжета [Синицкая, 2004] (о сопоставлении взглядов О. М. Фрейденберг и М. М. Бахтина на метафору см., например, [Чекан, 2014]).

Сегодня, опираясь на когнитивные исследования текста (например, [Thorndyke, 1977]) и метафор (например, [Зыкова, 2015; 2017]), мы можем говорить не только о том, что за метафорой «стоит» сюжет, но и об обратной ситуации, когда за произведением «прячется» метафора, а само произведение становится своего рода метафорой развернутой. В качестве примера рассмотрим рассказ Виктории Токаревой «Система собак».

Само название рассказа уже метафора. И весь рассказ, собственно, именно о тех отношениях между людьми, которые данной метафорой описываются: это история любви между персонажами. На первом плане – взаимоотношения («любовь-любовь» и «любовь-ненависть») между главной героиней, от имени которой ведется повествование, и режиссером; на втором плане – любовь сценариста Валентина Шварца (Вальки) к героине; на задних планах – любовь (причем скорее в физиологическом смысле) между другими людьми, которые встречаются в описании: например, члены съемочной группы («Жили в Доме колхозника. *Инфекция любви, как вирус, висела в воздухе. Все перезаразились.* Было похоже, группа играет в прятки: ходят с завязанными глазами, *натываясь друг на друга. Ищут счастья³*»), люди в Гаване («В такую жару хорошо пить пиво и *любить друг друга.* Когда вечером гуляли вдоль берега, *приходилось переступать через влюбленных.* Наиболее застенчивые уходили в океан, на поверхности, как тыквы, качались головы, и земля двигалась вокруг своей оси не равномерно, а *толчками, в такт любви*»). Но главными являются, конечно, первые два плана.

Итак, главная героиня (без имени) – молодая актриса, в начале рассказа еще только студентка 4-го курса ВГИКа, в конце (через 10 с лишним лет) – востребованная, известная, но одинокая («Я *много работаю и много путешествую.* Меня постоянно кто-то любит <...>. У меня есть *деньги, слава* и одиночество. А мне хотелось бы другую конструкцию: *деньги, слава и любовь.* Но не получается»). Главный герой «первого плана» – безымянный режиссер. Он именуется исключительно как «ты» (причем первый раз, во втором абзаце рассказа, он назван «ТЫ» – вот так, прописными буквами), поскольку все повествование – это рассказ героини о себе, своей жизни, любви в ее непрекращающемся внутреннем диалоге с режиссером. «Второй» главный герой – сценарист Валентин Шварц, изначально

³ Здесь и далее в цитатах из рассказа В. Токаревой курсив мой.

отталкивающая личность («Валька – просто *рвотный порошок*»), но, как выясняется, «великий сценарист» («Поразительная личность – этот Валька Шварц. Пошляк, бабник, пьянь и рвань. *А все понимает*. Вернее, *чувствует*»; «Я просто поражалась: откуда к нему идут слова? Как будто на его макушке стоит специальное улавливающее устройство, невидимая антенна. *И ловит из космоса. Быстро, легко, мастерски*»), который любит героиню и, зная все – и о ее романе, и о ее мучениях, и о ребенке, которого она ждет, – оказывается с ней рядом в особо трудную минуту («– Выходи за меня, – предложил вдруг Валька. – Никто и не узнает, чей это ребенок. <...> он [режиссер] будет всегда женат. *А я буду всегда тебе нужен*. Между нами будут действовать две силы: *центробежная и центростремительная*»). Эта линия любви ничем не заканчивается («Жаль, что я любила не Вальку. Но я любила не Вальку»): в какой-то момент Валька надолго исчезает из рассказа и появляется только в самом конце, скорее как «фон» жизни, как «вечный друг» («я буду всегда тебе нужен»). Но именно его словами выражена еще одна метафора, крайне важная для дальнейшего анализа – метафора колебания, которое возможно по горизонтали (центробежная и центростремительная силы; отношения героини и Вальки) и по вертикали (образ волны и – через него – воды и образ полета, связанного с оппозицией верх / низ; отношения героини и режиссера). Итак, сквозная тема рассказа – любовь, и это неслучайно, ибо «жизнь удается, если удастся ЛЮБОВЬ⁴».

Но почему же «система собак»? Казалось бы, в данном случае ответ лежит на поверхности: любовь как преданность, когда один разрешает себя любить («– А твой – не мужчина. Сын полка, всеобщая сиротка. Ни за что не отвечает и только *разрешает себя любить*»), а другой разрешает себя «эксплуатировать» («– А он найдет себе другую и будет *эксплуатировать* ее терпение и молодость. Сейчас он *эксплуатирует* терпение жены, твоё тело. И ждет, когда это кому-нибудь надоест»). И вот эти отношения и определяются как «система собак» («– Он подбирает людей по “*системе собак*”. До тех пор, пока они ему служат. А когда перестают служить, он набирает новую команду»). И когда, в какой-то момент, героиня «шутливо» отобрала у режиссера свою книгу, которой тот завладел, демонстративно показав «МОЕ», она вернулась к этой метафоре: «Ты ничего не сказал, просто посмотрел очень внимательно. *Твоя собака не слушала команду. Не повиновалась. Такую собаку надо менять*». И эта же метафора всплывает еще дважды: когда увеличился разрыв между героиней и режиссером («Ты смотрел на меня внимательно. *Твоя собака перебежала на чужой двор*. Любовь и ненависть составляли всю мою жизнь. Мои ссоры с тобой – не что иное, как борьба за тебя. Я бунтовала, потому что подтягивала тебя к своему идеалу. Но ты не стал подтягиваться. *Ты исповедовал систему собак. Тебе легче сменить собаку, чем подтягиваться*. И ты бросил меня в конце концов»), и когда, спустя 10 лет после расставания, героиня говорит о новой жене режиссера («Я не интересовалась подробностями, но знаю, что кобылица не выносила твоих запоев. И через месяц ты уже не пил. Тебе, оказывается, нужна была сильная рука. *В новой системе собака собакой оказался ты. А она хозяйка*»).

Казалось бы, все предельно ясно: отношения между людьми, в том числе и ЛЮБОВЬ, выстраиваются как «система собак», которую «исповедовал» (как минимум – в которой жил) режиссер, и если на протяжении почти всего рассказа

⁴ Прописные буквы в цитатах использованы в оригинале. – В. К.

«собакой» была героиня, то в конце – в этой роли оказался сам режиссер. Но на самом деле все не так просто: ведь данная «система» («хозяин – собака») распространяется и на отношения между героиней и Валькой.

Но это далеко не все. Это только начало более детального разговора о метафоре и архитектонике метафор В. Токаревой (Токарева не была бы Токаревой, если бы все было так «плоскостно» и «примитивно»).

Если вернуться к рассмотренной метафоре, то нельзя не заметить, что в самом начале рассказа, который, напомним, называется «Система собак», появляется глагол «укусить»: «– Укуси! – сказал Валька». Подчеркну, что это самая первая (!) реплика героев, и произносит ее, кстати, Валька. И интересно, что это сразу связывается с физиологической стороной «любви» (героиня удивилась, но «потом поняла: он проверял меня на готовность к разврату»). Чтобы не быть голословной, связывая это именно с собакой (мало ли кто кусается!), приведу данные РАС⁵ на единицы «собака», «кусать», «укусить» (статьи привожу, конечно, выборочно):

собака

прямой словарь: злая (15) (самая частотная реакция) <...> кусачая, лает (3);

обратный словарь: злая (46) (самая частотная реакция), лаять (35) <...> кусаться (21) <...> кусачий (16) <...> кусать (12) <...> злее (5) <...> страшная (2);

кусать

прямой словарь: собака (12) (одна из 2-х самых частотных реакций; вторая – локти);

укусить

прямой словарь: собака (10) (2-я по частотности реакция; первая – змея⁶).

Заканчивается рассказ словами о непреходящей и неисчезающей общности, о сохраняющихся глубинных связях между героиней и режиссером, несмотря на их «внешний» разрыв. Представляется, что здесь тоже можно увидеть некоторый параллелизм с особыми отношениями между хозяином и собакой, в основе которых лежат неразрывность связи, верность и преданность. Еще раз обратимся к данным РАС:

верность

прямой словарь: любовь (8) (самая частотная реакция) <...> преданность (5) <...> собаки (2) <...> собака (1);

обратный словарь: преданность (16) (самая частотная реакция) <...> постоянный (3).

Однако в концовке рассказа прячется еще несколько метафор, в которых осмысляется главное – ЛЮБОВЬ. Они, как это часто бывает в произведениях В. Токаревой (и, осмелюсь предположить, в серьезной литературе в целом), именно прячутся, не выражаются «в лоб», присутствуют имплицитно, «ощущаются» благодаря предшествующему тексту и отсылают к нему снова.

⁵ РАС – Русский ассоциативный словарь. URL: <http://www.thesaurus.ru/dict/> (дата обращения 29 марта 2019).

⁶ В данной связи следует отметить, что главную героиню сравнивают со змеей, с чем она, пожалуй, не спорит («А у твоего дела – мое лицо молодой змеи с гладкой головкой, пристальными глазами и высокой шеей»). Образ змеи упоминается в рассказе 6 раз. Однако, думается, что рассматриваемый глагол «укусить» в данном случае едва ли связывается со змеей. Хотя бы потому, что укус змеи бывает смертельно опасным, а рассказ все-таки не об этом. Да и само название «Система собак» вызывает другие ассоциации.

Итак, в конце рассказа герои случайно встречаются в самолете спустя много лет. Новая жена режиссера встала и «быстро прошла вперед по салону. <...> Ты потерял ее из виду, и твое лицо было растерянным.

Когда ты поравнялся с моим креслом, я сказала:

– Твоя туда пошла. – И показала пальцем направление.

Ты увидел меня, не удивился, как *будто мы расстались только вчера вечером*.

– НАША туда пошла, – поправил ты и пошел по проходу.

Самолет стал взлетать, и я *взлетала вместе с самолетом*. Как тогда, на Кубе. Я вспомнила розовый закат, птицу, попавшую в мотор, *отсутствие тверди под ногами*. Я стала думать, что значит “наша”. Мы *расстались с тобой на каком-то внешнем, поверхностном уровне. А внутренняя связь не прервалась, в глубине мы неразделимы*. Значит, у нас все общее, и твоя жена в том числе.

Что ж, очень может быть...»

Помимо любви как спокойной, глубокой внутренней связи, в данном контексте явно читается еще одна метафора: ЛЮБОВЬ – это **высота, полет и свобода**. Неслучайно упоминается еще один перелет – домой после съемок на Кубе, где разгорелся страстный роман героев.

Однако внешняя свобода (после расставания) и внутреннее ощущение свободы (полета – *«взлетала вместе с самолетом»* – и освобождения от притяжения – *«отсутствие тверди под ногами»*) «уравновешиваются» неразрывной, глубинной связью (*«в глубине мы неразделимы»*), что опять-таки возвращает нас к названию рассказа, все к той же **«системе собак»**, в которой любовь обязательно предполагает верность, преданность, неразрывность связи между «хозяином» и «собакой», в которой свобода всегда предполагает несвободу: свобода и несвобода настолько тесно взаимосвязаны, что не существуют друг без друга, естественным образом друг в друга «перетекая». Как инь – ян.

И еще одно. Свобода и полет – это высота и яркая красота: во время первого перелета героиня видит *«розовый веер»* заката и *«невиданный размах красок»*. Но это еще и смертельная опасность, и сама смерть («Самолет *врезался в клин. Разрубил* его мощным телом. *Одну из птиц засосало в мотор*. Хрупкие полые кости, нежное птичье мясо, а затарахтело, как камень. *Вряд ли птица сумела что-то понять»*). Казалось бы, смерть птицы, попавшей в двигатель, – трагический предвестник гибели любви и/или героини. (И, казалось бы, вот она – связующая нить со змеей и – возможно, смертельным – укусом.) Но нет. Смерти в рассказе нет. Происходит перерождение героини, ее переход в другое состояние и переход чувства в другое качество: на место «любви-любви» приходит «любовь-ненависть», которую сменяет спокойное признание самого факта бесконечной (бес-смертной – ?) глубинной связи (опять «система собак»?). И в этой связи очень важно размышление героини о птицах (до гибели птицы в двигателе самолета): «Интересно, куда они *летят?* Может быть, даже в Россию. *Зачем птицы летают туда-сюда*, покрывают такие расстояния, набивают под крыльями костяные мозоли, *гибнут в дороге?*.. Зачем? Чтобы через несколько месяцев *лететь* назад? Но об этом надо спросить у птиц. Может быть, они *только тем и живут*, что *вначале хотят улететь, а потом хотят вернуться*). Думается, именно это и есть главное: уйти, улететь, а потом все равно вернуться. Снова: свобода – несвобода. И снова: глубинная связь, которую невозможно (да и не нужно – ?) разорвать, ибо она «естественна» и «необъяснима» так же, как потребность птиц со-

вершать перелеты (спросите у птиц, зачем они это делают). И снова: «система собак».

Однако с *высотой* связаны еще и *счастье, успех*: «Фильм *набирал высоту*. Когда смотрели отснятый материал, *пересекало дыхание*. Кубинская часть приходилась на середину фильма. Середина, как правило, *провисает*. А здесь удалась. Финал – самоигральный. *Провалиться* невозможно. Так что уже можно сказать: ты выиграл этот фильм». См. также: «Режиссеры, как правило, *запасливы*, как белки. У них наготове три-четыре сценария. И жизнь расписана на десять лет вперед. Ты этого не приемлешь. Для тебя фильм – это *любовь*. Когда *любишь*, то кажется: это будет длиться вечно. И невозможно заготавливать объекты любви впрок, ставить их в очередь. Но ничто не длится вечно. Заканчивая фильм, ты *проваливаешься* в пустоту и сидишь в этой пустоте, подперев щеку рукой. И здесь проявляется одна из базовых оппозиций – *верх / низ*. Но как *низ* осмысливается не только *провал* какого-либо дела. *Низ* – это еще и опора, стабильность, «непреодолимость» («У тебя дома отец, жена и три сына. Мужское начало представлено широко. Твои сыновья *виснут на тебе* – справа и слева, и ты становишься *тяжелее, весомей, логичней на этой земле. Ты и твоё бессмертие – твои сыновья*»).

Но ЛЮБОВЬ – это еще и *химия*. Химическая реакция сотворения фильма, когда всё и все «задействованы *в химию жизни*», перешла в «*божественную химию любви*» («Со мной только счастье и *прекрасная химия*»; «Я знаю, что без тебя я ничто. Аш-Два. Выдох. А с тобой я молекула воды. Вода – жидкий минерал. Значит, я из неощутимого газа превращаюсь в минерал»; «По ночам ты приходил на наше стойбище любви. И я опять удваивалась, потом исчезала. Превращалась в другое качество. Шла *божественная химия*. $H_2 + O = H_2O$. Без тебя газ, водород. А рядом с тобой перехожу в другое качество, в молекулу воды»). Разрыв отношений – это прекращение химической реакции («Правильнее сказать: меня не было. Из меня *изымалась* главная моя часть – О, и жидкий минерал – вода – постепенно *испарялся*, превращался в *бесплотный газ*. Я не представляла себе, как жить»).

И вот появляется образ *воды*, и как составляющая молекулы, и как стихия, а в целом – как метафора ЛЮБВИ.

Интересно, что вода «появляется» уже в первом абзаце и изначально она как бы вообще не связана ни с любовью, ни с чувствами. Это просто упоминание народной мудрости «Под лежащий камень вода не течет». Но, на мой взгляд, у В. Токаревой все связано со всем (см. реплику «Укуси!», о которой уже говорилось).

Вначале, когда роман еще только как предчувствие, когда роман еще только назревает, только обретает смутные очертания, события (съемки фильма) происходят на берегу *озера*, посреди которого на вертикально торчащей палке застыла цапля, озера тихого, спокойного, в котором отражаются цапля и плывущие по небу облака, и кажется, что облака «плывут в воде». Затем события (съемки) перемещаются на Кубу, где и разгорается (прорывается – ?) страсть героев, на берег *океана*, безбрежного и дышащего в такт любви («Хотелось взять тебя за руку и уйти с тобой *в волны океана*. И пусть наши головы качаются над волнами, как две тыквы»). И в высшей точке романа, на пике страстной любви в героине «*вскрылась АКТРИСА и вышла из берегов*», она «как будто подключилась к *ИСТОЧНИКУ*», «удвоилась» (см. «молекула воды»), у нее даже «глаза меняли цвет, как *море*». ЛЮБОВЬ и страсть – это *вода*: нарастающее цунами страсти, валы

любви и ненависти, от «любви-любви» к «любви-ненависти» и обратно («Ты жаждешь меня и не можешь утолить своей жажды»). Проявления любви также связаны с образом воды: «Ты звонишь мне по телефону и лежишь с телефоном в обнимку. Твой голос дрожит и ломается от нежности. Он течет, как теплые волны Карибского залива...»; «И у меня самой что-то порвалось внутри, и жалость пополам с любовью затопила грудь». Даже предложение режиссера выйти за него замуж, которое он сделал в пьяном состоянии, было воспринято тоже через образ воды («Я понимала, что из тебя выплеснулось желаемое, но невозможное»).

Нельзя не заметить, что вода «присутствует» и опосредованно: у Вальки «плавающая нравственность»; роль, с которой начался роман героев, предполагала, что героиня-Золушка «моет окна», сначала работая в фирме «Заря», а в конце фильма, выйдя замуж за настоящего принца из Африки и став баснословно богатой, – из жалости к больной мачехе, которую приехала навестить (и это приводит к прощению и очищению, к свету; заппомним образ света, мы к нему еще вернемся); мандариновая ветка с плодами, которую Валька принес в больницу героине, ожидающей аборта, была поставлена в банку (с водой), как цветы, чтобы не завяла, и подарила «просветление» (лица соседок по палате, которые «увидели желтые шарики на ветке <...> стали мечтательными»). Можно, конечно, предположить, что последние примеры «притянуты за уши», но ведь образ воды есть только тогда, когда есть роман между героиней и режиссером («любовь-любовь»). А с его затуханием / окончанием образ воды из повествования исчезает (см. ранее: «жидкий минерал – вода – постепенно испарялся»). Остается «любовь-ненависть» – напиток гораздо более крепкий: «Я по-прежнему испытываю к тебе любовь и ненависть. Коктейль “Кровавая Мэри” по-прежнему полощется в моей душе. Он не выдохся и не прокис от времени, потому что настоян на натуральном спирте».

Однако ЛЮБОВЬ – это еще и свет, и яркие краски: «Ты интуитивен, бредешь наугад, как Мальчик-с-пальчик в лесу. Уже никакой надежды, и волк за кустом – и вдруг точка света. Выход. Спасение. Точка света – это я. А у меня – ты. <...> Моя молодость не кончится до тех пор, пока я буду видеть точку света. Две точки – твои глаза»; «Наш фильм выходит на экран. Бушует неделя по всем кинотеатрам, как эпидемия. И через неделю мы знамениты. В прессе меня называют звездой, Вальку – фейерверком, а тебя – факелом. Мы являем собой что-то одинаково светящееся»; «Солнце садилось на океан. В небе горел розовый веер. Какой-то невиданный размах красок. Природа в этом месте земного шара совсем сошла с ума».

Возвращаясь к названию статьи, думается, можно сказать, что, с одной стороны, метафора – сжатый сюжет: за метафорой «система собак» стоит весь рассказ о любви героев. С другой стороны, весь рассказ – это развернутая метафора более высокого порядка (метаметафора, по И. В. Зыковой [2015; 2017]) ЛЮБОВЬ – это СТИХИЯ, НЕ ПОДВЛАСТНАЯ ЧЕЛОВЕКУ, которая (метафора) разворачивается через ряд более «частных» метафор: ЛЮБОВЬ – это высота, ЛЮБОВЬ – это химия, ЛЮБОВЬ – это вода, ЛЮБОВЬ – это свет, ЛЮБОВЬ – это многоцветие, яркость, красочность. Таким образом, метафора может рассматриваться не только как «сжатый», но и как «развернутый сюжет», не всегда и не обязательно имеющий конкретное вербальное воплощение в некотором (фиксированном) имени.

Представляется вполне оправданным и целесообразным дальнейшее, более детальное изучение архитектоники метафор в художественных текстах (в произведениях и В. Токаревой, и других авторов) с точки зрения предлагаемой концепции.

Список литературы

- Бахтин М. М.* К проблемам методологии эстетики словесного творчества. I. Проблема формы содержания и материала в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Собр. соч. М.: Русские словари, 2003. Т. 1. С. 265–325.
- Блэк М.* Метафора // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 153–172.
- Зыкова И. В.* Концептосфера культуры и фразеология: Теория и методы лингвокультурологического изучения. М.: Ленанд, 2015. 380 с.
- Зыкова И. В.* Перцепция и фразеологический знак в свете (психо)лингвокультурологического подхода // Бубнова И. А., Зыкова И. В., Красных В. В., Уфимцева Н. В. (Нео)психоллингвистика и (психо)лингвокультурология: новые науки о человеке говорящем: Коллективная монография / Под ред. В. В. Красных. М.: Гнозис, 2017. С. 262–342.
- Красных В. В.* Новые науки о человеке говорящем: ответ на вызов нашего времени. Вступительная статья // Бубнова И. А., Зыкова И. В., Красных В. В., Уфимцева Н. В. (Нео)психоллингвистика и (психо)лингвокультурология: новые науки о человеке говорящем / Под ред. В. В. Красных. М.: Гнозис, 2017. С. 6–18.
- Лакофф Дж.* Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении / Пер. с англ. И. В. Шатуновского. М.: Языки славянской культуры, 2004. 792 с.
- Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. М.: УРСС Эдиториал, 2004. 256 с.
- Леонтьев А. Н.* Образ мира // Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения. М.: Педагогика, 1983. С. 251–261.
- Ортега-и-Гассет Х.* Две главные метафоры. К двухсотлетию Канта. 1990. URL: <https://www.libfox.ru/41051-hose-ortega-i-gasset-dve-glavnye-metafory.html> (дата обращения 27.03.2019).
- Серно П.* Оксюморон или недопонимание? Универсалистский релятивизм универсального естественного семантического метаязыка Анны Вежбицкой // Политическая лингвистика. 2011. № 1 (35). С. 30–41.
- Синицкая А. В.* Пространственность и метафорический сюжет: На материале произведений С. Кржижановского и К. Вагинова: Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2004. 202 с.
- Стёпин В. С.* Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различения // Постнеклассика: философия, наука, культура. СПб.: ИД «Мирь», 2009. С. 249–295.
- Телия В. Н.* Метафора в языке и тексте. М.: Наука, 1990. 174 с.
- Телия В. Н.* Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Серебренников Б. А., Кубрякова Е. С., Постовалова В. К., Телия В. Н., Уфимцева А. А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Отв. ред. Б. А. Серебренников. М.: Наука, 1988. С. 173–203.
- Фрейдбергер О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

Чекан Н. И. Два подхода к пониманию метафоры: О. М. Фрейденберг и М. М. Бахтин // Историческая и социально-образовательная мысль. 2014. Т. 6, № 6, ч. 2. С. 175–178.

Thorndyke P. W. Cognitive Structures in Comprehension and Memory of Narrative Discourse // Cognitive Psychology. 1977. Vol. 9, no. 1. P. 77–110. DOI 10.1016/0010-0285(77)90005-6.

Article metadata

Title: Is Metaphor Always Just a “Condensed Plot”?

Author: V. V. Krasnykh

Author's e-mail: philol.dicsours@gmail.com

Author's affiliation: Lomonosov Moscow State University

Abstract. The article contains the results of the analysis of metaphors architectonics in fiction on the example of the story “Systema sobak” (‘Dogs System’) by V. Tokareva.

The article begins with a brief presentation of the modern scientific paradigm which is defined as the post-non-classical one (according to V. S. Styopin) and as the stage of neopositivism. The latter is characterized by holistic and integrative character. The article also mentions different approaches to the study of metaphor (tropic, interactive and cognitive) and specifically specifies the study of metaphor in connection with the artistic text.

The aim of the analysis of Tokareva’s text was to identify “hidden” metaphors. The following research methods were used: textological, contextual, conceptual and combinatorial. The article on the specific material proves the need for a comprehensive approach of integrative nature and demonstrates the possibility of its application.

The analysis made it possible to consider the surface metaphor reflected in the story title (LOVE is the **“host – dog” relationship**) and analyze its deployment in the text. It also allowed to reveal “hidden” metaphors: LOVE is **height**, LOVE is **chemistry**, LOVE is **water**, LOVE is **light**, LOVE is **multicolor, brightness, beauty**. The given metaphors implicitly presented in the text form the “general” metaphor of a “higher” level: LOVE is **ELEMENT OF NATURE, NOT SUBJECT TO MAN**.

In the end, it is concluded that in the sphere of fiction metaphor is not only a “condensed plot”. It is also something that is not verbalized in the text but is there beyond the text being “dissolved” in the narration. It means that metaphor can also be considered as a “unfolded plot”, which is not always and not necessarily having a specific verbal embodiment in a certain text in the form of a (fixed) expression.

Key terms: metaphor, metaphors architectonics, “condensed plot”, “unfolded plot”, V. Tokareva

Reference literature (in transliteration):

Bakhtin M. M. K problemam metodologii estetiki slovesnogo tvorchestva. I. Problema formy soderzhaniya i materiala v slovesnom khuzhozhestvennom tvorchestve [To the Problems of the Methodology of Aesthetics of Verbal Creativity. I. The Problem of the Form of Content and Material in Verbal and Artwork by the Artist] In: Bakhtin M. M. Sbranie sochinenij [Collected Works]. Moscow, Russkie slovari Publ., 2003, vol. 1, p. 265–325. (in Russ.)

Black M. Metafora. [Metaphor]. In: Teoriya metafory [Metaphor Theory] Moscow, Progress, 1990, p. 153–172. (in Russ.)

Chekan N. I. Dva podkhoda k ponimaniyu metafory: O. M. Freidenberg i M. M. Bakhtin [Two approaches to understanding metaphors: O. M. Freidenberg and M. M. Bakhtin]. *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'* [Historical and socio-educational thought], 2014, vol. 6, no. 6, part 2, p. 175–178. (in Russ.)

Freidenberg O. M. Poetika syuzheta i zhanra [Poetics of Plot and Genre]. Moscow, Labirint, 1997, 448 p. (in Russ.)

Krasnykh V. V. Novye nauki o cheloveke govoryashchem: otvet na vyzov nashego vremeni. Vstupitel'naya stat'ya [New Disciplines of Homo Loquens: Answer to the Challenge of Our Time. Introductory article] In: Bubnova I. A., Zykova I. V., Krasnykh V. V., Ufimtseva N. V. (Neo)psiholingvistika i (Psiho)lingvokul'turologiya: Novye Nauki o Cheloveke Govorjashhem [(Neo)psycholinguistics and (Psycho)linguoculturology: New Sciences about Homo loquens]. Collective Monograph. Ed. by V. V. Krasnykh. Moscow, Gnosis, 2017, p. 6–18. (in Russ.)

Lakoff G. Zhenshchiny, ogon' i opasnye veshchi: Chto kategorii yazyka govoryat nam o myshlenii [Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind]. Transl. from I. V. Shatunovskogo. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2004, 792 p. (in Russ.)

Lakoff G., Johnson M. Metafory, kotorymi my zhivem [Metaphors We Live By] Moscow, URSS Editorial, 2004, 256 p. (in Russ.)

Leontiev A. N. Obraz mira [World View]. In: Leontiev A. N. Izbrannye psikhologicheskie proizvedeniya [Selected Psychologic Works]. Moscow, Pedagogika, 1983, p. 251–261. (in Russ.)

Ortega y Gasset J. Dve glavnye metafory. K dvukhsotletiyu Kanta [The Two Great Metaphors. To the Bicentenary of Kant. 1990. URL: <https://www.libfox.ru/41051-hose-ortega-i-gasset-dve-glavnye-metafory.html> (accessed: 27.03.2019). (in Russ.)

Sériot P. Oksyumoron ili nedoponimanie? Universalistskij relyativizm universal'nogo estestvennogo semanticheskogo metazyzyka Anny Vezhbickoj [Oxymoron or Misunderstanding? Universalistic Relativism of the Universal Natural Semantic Metalanguage of Anna Wierzbicka]. *Politicheskaya lingvistika* [Political Linguistics], 2011, no. 1 (35), p. 30–41. (in Russ.)

Sinitskaya A. V. Prostranstvennost' i metaforicheskij syuzhet: Na materiale proizvedenij S. Krzhizhanovskogo i K. Vaginova [Spatial and Metaphorical Plot: Based on the Works of S. Krzhizhanovsky and K. Vaginov]. Dis. ... cand. philol. nauk. Samara, 2004, 202 p. (in Russ.)

Styopin V. S. Klassika, neklassika, postneklassika: kriterii razlicheniya [Classics, Non-Classics, Post-Non-Classics: Criteria for Distinguishing]. In: Postneklassika: filosofiya, nauka, kul'tura [Post-Non-Classics: Philosophy, Science, Culture]. St. Petersburg, Mir Publ., 2009, p. 249–295. (in Russ.)

Teliya V. N. Metafora v yazyke i tekste [Metaphor in Language and Text]. Moscow, Nauka, 1990, 174 p. (in Russ.)

Teliya V. N. Metaforizatsiya i ee rol' v sozdanii jazykovej kartiny mira [Metaphorization and It's Role in the Creation of a Language Picture of the World] In: Serebrennikov B. A., Kubryakova E. S., Postovalova V. K., Teliya V. N., Ufimtseva A. A. Rol' chelovecheskogo faktora v yazyke: Yazyk i kartina mira [The Role of Human Factor in Language: Language and World View]. Ed. by B. A. Serebrennikov. Moscow, Nauka, 1988, p. 173–203. (in Russ.)

Thorndyke P. W. Cognitive Structures in Comprehension and Memory of Narrative Discourse. *Cognitive Psychology*. 1977, vol. 9, no. 1, p. 77–110. DOI 10.1016/0010-0285(77)90005-6.

Zykova I. V. Kontseptosfera kul'tury i frazeologiya: Teoriya i metody lingvokul'turologicheskogo izucheniya [The Conceptual Sphere of Culture and Phraseology: Theory and Methods of Linguocultural Study]. Moscow, Lenand Publ., 2015, 380 p. (in Russ.)

Zykova I. V. Pertsepsiya i frazeologicheskij znak v svete (psiho)lingvokul'turologicheskogo podkhoda [Perception and Phraseological Sign in the Light of (Psycho)Linguoculturological approach] In: Bubnova I. A., Zykova I. V., Krasnykh V. V., Ufimtseva N. V. (Neo)psiholingvistika i (Psiho)lingvokul'turologija: Novye Nauki o Cheloveke Govorjashhem [(Neo)psycholinguistics and (Psycho)linguoculturology: New Sciences about Homo loquens]. Collective Monograph. Ed. by V. V. Krasnykh. Moscow, Gnosis, 2017, p. 262–342. (in Russ.)

DOI 10.25205/2307-1737-2019-2-194-205