

МЕТАФОРИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА

Статья выполнена при финансовой поддержке РФФИ (грант № 10-06-90749).

Статья посвящена исследованию метафорических моделей, репрезентирующих концепты «природа», «человек», «любовь», представленных в художественном дискурсе И.А. Бунина. Концептуальный анализ метафорических номинаций раскрывает особенности индивидуально-авторского сознания, а также этнокультурную модель мира, заложенную в базовых когнитивных моделях образной лексики.

Ключевые слова: концептосфера; образная метафора; метафорическая модель; индивидуально-авторская картина мира.

В последние десятилетия наблюдается громадный интерес к проблемам семантики и, в частности, изучению метафоры: ее роли в лексико-семантической системе языка, механизмам и закономерностям появления переносных значений, роли метафорических единиц в отражении действительности и фрагментов языковой картины мира. Образные единицы языка, объединенные общим когнитивным процессом аналогии, по своей природе содержат метафорический компонент, который позволяет рассматривать всю систему образных единиц как поле метафоризации, отражающую принципы систематизации окружающего мира, свойственные всем носителям языка и одной языковой личности в частности. Лексико-семантический, семасиологический и лингвокультурный анализ тропеических номинаций в художественном дискурсе позволяет выстроить метафорическую модель индивидуально-авторской картины мира через призму образных концептов, вербализованных образными единицами: метафорами, образными сравнениями, образными идиомами.

Взяв за основу лингвистическую теорию метафоры, разработанную в работах Н.Д. Арутюновой, Ю.Н. Караулова, Ю.Д. Апресяна, Д.Н. Шмелева, Г.Н. Складневской, мы проанализировали систему образных единиц, метафорически реализованную в семантике лексических и фразеологических единиц, которые функционируют в художественных текстах И.А. Бунина. Система образных средств языка, отраженных в художественных текстах, является средством построения метафорического поля конкретного писателя или всей поэтической системы определенной эпохи (о возможности построения данной модели говорят такие исследователи, как Е.Г. Фоменко, Г.Г. Слышкин, И.П. Смирнов и др.).

Говоря о системе образных средств, мы прежде всего должны четко представлять значение терминов «образ», «образность», «образное значение», «образная единица». В исследованиях образной лексики лингвисты сталкиваются с проблемой соотношения действительности, мышления и языка, которая воплощена в триаде «слово – образ – денотат». Лингвисты выделяют в содержании образной единицы такие признаки, как семантическая двуплановость, образность, содержащаяся во внутренней форме слова и актуализирующаяся в определенном контексте [1]. Изначально чувственно воспринимаемые объекты окружающего мира отражаются в сознании в виде образов, прошедших первичный этап обработки информации в сознании. Этот образ содержит обобщенный комплекс данных об объекте (зрительные, слуховые, тактильные, обонятельные, вкусовые), который может при необходимо-

сти быть заново воссоздан в сознании. Способность слова к подобному воссозданию комплекса чувственно воспринятых сигналов исследователи называют образностью, а образом – «эмпирическую форму существования денотата» [2. С. 83]. Лексикологи изучают образность как общеязыковое явление, в стилистике художественного текста образность трактуют как «живость, наглядность, красочность изображения», «форму осознания действительности с позиции какого-то эстетического идеала» [3. С. 130]. Образ является отражением авторской идеи, семантической единицей идиостиля, реализуемой в слове с переносным значением, т.е. тропе. Однако образные средства редко изолированы как самостоятельные единицы и чаще всего оказываются комплексными, так как они являются «способом представления действительности и мышления о ней в определенном вербально-ассоциативном диапазоне» [4. С. 176]. Основное внимание в структурно-семантическом подходе уделяется функционально-структурным особенностям тропов, а их миромоделирующая способность недостаточно изучена, но является важным элементом в понимании построения языковой картины мира: «мы можем видеть, какой предстает эта действительность сквозь призму языка, каков ее языковой образ» [5. С. 29]; «образ ближе к миру, чем к смыслу» [6. С. 119]. Уникальность и национальную специфику языковой системы в наиболее яркой форме выражают образные средства: «...образное видение мира имеет лингвистическую детерминированность, поскольку базируется на закрепленных в языковых единицах образах, общепринятых в определенной языковой культуре, которые подчиняются не только лингвистическим законам, но и культурным» [7. С. 3].

Метафорическое моделирование в художественном дискурсе связано с такими понятиями, как идиостиль, концептосфера и языковая личность. Устойчивые (узуальные) образные единицы, которыми владеет большинство носителей языка, отражают национальную специфику концептуальной картины мира, или концептосферы, – упорядоченной совокупности знаний о действительности, сформировавшуюся в общественном сознании [8. С. 20]. Свободные (индивидуально-авторские) образные единицы дают представление о своеобразии языковой картины мира писателя – совокупности зафиксированных в единицах языка представлений о действительности [8. С. 5]. Исходя из этого, изучение образных единиц в художественном произведении осуществляется на основе анализа художественной картины мира, которая создается языковыми средствами, т.е. опосредо-

вана языком и индивидуально-авторской картиной мира.

В рамках антропологической парадигмы, сосуществующей с традиционной (структурно-семантической), в гуманитарных исследованиях большое внимание уделяется когнитивным процессам – категоризации и концептуализации, а также формам представления знаний в сознании человека. Формированию концептуальной картины мира в сознании человека способствует аналогия объектов. Образная аналогия – один из важнейших приемов познания внешнего мира, в результате которого возникает новое знание о нем: троп «создает не простое семантическое смещение, а принципиально новую и парадоксальную семантическую ситуацию» [9. С. 15].

В качестве одной из базовых форм познания действительности исследователи выделяют метафору и характеризуют ее как «способ создания языковой картины мира, возникающей в результате когнитивного манипулирования уже имеющимися в языке значениями с целью создания новых концептов, особенно для тех сфер отражения действительности, которые не даны в непосредственном ощущении» [4. С. 3], а также как способ мышления и как мыслительную операцию, в которой одна понятийная область осмысливается в терминах другой [9]. Теория концептуальной метафоры (или «творящей реальность» метафоры) раскрывает закономерности семантического переноса между разными областями знаний и позволяет выстроить образные модели мира на основе анализа языкового материала. Ассоциативно-вербальные связи различных денотативных пространств подчиняются определенным классификационным закономерностям, формируя модели связей между объектом и образом. Эти модели являются метафорическими, поскольку метафоризация присуща слову с переносным значением и является ингерентной динамической основой любого тропа. Вся существующая система образных средств языка является средством выражения построения метафорической модели мира определенного народа в общем и конкретного носителя в частности: «Образы погружаются в сознании в принципиально иную сеть отношений и связей сравнительно с тем положением, которое занимают их оригиналы в реальном мире. Сознание создает для них новый контекст, в котором первостепенную роль приобретают реорганизуемые, или, скорее, организующие картину мира ассоциативные отношения» [6. С. 120].

По мнению ведущих исследователей в области когнитивной лингвистики, зонами активной метафоризации исследователи называют Пространство и Время, внутренний мир человека (см. работы Н.Д. Арутюновой, В.Н. Телия, З.Д. Поповой, И.А. Стернина, С.Г. Воркачева, Е.С. Кубряковой, Г.Г. Слышкина, М.В. Пименовой и др.). Это общие семантические поля, репрезентирующиеся в любой концептуальной картине мира любого носителя языка базовыми когнитивными моделями (например, эмоции – жидкости, человек – животное и т.д.), которые наполняются индивидуальными коннотациями.

В результате регулярного метафорического осмысления различных сфер окружающей действительности в бунинском дискурсе мы выделили базовые понятийные сферы, анализ каждой из понятийных сфер позво-

ляет сделать выводы об особенностях метафорической системы и конкретных образных номинациях в языковом сознании И.А. Бунина. Ввиду обширности материала охарактеризуем метафорическое поле концептосферы «Человек». Образное представление человека в художественных текстах И.А. Бунина характеризуется внешней описательностью, подчеркнутой изобразительностью. В контекстах отмечается не внутренняя характеристика героев, их мотивация и ценностно-этические установки (*труслив, как заяц; хитер, как лиса*), а тонкость наблюдений над повадками животных и нахождение прямых соответствий между человеческим поведением или поведением животных, схожестью по внешности с прототипами, животными и даже неодушевленными объектами. Если взять для сравнения репрезентацию концепта «человек» у Ф.М. Достоевского, то для него существенным является образ насекомого: в этой парадигме выражается целый комплекс значимых идей, существенных для понимания авторской картины мира (на основе словаря поэтических образов [10]). У Бунина подобной концептуально значимой метафорической модели нет в концептуальной сфере «Человек», в художественной картине мира писателя человек не играет существенной роли, не являясь ни объектом основного изображения, ни значимым элементом поэтической системы. Внешняя описательность подчеркивается формой тропической номинации – чаще всего это сравнение или творительный сравнения (образа действия).

1. Образные номинации, репрезентирующие концепт «ЧЕЛОВЕК».

Зооморфная метафора «человек – животное». В характеристике человека существенную роль играет лексико-семантический класс «Животные», что является устойчивой метафорической моделью представления образа человека: **человек – животное**.

При нахождении сходства Бунин отмечает, прежде всего, действия или пространственное положение героев или, реже, внешнее сходство, выражая их в разных тропических формах:

– творительный сравнения: *медведем вставал; быком глядя; ястребом следить;*

– сравнительный оборот с компонентом **как**: *сижу, как сыч; работая ногами, как водяные науки; расселись, как вороны, подняли гам; грубый и крепкий, как старая лошадь; смеется, шипит, как змей;*

– предикативная конструкция с компонентом «похож, подобен»: *отец мой похож на ворона; старуха-мещанка, похожая лицом на старую львицу;*

– приложение, распространенное или одиночное: *голова толкачом, голая, наденет круглые очки – чистый филин.*

Отметим авторскую исключительную тонкость наблюдений и знаний животного мира – их повадок, особенностей их жизненного цикла: *летом уплывем, как две гагары*. При этом мы отметим невысокую или сниженную оценочность данных тропов, что мало характерно для образных средств данной метафорической модели [см. 7. С. 33]. Ср.: *Изредка... прокатывались велосипедисты... согнувшись и работая ногами, как водяные науки* (Бунин); *И вот сижу я, как мерзостный паук, Один, один меж стариковских трубок*

(Цветаева). При сравнении виден «метафорический ракурс» каждого автора: в первом случае «основание» – внешнее сходство, во втором – внутренние признаки, подчеркнутые яркой экспрессивностью.

Для Бунина характерна, прежде всего, яркость и точность наблюдений, образность достигается большой отдаленностью сфер сравнения и при этом зримостью визуального образа в тропеических номинациях. Все образные единицы являются, прежде всего, визуализированными (это подтверждает высказывание Ю.М. Лотмана о том, что любой троп имеет в структуре два элемента – словесный и обязательно зрительный [9. С. 10–11]), легко воспринимаемыми и представляемыми: *Середину стола занимала без умолку и очень умело говорившая дама, подавшая мне, точно тюленью ласту, крепко налитую ручку, на глянцевитой подушечке которой были видны зубчатые полоски, оставшиеся от швов перчатки* («Жизнь Арсеньева»). Здесь осуществлен метонимический перенос по функциональной смежности: форма руки – лапа.

Для данной группы тропеических единиц присущи наглядность и зримость образа, близкая предметная соотнесенность, достаточно полное совпадение единичных признаков референта и агента образа (термины С.М. Мезенина), цели и источника метафорической модели (термины А.И. Баранова, Ю.Н. Караулова): *большие линзы – большие глаза совы, двигается тихо и осторожно – подкрадется, как заяц*. Подобное точное совпадение существенного и базового признаков характерно для образных идиом, которые Бунин достаточно часто использует (*зорок, как орел*), иногда заменяя традиционное основание образа синонимичной конструкцией: *мощный, как бык, провансалец* (ср.: *силен, как бык*); *поражающий... здоровец, грубовеликолепной силой молодого жеребца* (силен, как жеребец); *сидит, как мышь даже дыханья не слышно* (ср.: *сидеть тихо, как мышь*).

Для более точного наглядного эффекта Бунин в некоторых случаях прибегает к номинативной метафоре с описательным атрибутивным перечислением, называющим те признаки, по которым сравниваются два денотата: *В парикмахерской сидел под белым балахоном кто-то низкорослый, с голым черепом, с торчащими ушами, – нетопырь* («Жизнь Арсеньева»); *Невысокий, плотный, немного сутулый, грубо черноволосый, темный длинным бритым лицом, большеносый, был он и впрямь совершенный ворон* («Ворон»); *Это столетняя обезьяна в овчинной куртке и лохмотом бараньем курпее, рыжем от дождей, от солнца, от времени* («Темир-Аксан-Хан»).

Антропоморфная метафора «человек – человек». Для образных средств концептосферы «Человек» характерна еще одна парадигма: **человек – прототип**, которая базируется на внешнем типировании закрепленного в сознании шаблона по возрасту, национальной, социальной принадлежности или портретном сходстве с известной личностью. Интересен, прежде всего, принцип отбора образных сравнений – типичское доминирует над индивидуальным.

В этой группе выделяются:

– **Индивидуальный прототип** (внешнее сходство с известными личностями): *дряхлый повар в отставке,*

похожий на Дон-Кихота («Антоновские яблоки»); *Марья Яковлевна, небольшая женщина лет сорока, похожая лицом на Фонвизина, мыла чашки* («Белая лошадь»); *...вся наружность имела то сходство с Александром II, которое столь распространено было среди военных в пору его царствования* («Темные аллеи»); *Среди гостей на даче Данилевских был коротконогий и похожий на Сократа профессор* («Зойка и Валерия»); *В читальне, уютной, тихой и светлой только над столами, стоял шуриал газетами какой-то седой немец, похожий на Ибсена, в серебряных круглых очках и с сумасшедшими, изумленными глазами* («Господин из Сан-Франциско»).

– **Национальный прототип** (сходство по национальному признаку): *Да, ты ничего себе, похож на грузина и довольно красив, прежде был уж очень тощ и зелен лицом* («Натали»); *Темноволосая, тоже чернобровая и тоже еще красивая не по возрасту женщина, похожая на пожилую цыганку* («Ночлег»); *ноги тонкие и по-татарски кривые* («Жизнь Арсеньева»).

– **Социальный прототип** (сходство по социальному или профессиональному признаку): *...похож был на молоденького офицера – только белый картуз с голубым околышем был у него студенческий, все прочее на военный образец* («Антигона»); *...я не брит, как беглый каторжник* («Зойка и Валерия»); *Он прошел мимо Няньчука, приподнял ворот и, как оперный певец, боящийся простуды, закрывая рукой горло, густо сказал себе в бороду* («Петлистые уши»).

– **Возрастной прототип** (сходство по возрастному признаку): *Маме сорок лет, но ведь она стройна, как барышня, и страшно моложава* («Зойка и Валерия»); *Зимой гостила иногда в усадьбе странница Машенька, седенькая, сухенькая и дробная, как девочка* («Баллада»).

Фитоморфная метафора «человек – растение». Образные номинации, реализующие эту метафорическую модель, характеризуют части тела человека: *...с худыми, как сучья, дико раскинутыми и грозно трясутимися руками* («Жизнь Арсеньева»); *рослый, на кривых и крепких, как дубовые корни, ногах* («Жизнь Арсеньева»); *...выпячивающие, точно сливы, жирные актерские губы* («Жизнь Арсеньева»); *Нос у него похож на мухомор* («Веселый двор»); *...лысеет этот яблоком вытуклый лоб* («Жизнь Арсеньева»).

Артефактная метафора «человек – артефакт (искусственный объект)». Образные номинации, реализующие эту метафорическую модель, характеризуют, прежде всего, части тела человека: *...стискивая, точно железными клещами, своими огромными пальцами край стола* («Захар Воробьев»); *...с коричневой шеей, похожей на потрескавшуюся пробку* («Жизнь Арсеньева»).

Человек – идол. *...но о нем не думали, твердо веря во власть над ним командира, рыжего человека чудовищной величины и грузности, всегда как бы сонного, похожего в своем мундире с широкими золотыми нашивками на огромного идола* («Господин из Сан-Франциско»).

Проанализировав образные средства, воссоздающие образ человека в художественной картине мира И.А. Бунина, отметим преобладание метафорической

модели **человек – животное** над другими видами метафор (антропоморфная, фитоморфная, артефактная и т.д.). Это связано со взглядами самого автора: *Говоря вообще, более сладострастного животного, чем человек, нет на земле, хитрая человеческая душа из всего умеет извлекать самоуслаждение* («В ночном море»).

2. Образные номинации, репрезентирующие концепт «ЖЕНЩИНА».

Гендерные концепты-варианты концепта «человек» мы затронем только частично. Это связано с отчетливым «маскулинным» взглядом на мир и обезличенностью, размытостью концепта «мужчина» в художественной системе образов бунинских текстов. Здесь большую роль играет система глагольных форм, сценарные и фреймовые характеристики концепта, а лексико-семантический менее выражен, поэтому мы уделим внимание гендерному концепту «женщина», глубоко укорененному в авторском сознании и имеющему широкое метафорическое поле номинаций: «Женщины вообще играют в «Темных аллеях» главную роль. Мужчины, как правило, – лишь фон, оттеняющий характеры и поступки героинь; мужских характеров нет, есть лишь их чувства и переживания, переданные необычайно обостренно и убедительно» [11. С. 17].

Женщина в метафорической картине мира Бунина занимает особое место. В образных номинациях подчеркивается хрупкость, слабость и красота женщины, ее светлое и притягательное очарование, а также внешние характеристики – гибкость, стройность фигуры. Рассмотрим когнитивные парадигмы по тому, какие «эталоны» берет для образного сравнения И.А. Бунин.

Фитоморфная метафора «женщина – растение». В образных номинациях этой группы подчеркивается хрупкость, слабость и красота женщины. Данные признаки делают устойчивой в бунинской концептосфере модель **женщина – цветок**, традиционную для поэзии и всей образной системы языка.

Женщина – цветок (фиалка, лилия, роза): *Что же тут не понимать? Вот и вы вся такая же, как эти фиалки* (Галя Ганская); *...о царских дочерях, чистых и прекрасных, как божьи лилии* («Жизнь Арсеньева»); *Совершенно неузнаваема стала Ида: как-то удивительно расцвела вся, как расцветает какой-нибудь великолепнейший цветок в чистой воде, в каком-нибудь таком хрустальном бокале* («Ида»).

Парадигма имеет временной признак – роза «раскрывается» и «блекнет», как и красота женщины: *Когда она в первый раз одна была на яхт-клубском балу и вернулась под утро, точно поблекшая роза, бледная от усталости и еще неулегшегося возбуждения* («Сны Чанга»); *весь день пластом лежала от головной боли, совсем завяла твоя чайная роза* («Степа»).

Женщина-дерево (ива, тополь): *Не девочка, а уже девушка... выросла, вытянулась, як та тополя!* («Галя Ганская»); *Его и след простыл. Ему-то что ж! Он своего добился, обломал ей сучья-ветвя, да потуда его и видели* («Личарда»).

«Обломал сучья-ветвя» – метафора физического и морального воздействия, насилия, выраженного в глаголе «обломать» (имеющем устойчивый негативный коннотативный фон), и образе дерева. Женщина в данной парадигме выступает как красивое, но слабое соз-

дание, что подчеркивается прямым указанием на этот признак: *Но молчишь ты, слаба, как цветок...* («Как светла, как нарядна весна!»).

Натуроморфная метафора «женщина – природный мир». В произведениях Бунина является значимой метафорическая модель ЖЕНЩИНА – СВЕТ в разных ее вариантах (здесь можно вспомнить значимость данной парадигмы в концептуальной картине мира А. Блока).

Женщина – источник света/солнце: *Нет, она не отзывается, она безмолвно сияла где-то там, в чужом и далеком московском мире!* («Митина любовь»); *Солнце мое! Возлюбленная моя!* («Ида»); *Штора в окне, а за ней / Солнце вселенной моей* («Ранний, чуть видный рассвет»).

Конфессиональная метафора «женщина – богиня/икона». В творчестве Бунина есть несколько стихотворений, посвященных женским образам богинь – античных или языческих: «Цирцея», «Цейлон» и др. В образах подчеркивается их редкая чувственная красота и недоступность для простого смертного.

Женщина – богиня: *На площади, у городского колодца, богиней стояла рослая хохлушка в подкованных башмаках на босу ногу* («Жизнь Арсеньева»); *Этот чудак обоготворил ее, всю жизнь посвятил сумасшедшим мечтам о ней* («Грамматика любви»); *Если есть будущая жизнь и мы встретимся в ней, я стану там на колени и поцелую твои ноги за все, что ты дала мне на земле.*

Женщина – икона: *Впереди всех, в трауре, со свечой в руке, озарявшей ее щеку и золотистость волос, – и уже как от иконы не мог оторвать от нее глаз* («Натали»); *А из калитки его ворот выходила молоденькая монашка в грубых башмаках, в грубых черных одеждах, но такой тонкой, чистой, древнерусской иконописной красоты, что я, поражённый, даже остановился* («Жизнь Арсеньева»).

В бунинских текстах репрезентируется весь вербально-ассоциативный ряд концептосферы «женщина». Например, вербально-ассоциативный ряд **женщина – солнце / святая** представлен во фрейме «появление женщины в доме»: *Весной того же года я кончил лицей и, приехав из Москвы, просто поражен был: точно солнце засияло вдруг в нашей прежде столь мертвой квартире, – и всю ее озаряло присутствие той юной, легконозой, что только что сменила няньку восьмилетней Лили, длинную, плоскую старуху, похожую на средневековую деревянную статую какой-нибудь святой* («Ворон»).

Зооморфная/орнитологическая метафора «женщина – животное/птица». Образ животного чаще всего становится эталоном по внешнему сходству.

Женщина – птица:

– **внешнее сходство (цветовое):** *...тихо ходили... тихо кланялись низенькие черные монашешки, похожие на галок* («Жизнь Арсеньева»); *...по Долгой улице всегда гуляло много людей ...и сколько тут франтов из всяких писцов и приказчиков, сколько барышень, разряженных, точно райские птицы, сколько щегольских шарабанов* («Жизнь Арсеньева»);

– **внутреннее родство – признак свободы:** *...меж гробовых ресниц, / И это сердце – сердце диких птиц!* («При свете звезд померкших глаз сиянь»).

Женщина – лошадь: ...две сестры... обе рослые, грубо-черноволосяе, с черными сросшимися бровями, строго-молчаливые – настоящая пара вороних дышло-вых лошадей («Жизнь Арсеньева»).

Женщина – корова: ...старостица, беременная, с широким сонным лицом и важная, как холмогорская корова («Антоновские яблоки»).

Женщина – лань: Но, женищина, люби лишь раз, Не поднимай для всех ресниц! Ты легче лани на бегу, Но вот на лань, из тростников, Метнулся розовый огонь Двух желтых суженных зрачков: О, женищина! люби лишь раз!

Развернутая метафора (внутри него присутствует образное сравнение) женщина-лань представляет собой метафору-загадку фреймовой структуры: любовь – охота, женщина – лань, мужчина – тигр. Образ лани отсылает нас к парадигме **любовь – охота, женщина – жертва**.

Женщина – львица: ...старуха-мещанка, похожая лицом на старую львицу.

Женщина – змея: Глаза Марьи Ильиничны уже круглились, как у змеи: говоря, она увидала возле кровати мужские туфли («Антигона»).

В данном контексте подчеркивается внешнее сходство, однако сценарий репрезентации образа развертывает образ устойчивый в русской культуре (змея подколодная), Женщина, сравниваемая со змеей, сделала донос, отчего главную героиню выгнали из дома, происходит развертывание значения образной единицы в пределах макроконтекста.

Артефактная метафора «женщина – предмет». Концептуальная сфера «Мир вещей» используется в репрезентации концепта «женщина» в большинстве случаев для описания внешности.

Женщина – строение: Ведь какая была женищина! По дородству, по статности, прямо игуменьей быть. А теперь – никуда: одни стропила остались («Стропила»).

Женщина – гитара: Профессорша, маленькая еврейка, похожая на гитару («На даче»).

Женщина – сосуд (кувшин) с водой: Зейнаб, свежесть очей! / Ты – арабский кувшин: / Чем душее в палатках пустыни, / Чем стремительней дует палящий хамсин, / Тем вода холоднее в кувшине. / Зейнаб, свежесть очей! / Ты строга и горда: / Чем безумнее любишь – тем строже. / Но сладка, о, сладка, ледяная вода, / А для путника – жизни дороже! («Зейнаб, свежесть очей»).

Для путника в пустыне вода дороже всего на свете, поэтому восточную женщину и любовь к ней Бунин сравнивает с кувшином, наполненным ледяной водой. Здесь можно говорить и о развертывании метафоры: вода жизни – вода любви, страсть – огонь, благосклонность – утоление жажды. Образ женщины как сосуда с водой повторяется в бунинских текстах: *И тихо, как вода в сосуде, / Стояла жизнь ее во сне* («Я к ней вошел в полночный час»).

Единичны отдельные негативные характеристики, которые выражены, скорее, микроконтекстом в высказываниях афористичного плана: **Женщина – предмет, портящийся и портящий:** Нет ничего более трудного, как распознать хороший арбуз и порядочную женщину («В Париже»); *Вода портит вино так же, как повозка дорогу и как женищина душу* («В Париже»).

Таким образом, концепт «женщина» в метафорической картине мира И.А. Бунина представлен образными номинациями «растительного» происхождения – цветок (роза) или дерево (тополь, лоза), что связывает Бунина с общекультурными и общечеловеческими когнитивными моделями в восприятии феминного начала.

При этом наиболее значимым являются «световые/солнечные» метафоры, определяющие место любимой женщины в мировосприятии мужчины – это центр мироздания, создание греховно-божественное. Женщина – богиня, икона, святая – внутренний план воплощения. Внешний план в репрезентации концепта представлен фитоморфными и зооморфными образами. Причем метафоры, связанные с растениями, представлены положительным или нейтральным ценностно-коннотативными слоями концепта (красота и стройность, слабость и чистота), зооморфные образы характеризуют внешнее сходство с данными животными. Коннотации зависят от устойчивого ассоциативного комплекса, связанного со сферой образной номинации (корова, лань, лошадь). Отдельные предметные метафоры связаны с внешним образом женщины, в авторском сознании превалирует чувственно-материальное начало в вербализации образа женщины, в структуре значения актуализируются семы красоты, слабости, света.

3. Образные номинации, репрезентирующие концепт «ЭРОС/ЛЮБОВЬ».

В художественной системе тесно соприкасаются образно-ассоциативные поля «Женщина» и «Любовь» и создают концепт «возлюбленная», репрезентированный в различных метафорах. Базовыми являются две: **любовь – солнечный удар** (она тесно связана с когнитивной моделью *женищина – солнце/свет*), **любовь – богослужение** (связь с моделью *женищина – богиня/святая/икона*). Последняя модель вербализована в монологе судебного адвоката, характеризующего любовное чувство как «мессу пола». В метафоре тесно сливаются два амбивалентных начала – «святое» и «греховное», «духовное» и «физическое» в любовном чувстве: *Часто эта «первая любовь» сопровождается драмами, трагедиями, но совсем никто не думает о том, что как раз в это время переживают люди нечто гораздо более глубокое, сложное, чем волнения, страдания, обычно называемые обожанием милого существа: переживают, сами того не ведая жуткий расцвет, мучительное раскрытие, первую мессу пола* («Дело корнета Елагина»). Любовь как соединение противоположных начал, как греховно-святого чувства выражается и в определении героини из того же произведения: *Какое неземное слово любовь, сколько ада и прелести в нем, хоть я и никогда не любила!* («Дело корнета Елагина»).

В данных метафорах подчеркивается неземная природа любви – она соединяет ад и рай, небо и бездну. И человек, соприкасаясь с этим чувством, переносится в пространственных метафорических образах то вверх – в небо, то вниз – в пропасть, а любимая женщина – «смесь ангельской чистоты и порочности», ее поведение граничит с «бесстыдностью чистойшей невинности» («Митина любовь»). Любовь бунинских текстов является чувством выше человека, который жаждет его и не способен его полностью вместить: *Томное цоканье*

соловьев вдали и вблизи, немолчное сладострастно-дремотное жужжание несметных пчел, медвяный теплый воздух и даже простое оцущение земли под спиной мучило, томило жаждой какого-то сверхчеловеческого счастья («Митина любовь»). Эрос – нечто страшное, тайное и желанное – *жуткий порог какого-то греховного рая* («Жизнь Арсеньева»).

Ключевой в бунинской концептосфере является модель **любимая – солнце**. Один из рассказов И.А. Бунина озаглавлен компаративным тропом – «Прекраснейшая солнца», в котором раскрывается высокий аксиологически-эстетический аспект репрезентации концепта «возлюбленная» в индивидуально-авторской картине мира. Женщина заменяет собой прежнее светило, меняя всю картину мира человека: *Вот в эту-то самую минуту и увидел я ее, и, конечно, не одну: как раз в то время встал, чтобы позвать полового и заплатить за пиво, да так и ахнул: отворилась снаружи дверь за помостом, и появилась она, в каком-то картузе цвета хаки, в непромокаемом пальто того же цвета с поясом, – правда, хороша она была во все этом удивительно, похожа на высокого мальчика <...>. И, понимаете, я, что называется, света божьего неувидел!* («Речной трактир»). Образная идиома *света божьего неувидел* является частью метафоры более глубокого плана, реализуясь почти буквально. «Солнечность» любви к женщине подчеркивается и в рассказе «Начало»: *Сон женщины, желанной вам, все ваше существо влекущей к себе, – вы знаете, что это такое!* Расставание с любимой подобно схождению в темноту («солнце моей вселенной»): *Темная летняя заря потухала и наступала темнота вокруг* – финал рассказа «Солнечный удар».

Апогеем «солярного кода» образа любви становится концепт «Солнечный удар» одноименного рассказа, в котором клубком сплетены образные ассоциации света, неожиданности чувства, «измененного» состояния, которое обусловлено появлением любимого человека. В этом «пограничном» состоянии герои Бунина, на наш взгляд, похожи на героев Достоевского: именно в аспекте характеристики любовного чувства писатель прибегает к психологическому раскрытию внутреннего мира человека, ведь «любовь, несмотря на свою трагичность, для Бунина является высшей ценностью человеческой жизни» [12. С. 108]. Рассмотрим когнитивные метафоры, представленные в поэтике бунинских произведений:

Физические метафоры (когнитивные сценарии)
«любовь – физическое воздействие»:

Любовь – удар: «<...> *вдруг меня словно ударило что-то: по аллее, навстречу нам, быстро шла мелкими шажками, с тросточкой в руках, маленькая женщина-девочка, очень ладно сложенная и очень изящно и просто одетая*» («Жизнь Арсеньева»); *Как дико, страшно все будничное, обыденное, когда сердце поражено, – да, поражено, он теперь понимал это, – этим страшным «солнечным ударом», слишком большой любовью, слишком большим счастьем!* («Солнечный удар»).

Любовь – ампутация: *Вспомнил Натали – и подумал: да, та любовь «до гроба», которую насмешливо предрекла мне Соня, существует; только я уже привык к ней, как привыкает кто-нибудь с годами к то-*

му, что у него отрезали, например, руку или ногу... («Натали»).

Любовь – ранение острым предметом (стрелой): *Тебе ли спать, отравленному ядом, пронзенному стрелой? ..раненного самой острой стрелой – жаждой любви и новых зачатий для этого древнего мира* («Братья»).

Любовь – физическое уничтожение (насилие, убийство, самоубийство): *После свидания с горничной Тонькой Арсеньев выскочил на крыльцо с видом человека, совершившего убийство, перевел дыханье и быстро оглянулся, – не идет ли кто?* («Жизнь Арсеньева»).

Пространственные метафоры «любовь – пространство»:

Любовь – бездна, пропасть: *И молодость, красота всего этого, и мысль о ее красоте и молодости, и о том, что она любила меня когда-то, вдруг так разорвали мне сердце скорбью, счастьем и потребностью любви, что, выскочив у крыльца из коляски, я почувствовал себя точно перед пропастью – как вступить в этот дом, вновь увидеть ее лицом к лицу после трех лет разлуки и уже вдовой, матерью!* («Натали»); *Он чувствовал себя лунатиком, покоренным чьей-то посторонней волей, все быстрее и быстрее идущим к какой-то роковой, но неотразимо влекущей пропасти* («Митина любовь»); *Я разделся, вошел в первую комнату и с заморающим точно над пропастью сердцем сел на турецкий диван* («Чистый понедельник»).

Любовь – сказочный мир/рай: *Когда Митя столь неожиданно оказался в том сказочном мире любви, которого он тайне ждал с детства, с отрочества* («Митина любовь»).

Психофизиологические метафоры «любовь – отравление/болезнь»:

Любовь – опьянение, одурманивание, отравление: «<...> *я тогда еще не знал, что эта быстрота, исчезновение времени есть первый признак начала так называемой влюбленности, начала всегда бессмысленно-веселого, похожего на эфирное опьянение...*» («Жизнь Арсеньева»); *Свидания их, как и прежде, почти сплошь протекали в тяжком дурмане поцелуев* («Митина любовь»); *И в одиночестве, медленно испила Наташка первую горько-сладкую отраву неразделенной любви* («Суходол»).

Любовь – болезнь: *И он точно заболел сразу ее ночной близостью вот тут, за стеною, и ее недоступностью* («Антигона»); *...ходил по Москве в том странном опьянении, которое бывает, когда человек еще бодро держится на ногах, но уже болен какой-то тяжелой болезнью. Он был болезненно, пьяно несчастен и вместе с тем болезненно счастлив, растроган возвратившейся близостью Кати, ее заботливостью к нему* («Митина любовь»); *...хватал заветную фотографическую карточку и впадал в столбняк, жадно и вопросительно глядя на нее* («Митина любовь»); *...этот запах соединился у меня с чувством влюбленности, которой я впервые в жизни был сладко болен несколько дней после того* («Жизнь Арсеньева»).

Любовь – безумие: *Одни ваши руки могут с ума свести* («Антигона»); *Ивлев еще с детства, всю жизнь был помешан на любви к своей горничной Лушке* («Грамматика любви»).

Любовь – бремя: *А я с младенчества нёс великое бремя моей неизменной любви к ней – к той, которая, давши мне жизнь, поразила мою душу именно мукой, поразила тем более, что, в силу любви, из коей состояла вся её душа, была она и воплощенной печалью («Жизнь Арсеньева»).*

Фитоморфные метафоры «любовь – растение»:

Любовь – аленький цветочек: *Аленьким цветочком, расцветшим в сказочных садах, была ее любовь («Суходол»).*

Любовь – вьюн: *Желание обвивает их, как ползучее растение, зеленое, красивое и смертоносное, обвивает дерево Шала («Братья»).*

Зооморфные метафоры «любовь – животное»:

Любовь – скорпион: *Но уже без остатка, как скорпион в свое гнездо, вошла любовь в юношу («Братья»).*

Артефактные метафоры «любовь – предмет»:

Любовь – материальная собственность (ее отдают, на нее есть права): *<...> что она для него, для Мити, уже не существует, что она уже в чьей-то чуждой власти, отдает кому-то другому себя и свою любовь, всецело долженствующую принадлежать ему («Митина любовь»).*

Любовь – чаша: *Домой он шел медленно – чаша его любви была полна с краями. И так же осторожно носил он ее в себе и следующие дни, тихо, счастливо ожидая нового письма («Митина любовь»); Выпита чаша до дна, / Древняя чаша любви («Поздно, склонилась луна»).*

Любовь – стяг: *Высоко нес я стяг своей любви («Джордано Бруно»).*

Земледельческие метафоры «любовь – земледельческий цикл»:

Любовь – сев: *Запах распаханной, готовой к оплодотворению земли («Митина любовь»).*

Кинестетические метафоры «любовь – огонь»:

Любовь – огненный жар/огонь: *Вон в вашего деда-пастуха влюбилась. Увижу, так до пят горячо («Митина любовь»); У меня ничего для вас нету, горело, да потухло! («Митина любовь»); Чувствовать, как доходит до сердца эта далёкая, ещё не истлевшая любовь («Чаша жизни»).*

Сценарные метафоры «любовь – особый статус/поведение»:

Любовь – рабство (хозяин и жертва): *И мгновенно понял по взгляду, которым она скользнула по студенту, что, конечно, она царица, а он раб, но раб, однако не простой, а несущий свое рабство с величайшим удовольствием и даже гордостью («Ида»).*

Любовь – охота (мужчина – зверь, женщина – жертва).

Фрейм «любовь – охота» предполагает ситуацию ловли и персонажей – жертвы и охотника. В образе жертвы в бунинских рассказах выступает чаще всего женщина. Например, в образе лани. Образ беззащитного животного, за которым идет охота, сочетает в себе сему красоты и легкости. В последней модели значимым является тесная связь с концептом «смерти» и с концептом «мужчина». Мужчина представляется в образе охотника: *Потому черно-золотое покрывало на ней, что мириады лет тому назад, когда я был охот-*

ником, я видел ее в лесах пантерой: вспомнила ее душа моя! («В ночном море»); или в образе животного, причем хищного (волк, тигр): *Он, несомненно, уголовный волк, он совершил преступление потому, что озверел от праздной и разнузданной жизни* («Дело корнета Елагина»). И любовь мужчины – животное чувство: *Он уже много лет зверски любит эту самую Иду («Ида»).*

Если женщина в метафорах сочетает в себе образы из ЛСГ «Религия» и «Животные», то мужчина в метафорах, связанных с любовным чувством, чаще всего предстает зверем и любит «по-зверски», накидываясь тигром или преданно бегая, как собака. Две сценарные роли мужчины выражаются в образах тигра и собаки. Не случайно в повести «Митина любовь» главного героя Митю женщины сравнивали с борзым, а корнета Елагина его любимая женщина называла «щенком». «Собачья» сущность мужчины подчеркивается и в одном из монологов из рассказа «В ночном море»: *И вообще-то это ужасно, весь тот кошмар, который переживает мужчина, любовник, муж, у которого отняли, отбили жену и который по целым дням и ночам, почти непрерывно, ежеминутно корчится от мук самолюбия, страшных ревнивых представлений о том счастье, которое испытывает его соперник, и от безнадежной, безысходной нежности, – вернее, половой умиленности, – к потерянной самке, которую хочется в одно и то же время и задушить с самой лютой ненавистью, и осыпать самыми унижительными знаками истинно собачьей покорности и преданности.*

Эрос в понимании Бунина – «запредельное» состояние, причиняющее физический или психофизический вред организму (пропасть, ампутация, безумие, отравление, рабство, охота). Разрушительное начало в любовном чувстве часто соединяет концептосферы любви и смерти. В рассказах люди так или иначе сталкиваются с деструктивными сторонами Эроса: героини и герои погибают, не выдерживая того, что сваливается на них подобно удару молнии или помешательству, отравлению или физическому ущербу: *«Если бог отнимет у нее эту любовь, она покончит с собой, не задумываясь ни на минуту, – это она уже твердо решила» («Мордовский сарафан»); «И ведь это из-за нее сходил я с ума буквально день и ночь, целые годы. Из-за нее плакал, рвал на себе волосы, покушался на самоубийство, пил, загонял лихачей, в ярости уничтожил свои лучшие, ценнейшие, может быть, работы» («В ночном море»).* Во фреймовых моделях концепта – охота и рабство – подчеркиваются негативно-экспрессивные коннотации образа любви.

Проанализировав образные единицы, репрезентирующие концепты «человек», «женщина», «любовь», можем сделать выводы о содержательно-структурных связях в метафорической модели мира И.А. Бунина: наблюдается постоянство метафорических переносов между различными сферами действительности: жизнь/смерть – путешествие, человек – животное, любовь – огонь (данные метафорические модели являются базовыми и общепринятыми). В категорию индивидуально-авторских моделей, значимых для языковой личности писателя, мы отнесем «любовь – солнечный удар»/ «женщина – солнце». Метафоры

связаны с мифологическими представлениями (тотемизм, анимизм) и архетипичными образами воды, огня, света. Все метафорические модели связаны с аксиологическими и онтологическими взглядами личности. Мифологизм является одной из базовых категорий его авторского мировидения, пронизывающей всю художественную систему образов. Наличие противоположных метафорических номинаций в раскрытии образа (например, любовь – рай и ад) характеризует еще одну доминанту авторского сознания – амбивалентность. Амбивалентность и двойственность бунинского мировосприятия отражается в сложных

синтетических образах оксюморонного типа, совмещающих во внутренней форме семантические оппозиции – верх/низ, жизнь/смерть, радость/грусть, небо/земля, огонь/вода.

Творческий метод Бунина сочетает традиционную образную систему с новыми тенденциями в воссоздании образа мира в языке – овеществление мира, опредмечивание его, детализацию, описательность. При этом «внешний» план является доминирующим в образных номинациях, в этом проявляется синестетизм и чувственное начало бунинского мировосприятия, пронизывающего все его образы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Илюхина Н.А.* Образ в лексико-семантическом аспекте. Самара: Изд-во Самар. ун-та, 1998. 204 с.
2. *Голуб И.Б.* Стилистика русского языка. 5-е изд. М.: Айрис-пресс, 2004. 448 с.
3. *Телия В.Н.* Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б. Се-ребренников, Е.С. Кубрякова, В.И. Поставалова и др. М.: Наука, 1988. С. 173–204.
4. *Ревзина О.Г.* От стихотворной речи к поэтическому идиолекту // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Поэтический язык и иди-остиль. М.: Наука, 1990.
5. *Арутюнова Н.Д.* Образ (опыт концептуального анализа) // Референция и проблемы текстообразования. М.: Наука, 1988.
6. *Юрина Е.А.* Образный строй языка. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005.
7. *Язык и национальное сознание. Вопросы теории и методологии* / Под ред. З.Д. Попова, И.А. Стернина. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2002. 314 с.
8. *Лотман Ю.М.* Риторика // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 12. С. 8–28.
9. *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры: Сборник / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюнова. М.: Прогресс, 1990. С. 387–415.
10. *Павлович Н.В.* Словарь поэтических образов: В 2 т. М.: Эдиториал УРСС, 1999.
11. *Саакянц А.А.* Об И.А. Бунине и его прозе // Бунин И.А. Рассказы. М.: Правда, 1983. С. 5–18.
12. *Антюфеева Е.В.* Тема любви и ее репрезентация в художественно-речевой структуре рассказов И.А. Бунина: Дис. ... канд. филол. наук. М.: РГБ, 2005.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 2 декабря 2010 г.