

Е.О.Крылова

МЕТАФОРА В ПРОЗЕ А.П.ЧЕХОВА КАК СМЫСЛОПОРОЖДАЮЩИЙ МЕХАНИЗМ

Санкт-Петербургский государственный университет

The Mechanism of generation of a Chekhovian metaphor is studied by methods of cognitive linguistics. Cognitive theory of a metaphor allows to specify, in particular, a difficult metaphorical complex of "melancholy" — one of key Chekhovian concepts and a "tuning fork" of "Chekhovian mood", which could be found any text of the writer and which causes acts, statements and intentions of characters.

Природа чеховской метафоры исследована до сих пор явно недостаточно. Как прижизненная критика, так и современное чеховедение обращались к метафорике писателя спорадически, не преследуя цели ее систематического описания. Исключение составляют работы А.П.Чудакова, в которых содержится целый ряд глубоких (однако не систематизированных) наблюдений над механизмами порождения чеховской метафоры [1]. С целью заполнения этой лакуны в данной статье рассматриваются механизмы порождения чеховской метафоры на примере рассказов «Тоска» (1886) и «Скрипка Ротшильда» (1894). При описании порождения и семантического ореола метафор мы будем опираться на достижения когнитивной теории метафоры, широко применяемой в современной лингвистике, но до сих пор не востребованной в литературоведении (работы Дж.Лакоффа, М.Джонсона, Н.Д.Арутюновой и др.). «Основной тезис когнитивной теории метафоры сводится к следующей идее: в основе процессов метафоризации лежат процедуры обработки структур знаний — фреймов и сценариев. Знания, реализующиеся во фреймах и сценариях, представляют собой обобщенный опыт взаимодействия человека с окружающим миром — как с миром объектов, так и социумом. Особую роль играет опыт непосредственного взаимодействия с материальным миром, отражающийся на языковом уровне, в частности, в виде онтологических метафор» [2].

Сравнение узуальных метафор, описанных когнитивистами, с «авторскими» метафорами А.П.Чехова убеждает в том, что в основе чеховской метафоры всегда лежит общеязыковая. Однако писатель обычно трансформирует и преобразует языковую данность таким образом, что метафорика начинает работать на основные темы его сочинений (в частности, на тему некоммуникабельности) и создает сложный подтекст, систему переключек и перетекающих друг в друга скрытых образов. Попробуем подтвердить этот тезис на примере метафорических репрезентаций эмоционального состояния *тоска*. Под метафорическими репрезентациями мы будем подразумевать как эксплицитно, так и имплицитно явленные в чеховском тексте окказиональные метафоры и сравнения, единичные и развернутые, которые имеют в качестве исходной точки общеязыковые метафоры и в процессе авторской трансформации вместе с ближайшим лексическим, предметным и ситуативным контекстом создают особое связанное семантическое поле.

Эмоциональная неудовлетворенность героев и связанные с ней приступы отчаяния — очевидная

черта поздней прозы и драматургии Чехова. *Тоска* наряду с такими понятиями, как *скука*, *одиночество*, *сумерки*, являет собой один из ключевых чеховских концептов и камертон «чеховского настроения» (термин *метафорический концепт*, или *метафорическое понятие*, обозначает сложный метафорический комплекс, или конструкт [3]). При попытках объяснить, что такое «тоска» в отличие от близких эмоциональных состояний — «печали», «грусти», «хандры» и т. п., лингвисты обычно указывают на два главных признака: нехватку (как правило, эмоциональную) и отсутствие надежды на восполнение этой нехватки в будущем. Ср., например: «Тоска — чувство человека, при котором ему обычно неприятно; такое чувство бывает, когда нет того, что человек хочет, и он думает, что желаемое невозможно» [4].

Метафорическая репрезентация *тоски* у зрелого Чехова связана с общеязыковой семантикой: «Говоря в целом об эмоциях и эмоциональных состояниях, следует, по-видимому, считать доминирующим представление о них как о жидком теле, наполняющем человека, его душу, сердце, принимающих форму сосуда» [5]. Тоска наряду с другими чувствами изображается, как жидкость, способная покидать свое вместилище — человеческое тело. Но при этом тоска оказывается выделенной, особо отмеченной среди других эмоций, часто при помощи гиперболы. В рассказе «Тоска», одном из ключевых текстов Чехова, который обычно рассматривают как начало его зрелого творчества, тоска представлена в виде некой жидкости, обладающей способностью бесконечно увеличивать свой объем, способной заполнить собою весь мир, хотя при этом изначально заключенной в небольшое по размеру вместилище: «Утихшая ненадолго тоска появляется вновь и распирает грудь еще с большей силой. <...> Тоска громадная, не знающая границ. Лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила, но, тем не менее, ее не видно. Она сумела поместиться в такую ничтожную скорлупу, что ее не увидишь днем с огнем...» [6].

Тело / часть тела (грудь) представлено онтологической метафорой *вместилище*, а чувство (тоска) — метафорой *вещество (жидкость)*. Тоска распирает грудь и ищет выхода через отверстие (рот) путем вербализации. Глагол «выливаться» в данном случае говорит о трансформации невербализованного, нерасчлененного чувства в текст. Потребность в обмене информацией метафорически замещается потребностью передачи чувства посредством слов в чужую грудь (вместилище) и, таким образом, человек репрезентируется как откры-

тый сосуд, сообщающийся с другими. Эта скрытая метафора, пронизывающая весь рассказ, говорит о естественности для человека эмоциональной коммуникации. На фоне этой скрытой семантики сюжет чеховского рассказа «Тоска» приобретает особый смысл.

Имплицитная метафора *люди — сообщающиеся сосуды*, несомненно, обладает сюжетопорождающим потенциалом, который Чехов и реализует в рассказе. Ср. следующий диалог между Ионой и молодым извозчиком, который просыпается ночью от жажды и тянется к ведру с водой:

«— Пить захотел? — спрашивает Иона.

— Стало быть, пить!

— Так... На здоровье... А у меня, брат, сын помер... Слыхал? На этой неделе в больнице... История!» (4, 330).

Диалог приобретает, в сущности, абсурдный характер: герой как бы пытается удовлетворить физическую жажду товарища метафорической «водой» своей тоски, причем базовая метафора еще раз эксплицируется Чеховым: «Как молодому хотелось пить, так ему хочется говорить» (4, 330). Однако желания героев совпадают только на вербальном уровне, они всего лишь омонимичны. Молодому извозчику нужна настоящая, а не метафорическая вода, и он, как и все другие герои, к которым обращался Иона раньше, не собирается вступать в диалог.

С другой стороны, сам Иона, по всей видимости, тоже хочет «испить» внимания и сочувствия со стороны собеседника. Заметим, что ранее он изображался как человек, у которого пересохло горло: «Иона оглядывается на седока и шевелит губами... Хочет он, по-видимому, что-то сказать, но из горла не выходит ничего, кроме сипенья.

— Что? — спрашивает военный.

Иона кривит улыбкой рот, напрягает свое горло и сипит:

— А у меня, барин, тово... сын на этой неделе помер» (4, 327).

Желания «излить тоску», «попить воды», «жажда внимания» накладываются друг на друга, и в результате весь сложный метафорический комплекс работает на тему некоммуникабельности, представляя ее фатальной: в чеховском мире совпадения желаний оказываются не более чем случайными частичными совпадениями буквального и переносного значения слов. Человек, как сосуд, готовый «сообщаться» с другими, не находит парного «сосуда» и вынужден «вылить» свою тоску в пустоту (что и символизирует финальный разговор с лошастью).

Рассказ «Скрипка Ротшильда» в современном чеховедении называют «одним из самых “чеховских” рассказов» писателя, в котором «есть все, что, так или иначе, отмечается исследователями как элемент чеховского идеостила» [7]. Нас будет интересовать концепт *тоска*, представленный в рассказе сетью метафорических комплексов, основывающихся на общеязыковых метафорах, претерпевающих затем авторскую трансформацию и выполняющих в рассказе функции текстовых и смыслопорождающих механизмов.

Тоска лексически эксплицирована в «Скрипке Ротшильда» только два раза, но эмоциональное со-

стояние *тоски* имплицитно присутствует в тексте постоянно, развертываясь в виде сложного метафорического комплекса. Так, старуха Марфа перед смертью сравнивается с птицей, которой хочется пить. Впервые это сравнение возникает в сцене у фельдшера, к которому Яков приводит заболевшую жену: «Нахмутив седые брови и поглаживая бакены, фельдшер стал оглядывать старуху, а она сидела на табурете сгорбившись и, тощая, остроногая, с открытым ртом, походила в профиль на птицу, которой хочется пить» (8, 299).

Второй раз Марфа, похожая на птицу, мерещится Якову ночью после ее смерти: «Вечером и ночью мерещились ему младенец, верба, рыба, битые гуси, и Марфа, похожая в профиль на птицу, которой хочется пить, и бледное, жалкое лицо Ротшильда, и какие-то морды надвигались со всех сторон и бормотали про убытки» (8, 304).

Сравнение с птицей можно отнести к ряду «случайных» чеховских деталей. Однако оно использовано Чеховым дважды, акцентировано, и потому требует более глубокого истолкования. Образ птицы, которой хочется пить, указывает не столько на физическую болезнь Марфы, сколько на некую метафорическую жажду. Отсутствие внимания, заботы со стороны Якова («...ни разу не приласкал ее, не пожалел, ни разу не догадался купить ей платочек или принести со свадьбы чего-нибудь сладенького», «...он не велел старухе пить чай <...> и она пила только горячую воду» (8, 299)), указывают именно на «жажду» человеческого внимания. Марфа была всю жизнь лишена возможности «испивать» заботу и внимание Якова (метафорически выраженные в приведенном фрагменте лексемой *чай*). Поэтому возникающее затем сравнение умирающей старухи с птицей, которой хочется пить, оказывается продолжением разворачивающихся в тексте базовых метафор: тело / часть тела (грудь) — *вместилище*; тоска — и *жидкость*, и *жажда*, возникающая от невозможности «напиться» вниманием другого; люди — *сообщающиеся сосуды*.

Эмоция *тоски* впервые названа прямо в эпизоде возвращения Якова с кладбища (второй раз лексическая экспликация тоски происходит в финале рассказа): «Но когда он возвращался с кладбища, его взяла сильная тоска. Ему что-то нездоровилось: *дыхание было горячее и тяжкое*, ослабели ноги, *тянуло к питью*» (8, 301). Яков как будто «заражается» тоской от старухи. Повторяются внешние признаки ее болезни: *дыхание горячее* (метонимически указывающее на «вместилище» тоски — грудь); *тянет к питью*.

После похорон жены Яков идет к реке. Эта деталь может показаться случайной, однако в контексте приведенных выше рассуждений у нее находится объяснение: его приводит к воде тоска-жажда: «Солнце сильно припекало, и от воды шло такое сверканье, что было больно смотреть. <...> Он недоумевал, как это вышло так, что за последние сорок или пятьдесят лет своей жизни он ни разу не был на реке, а если, может, и был, то не обратил на нее внимания?» (8, 303).

Буквальные лексические совпадения предложений с ключевым словом «внимание» по отношению к

жене и к реке («Пятьдесят два года... тянулись долго-долго ... за все это время он ни разу не подумал о ней, не обратил внимания» (8, 302) и «...за последние ... пятьдесят лет ... ни разу не был на реке ... не обратил на нее внимания...» (8, 303)) обусловлены скрытой метафорой «жажды внимания». Поэтому не случайно, что на берегу реки наивно-прагматические размышления Якова о пользе и убытках постепенно переходят в иную плоскость: польза начинает пониматься не утилитарно, но метафорически. Польза — та самая метафорическая вода, которой хочется напиться, т. е. сочувствие и доброе отношение людей друг к другу: «Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жиду? Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» (8, 342).

Существенную роль в развитии действия играют отношения между Яковым и Ротшильдом. На протяжении всего рассказа Яков отказывается видеть в Ротшильде «адекватный сосуд» для принятия своей метафорической жидкости — тоски. Слияние героев «в едином чувстве и едином образе: слез» [8] происходит только в финале, когда найти общий язык помогает музыка. Бронза сидит на пороге дома и, думая о «пропащей жизни», играет на скрипке. В этот момент перед ним возникает Ротшильд, который «перенимает» состояние Бронзы: «он закатил глаза, как бы испытывая мучительный восторг, и проговорил: “Ваххх!...” И слезы медленно потекли у него по щекам и закапали на зеленый сюртук» (8, 305). Этот момент — редкий у Чехова случай, когда достигается глубинное взаимопонимание между людьми. Общение происходит на невербальном уровне и выражает чувства, которые не передаются словами. Этим случаем «сверхкоммуникации» оправдывается финал: Яков называет Ротшильда братом и дарит ему скрипку. Ротшильд впоследствии использует скрипку «по назначению» — если Бронза всю жизнь играл для себя (либо для своего душевного успокоения, либо для получения небольшого дохода), то Ротшильд, играя на скрипке, способен объединить людей в гармоничную систему «сообщающихся сосудов»: «...но когда

он старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут, и сам он под конец закатывает глаза и говорит: “Ваххх!”. И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десять раз (8, 305).

Ротшильд реализует мечту Якова о жизни «без убытков» — разносит его последнюю мелодию повсюду, как бы *богатея* духовно, — и тем самым оправдывает фамилию «известного богача».

Таким образом, эмоция тоски в рассказах Чехова предстает как сложный семантический комплекс. Чехов отталкивается от общеязыковой метафоры тоски как жидкости, вместилищем которой служит человеческое тело, и, развивая эту метафору, создает образ взаимодействия участников эмоциональной коммуникации как сообщающихся сосудов. Тоска стремится вербально «вылиться» за пределы своего «вместилища», чтобы «перелиться» в другого, но, за исключением редких случаев, не находит адекватного «сосуда». И в то же время тоска — это *жажда*, желание «напиться» вниманием и сочувствием другого. Присутствие метафорической ассоциации *тоски и воды* (жидкости) в сознании героев частично обуславливает их поступки, высказывания и намерения. Все это еще раз подтверждает мысль о том, что за неудачами коммуникации, за отдельными «случайными» деталями поведения чеховских героев стоят глубокие языковые причины.

1. Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. 384 с.
2. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004. С.9.
3. Там же. С.27.
4. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка: Проспект. М., 1995. С.510.
5. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1999. С.389.
6. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т.4. М., 1976. С.329. Далее сноски на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. Курсив в текстах Чехова наш.
7. Фоменко И.В., Артемова С.Ю. «Скрипка Ротшильда»: интерпретация vs анализ // «Скрипка Ротшильда» А.П.Чехова. Череповец; Тверь, 2008. С.70.
8. Эткинд Е.Г. Внутренний человек и внешняя речь. М., 1999. С.397.