

О.Р. ТЕМИРШИНА

Москва

МЕТАФОРА КАК СПОСОБ ОРГАНИЗАЦИИ СЕМАНТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА (НА ПРИМЕРЕ АЛЬБОМА О. АРЕФЬЕВОЙ «КОЛОКОЛЬЧИКИ»)

Вопрос о художественном пространстве всегда сопряжён с вопросом о его смысловой наполненности. После работ Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова, посвящённым этой проблеме, утверждение о связи смысла и его пространственного воплощения стало общим местом. Тем не менее, до сих пор не ясны сами способы и механизмы этой связи: такие категории, как *верх – низ, центр – периферия, правое – левое* в художественных текстах, несомненно, оказываются ценностно нагруженными. Однако дальше постулата о «значимости» пространства и выявления этих первичных значений исследователи не идут. В связи с этим в данной статье нас интересуют конкретные способы воплощения поэтической семантики в пространственных структурах.

Предваряя анализ, необходимо сделать несколько общих теоретических замечаний-предположений:

1. Центральное понятие статьи – это понятие метафорической модели. *Метафорическая модель (или метафорический концепт, в терминах когнитивной лингвистики) – это инвариантная метафора, которая служит семантической базой для той или иной метафорической парадигмы.* Предположим, метафорический концепт «спор – это война» порождает такие частные метафоры, как «побеждать в споре», «замечания бьют в цель», «разбил аргументы»¹ и проч.

2. Мы исходим из идеи о том, что некоторые базовые метафорические модели напрямую связаны с организацией семантического пространства². Главная гипотеза статьи заключается в том, что *структура пространства через базовые метафорические модели обуславливает появление некото-*

рых типов метафор (прежде всего метафор, наполненных «спациальной» семантикой).

3. В свою очередь, *метафорическая модель соотносит разные структурные уровни пространства друг с другом*. Метафора здесь предстаёт не просто как троп, но как *средство связи между разными уровнями бытия*³. Здесь можно сказать, что структура модели мира автора обуславливает структуру его метафорики, которая оказывается семантическим отражением модели мира. В этом смысле стиль и модель мира могут быть связаны куда глубже, чем об этом принято думать⁴.

В основе ключевой базовой метафоры альбома О. Арёфьевой «Колокольчики»⁵ лежит метафорическое соотнесение «человек (тело и дух) - природа». Метафорическая модель предполагает, что одна смысловая область интерпретируется в терминах другой смысловой области; в данном случае это означает, что на сферу «душа - тело» метафорически проецируется семантическая область природы. Именно к этому базовому сопоставлению восходят, например, некоторые метафоры в песне «Она сделала шаг»: «душа – трава», «волосы – волны».

Душа, как трава, развевалась ветрами,
И волосы волнами бились о сети...⁶

Базовая метафора «человек – природа» связана с представлением об особенном, мифологическом пространстве, где человеческая телесность не отделяется от природного пространства мира. Думается, что такое древнейшее соотношение и мотивирует данную *базовую* метафору и *конкретные* метафоры, восходящие к этому метафорическому концепту.

Базовый метафорический концепт может порождать сложные метафоры, характерные для текстов символистского типа. Эти комплексные метафоры по своей структуре часто напоминают катахрезу, когда между планами содержания и выражения тропа нет явной семантической согласованности, что вызвано отсутствием общего признака между означаемым и означающим метафорического знака. Хороший пример такой рассогласованной метафоры находим в песне «Лесорубы зари».

Метафору «лесорубы зари» трудно назвать «традиционной». Тем не менее, несмотря на ее внешнюю «странность», она может быть возведена к тому же базовому метафорическому концепту: лесорубы – область человеческого опыта; заря – область природы; пересечение этих областей порождает метафору. Однако ясно, что «объяснить» метафору с позиции логики (через нахождение общего признака между лесорубами и зарей) представляется делом трудным. Объяснения могут таиться в сфере мифа, однако кажется, что этот метафорический образ исключает рационализацию и оказывается образом суггестивным без видимой логической мотивации. Эта суггестия усиливается ещё и тем, что в песне возникает целая пара-

дигма таких необычных метафор, которые также возводятся к базовому метафорическому соотношению:

По зеленым мхам безупречности,
По колючим травам беспечности...

Очевидно, что каждая из приведенных метафор двучленна: один компонент принадлежит миру природы, другой – миру человека. При этом традиционная оппозиция между ними снимается, поскольку метафора – это семантический механизм объединения разных планов бытия. В этом смысле метафора выполняет ту же медиальную функцию, какую, по мнению Леви-Строса, выполняет миф: снятие бинарных противопоставлений⁷. И недаром смысловым каркасом песни оказывается лирический сюжет, напоминающий маленький авторский миф: «лесорубы зари» проходят по лесу, чтобы разбудить солнце. В сюжетах такого рода особенно ясной становится связь между мифом и метафорой, которая является его осколком. Возможно, что сюжет о лесорубах зари типологически может восходить к солярным мифам о восходе и заходе солнца, при этом семиотический сценарий работы с традиционными мифологемами обусловлен исходной метафорической моделью. Солярный миф здесь является «схемой» авторского мифа, костяком, а метафорическая модель – даёт материал для его означающих, то есть обуславливает появление конкретных мотивов и образов (лесорубы зари и проч.).

С наибольшей полнотой базовая метафора «человек – природа» реализуется в песне «Папоротник», весь текст которой представляет собой развёртывание исходного метафорического концепта. Более того, это тот случай, когда метафора превращается в миф. Это значит, что между двумя базовыми планами исчезает семантическая раздельность, и героиня не просто сопоставляется с миром природы, но превращается в некое «синкретическое» фантастическое существо, сочетающее в себе черты разных животных и человека:

На руках моих древесная кора,
На ногах - рыба чешуя,
За плечами двух серебряных крыльев размах,
Так кто же я?
О, я хотела бы плыть в воде
И в небе лететь,
Я б хотела расти в лесу зелёной сосной
<...>
Мои волосы - лесные цветы и трава,
Глаза - два ручья,
Моё тело – песок, и земля - голова,
Так кто же я?
О, мне бы в зной медоносной пчелой

Над полем звенеть,
Через камни струиться водой ледяной...

Мифологичность этой песни состоит в том, что «чудится» превращается в «есть», а союз «как», соединяющий два разнородных уровня реальности и два семантических плана – природный и человеческий – исчезает. Думается, что в этом-то и заключается переход от метафоры к мифу. Образ героини как будто бы взят из средневековых бестиариев, где фантастическое сочетание нескольких признаков было основным способом создания образов животных. Строго говоря, такое сочетание метонимично по существу (часть через целое), однако все эти метонимии покоятся на базовом метафорическом сопоставлении природы и человека, когда мир человеческий воплощается в образах природной сферы.

Превращение человеческого тела в тело природное связано с трансформациями пространства. Это вполне закономерно, поскольку сама категория телесности есть категория пространственная, и её изменение системно предполагает изменение общей модели пространства.

Слияние двух семантических универсумов у Арефьевой соотносится с исчезновением пространственных границ: как видно из приведенных выше отрывков героине становятся подвластны все пределы (воздух, вода, земля). Иначе говоря, для неё не существует проблемы перехода из одного состояния в другое, что *на пространственном уровне* обозначает потерю границ собственной телесности, которая соотносится с бескачественным «безграничным» пространством⁸.

На семантическом уровне такое «неструктурированное» пространство означает отсутствие традиционного («циклического») сюжета, связанного с мотивом перехода границы. Тем не менее, *внутренний лирический сюжет* здесь есть, он связан с разными метафорическими обозначениями героини. Иначе говоря, основой этого сюжета является не движение героя, но ряд внутренних трансформаций его образа, «инкарнации» образа в разных метафорах. Этот внутренний сюжет по своей сути есть сюжет «смены форм имени героя», он является древним кумулятивным сюжетом, основанным на сочинительном присоединении элементов⁹.

Таким образом, *отсутствие границ в пространстве в данном случае коррелирует с отсутствием семантических границ между двумя планами базовой метафоры*. В результате синкретическое «слитое» пространство мотивирует появление мифологического образа, который, в отличие от простой метафоры, не предполагает аналитического разделения означаемого и означаемого.

Здесь уместно вспомнить идеи О. Фрейденберг, предполагавшей, что на ранних стадиях возникновения образа семантическое тождество ещё не предполагает различия. Так, исследуя закономерности развития понятия из метафоры, она отмечает, что древний синкретизм мифологического мышления не предполагал разделения двух метафорических планов: Зевс не

сравнивался с тучей, Зевс и *был* тучей, при этом все метафоры одного и того же образа семантически повторяли друг друга¹⁰. Думается, что такое семантическое повторение базировались на более общих основаниях, связанных с тем, что мир в сознании человека является как синкретическая слитая целостность, где еще нет разделения на страты и уровни.

Мифологическое слияние двух пространственных сфер приводит к тому, что некоторые метафоры песни «Папоротник» могут быть интерпретированы в контексте мифологических сюжетных и образных архетипов, в них присутствует «архаический остаток». К числу таких метафор принадлежат следующие семантические соотнесения:

Мои волосы - лесные цветы и трава,
Глаза - два ручья,
Мое тело - песок, и земля – голова

Метафорическое сравнение «волосы – трава» является традиционным (ср. мифологический мотив «трава – волосы земли»). Оно базируется на общей для двух элементов метафоры растительной семантике, призванной обозначать мощь, энергию и жизненную силу¹¹. Связь волос и аграрных обрядов, касающихся плодородия известна. Так, например, в славянской традиции поляки в сочельник ворошили волосы и говорили: «Вяжись, жито, вяжись»; полешуки приглашали сеять лён и коноплю сеятеля с густыми волосами; на Смоленщине женщины в поле срывали друг у друга платки с головы и дергали за волосы, чтобы жито у хозяина было густое¹².

Таким же традиционным является соотнесение «земля (песок) – тело (голова)». Метафора же «глаза – ручьи» может восходить к древнему мифологическому соответствию «око – вода», которое отражается и на лингвистическом уровне. Так, в хеттском и русском языках названия ока и источника (источника воды) передаются словами одного корня (ср. в русском: водный глазок в болоте, трактуемый как око в иной мир¹³). Это соответствие является своеобразной мифологической универсалией, исследователи указывают на целый ряд типологических параллелей в балтийских, южно-американских и других языках¹⁴.

В других песнях альбома обнаруживается множество подобных метафор, восходящих к базовому метафорическому концепту. Например, в песне «Ночь в октябре»:

На мокром стекле,
Струюсь в водосточной трубе,
Горю
Неоновой искрою
В фонаре
<...>
Ночь желтых огней -
Я уже в ней

Растворилась как соль,
Звучу
Тонкой струной...

Как видим, принцип рядоположения метафор в этой песне такой же, как и в «Папоротнике»: метафоры komponуются по кумулятивному принципу нанизывания и, иносказательно воплощая героиню в разных природных субстанциях, формируют внутренний лирический сюжет песни. Примечательно, что пространство песни «Ночь в октябре» (как и песни «Папоротник») характеризуется отсутствием внутренних границ, что делает его «аномальным», непривычным. В этом пространстве традиционные бинарные оппозиции разрушаются, и становятся возможными разного рода пространственные «перверсии»:

По той самой цене, что за небо у птиц,
За мир без границ,
Кто-то падает вверх и взлетает вниз,
Поднимаясь ниц...

Исходя из сходства принципов построения метафор и пространства, можно предположить, что две эти песни восходят к единой инвариантной структуре, которая характеризуется, во-первых, «синкретическим» пространством; во-вторых, мифологическими образами-метафорами, не предполагающими разделения между планом выражения и планом содержания; в третьих, наличием внутреннего лирического сюжета, основанного на смене метафорических имен лирической героини. Представляется, что первые две характеристики могут быть связаны причинно-следственной связью: синкретическое пространство мотивирует семантику (мифологические метафоры) и синтактику (принцип кумуляции) песни.

Подобные метафоры находятся «в полной зависимости от мифологической семантики образа»¹⁵, это значит, что для их интерпретации необходим более широкий мифологический контекст. Здесь возникает вопрос: о каком мифе может идти речь? Специфика семантики этих метафор и их структура свидетельствуют о том, что миф, лежащий в основе этой метафорической парадигмы, может восходить к архаической вегетативной мифологии.

Естественно предположить, что связь между метафорами Арефьевой и древним растительным мифом, скорее, типологическая, нежели генетическая. Возможно, что первостепенную роль в наличии этого типологического сходства играет художественное пространство. Пространственный синкретизм, характерный для вегетативного мифа, как бы «вызывает» его к жизни в песнях Арефьевой. Так, ключевые мотивы вегетативного мифологического сюжета предполагают слияние земли и вегетативного божества-героя.

В реконструкции О. Фрейденберг вегетативный сюжет выглядит следующим образом: исчезновение (растение или бог растительности умирает, засыхает, срывается, уходит в чрево земли); страдание (уйдя в землю растение-бог становится жертвой и претерпевает страдания); поиск (другой герой отправляется на поиск умершего); обретение (вегетативное божество найдено и выходит на поверхность земли)¹⁶.

Многие из этих элементов-мотивов обнаруживаются в песнях альбома. Большинство указанных метафорических соотношений может быть связано с архетипами вегетативной мифологии. В частности, метафоры «волосы – трава», «глаза – ручьи», «тело – земля» имеют свои истоки в мифологической растительно-аграрной образности. Однако предположение о наличии *сюжета* (а не просто отдельных образов) должно быть подкреплено более существенными примерами, связанными непосредственно с сюжетным построением текста. Эти примеры обнаруживаются в двух других песнях альбома – «Весенние дни» и «Ночь-ловушка» - где, на наш взгляд, наиболее ярко реализовался этот вегетативный сюжет. Примечательно, что он сопровождается образами, структурно схожими с вышеуказанными метафорами (что свидетельствует о семантической включенности этого типа метафор в контекст аграрно-растительного мифа).

В песне «Ночь-ловушка» возникают традиционно вегетативные мотивы слияния героини с землей, ее смерти и «произрастания». В последнем случае появляется метафора тела, пускающего корни, которая структурно родственна другим растительным метафорам:

Снег на моём лице не тает, я пускаю корни в почву,
Меня не боятся птицы и звери, на мне прорастают травы.

Я украдена этой ночью, я пускаю корни в почву,
На мне прорастают травы, я уже не хочу обратно.
Меня не боятся птицы, я улыбаюсь от счастья.

Семантическая ситуация этого отрывка – воссоединение героини со стихией земли; она-то и мотивирует появление как синкретического пространства, так и вегетативную символику песни.

Этот же вегетативный мифологический сюжет возникает в песне «Весенние дни», название которой уже может быть включено в область растительной семантики:

Придёт ко мне веселье,
Взойдут мои растенья,
Найдёт меня спасенья,
Придут мои Весенние Дни.

Когда сорвут печати,
Произнесут заклятья,

Когда начнут распяты,
Тогда умрут Весенние Дни.

Я жгу себя напрасно,
Я жну посевы страсти,
Я жму из зёрен масло,
Я жду свои Весенние Дни.

Песок в моих карманах,
Трава в моих стаканах,
В краях, водою пьяных,
Ищу свои Весенние Дни.

Здесь следует сделать несколько замечаний. Во-первых, в песне нет сложных метафор, зато сам лирический сюжет лаконичен и семантически насыщен: наступление Весенних Дней – появление растений – распяты – смерть Весенних Дней – ожидание-поиск Весенних Дней. Во-вторых, мотив распяты является семантическим дублером «вегетативной смерти» - недаром Христос может соотноситься с умирающими и воскресающими богами, образы которых имеют отчетливую аграрную семантику. В этом плане появление мотива распяты как бы «поддерживает» вегетативную символику «Весенних дней». В-третьих, последний компонент мифа (обретение растительного божества) отсутствует, и все заканчивается ожиданием-поиском Весны.

Возможно, что отзвуки этого растительного мифа слышны в подтексте песни «Чёрная флейта», где возникает растительная символика («Я вырезала из чёрного дерева тонкую флейту») вкупе с мотивом страдания и жертвы («Я тихо и нежно разрежу чистую флейту на стружки, / Ни в чем не повинную флейту с одним звуком»). Мотив говорящей флейты может также восходить и к иному мифологическому сюжету – мифу о говорящей дудочке, сделанной из тростника, который вырос на месте убийства¹⁷. Однако и этот мифологический сюжет имеет отчетливую вегетативную семантику и является одним из вариантов основного вегетативного сюжета.

Выявление метафорической структуры альбома позволяет увидеть некоторые закономерности художественного сознания автора: в этом и заключается цель когнитивного подхода к художественной метафоре. Особый интерес могут представлять частотные метафоры, поскольку они указывают на некие мировоззренческие константы. Одна из частотных метафор творчества Арефьевой – это метафора «тело – вода». Вспомним, например, уже указанные метафоры «глаза – ручки», «струюсь в водосточной трубе», «через камни струиться водой ледяной», а также метафору в песне «А и Б»: «Я струюсь по венам / Через ночь и чуму / По теченью воды в трубе».

Эта же метафора реализуется в песне «Площадь Ногина»: «Она была в плену своего тепла, / И сквозь её плену вода не текла». В песне «Ками-

кадзе любви» существует также «обратная метафора», где вода уподобляется телу: «Он взошёл на ночную тропу безмолвной охоты / Перемазавшись кровью убитой воды». Примечательно, что в песне Е. Летова «Офелия», которую исполняет О. Арёфьева¹⁸, есть эта же метафора:

Нарядная Офелия текла через край
Змеиный мёд, малиновый яд.

В дальнейшем развёртывании песни Летова (уже с опорой на классический сюжет) возникает ряд «водных» лейтмотив («Влюблённая Офелия плыла себе вдаль», «Послушная Офелия плыла на восток»), при этом в целом пространство песни характеризуется синкретической слитостью и «неопределенностью». Может быть, именно эта частотная метафора, восходящая к одному из базовых для Арёфьевой метафорических концептов, и стала «семантическим» основанием для выбора именно этой песни.

Таким образом, базовый метафорический концепт альбома «Колокольчики» частично обуславливает его поэтическую семантику: множество метафор альбома восходят к этому инвариантному сопоставлению. При этом нельзя сказать, что два плана базовой метафоры (человеческий и природный) соотносятся друг с другом по принципу «означающее и означаемое». Очевидно, что у Арёфьевой природа *не всегда* выступает как означающее для человека. Так, например, не только человеческое тело уподобляется воде, но и вода уподобляется человеческому телу (ср. вышеуказанный пример из песни «Камикадзе любви»).

Думается, что элементы базовой метафоры «природа – человек» семантически «взаимобратимы». Означаемое и означающее все время меняются местами, и образы, принадлежащие к разным рядам, могут «пояснять» друг друга: природные феномены могут уподобиться человеческому телу, а человеческое тело может включать в себя природные феномены (например, в песне «Сделай что-нибудь» появляются «собаки, похожие на людей» и «серые птицы с человеческими лицами»).

Семантическая однонаправленность предполагала бы, что мы имеем дело либо с аллегорией, либо с обыкновенной поэтической метафорой; семантическая же взаимобратимость означаемого и означающего указывает на то, что перед нами метафора, ещё помнящая своё мифологическое прошлое, когда абсолютная тождественность двух планов возводилась в формообразующий принцип. При этом синкретичность метафорических образов, в которых героиня сливается с природной стихией, коррелирует с образом однородного мифологического пространства, пока ещё не знающего четких границ. Отсутствие границ, в свою очередь, соотносится со спецификой лирического сюжета некоторых песен альбома: выстроенный по кумулятивному принципу, он являет собой смену форм имени героини

(в противовес стандартному циклическому сюжету, который основывается на переходе границы).

¹ См.: *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. - М.: Едиториал УРСС, 2004. - С. 26.

² Связь между метафорами и моделью пространства была выявлена Дж. Лакоффом, который показал, как многие из языковых метафор порождаются представлениями о пространстве. См.: *Лакофф Дж., Джонсон М.* Указ. соч., а также: *Лакофф Дж.* Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении. - М.: Языки славянской культуры, 2004.

³ Так, Т.В. Цивьян полагает, что в модели мира при переходе с одного семиотического кода на другой велика роль тропов. См.: *Цивьян Т.В.* Модель мира и её лингвистические основы. - М.: Едиториал УРСС, 2006. - С. 6-7.

⁴ Интересно, что эта связь была выявлена еще А. Белым в его книге о Гоголе: Белый полагал, что стиль Гоголя есть производная его картины мира. См.: *Белый А.* Мастерство Гоголя. - М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1934.

⁵ Альбом «Колокольчики» был выпущен в 1994 г., переиздан в 1999 г. В последней версии был изменен порядок песен, а также добавлены новые композиции. В статье мы обращаемся ко второй версии альбома.

⁶ Все тексты цитируются по mp3 файлам альбома.

⁷ См. об этом: *Леви-Строс К.* Структура мифов // *Леви Строс К.* Структурная антропология. - М.: Главная редакция восточной литературы, 1985. - С. 183-208.

⁸ Это пространство есть пространство смерти, отсюда и лейтмотив песни «Господин мой смерть». О теме смерти в лирике О. Арёфьевой см.: *Александрова А.* Панихида по апрелю: тема смерти в творчестве О. Арёфьевой. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.ark.ru/ins/articles/alexandrova.html>

⁹ См.: *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. – М.: РГГУ, 2001. - С. 74. Об анализе мифологического имени с точки зрения его сюжетообразующей функции см. также: *Топоров В.Н.* От имени к тексту. - М.: Языки славянских культур, 2007. - С. 15-28.

¹⁰ См. об этом принципе: *Фрейдберг О.М.* Миф и литература древности. - М.: «Восточная литература» РАН, 1998. - С. 232 – 262.

¹¹ *Бройтман С.Н.* Указ. соч. С. 51.

¹² Славянские древности: Этнолингвистический словарь. - М.: Международные отношения, 1995. - Т. 1. - С. 420. О связи волос и плодородия см. также: *Голан А.* Миф и символ. - М.: Руслит, 1993. - С. 8; *Пропт В.Я.* Волшебное дерево на могиле // *Пропт В.Я.* Сказка. Эпос. Песня. - М.: Лабиринт, 2001. - С. 22.

¹³ *Топоров В.Н.* К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования. - М.: Наука, 1984. - С. 174-175.

¹⁴ *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. Статьи о русской литературе. - М.: Языки русской культуры, 2000. - С. 83-85.

¹⁵ *Бройтман С.Н.* Указ. соч. С. 59.

¹⁶ *Фрейдберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. - М.: Лабиринт, 1997. - С. 224-226.

¹⁷ См. об этом подробнее: *Пропт В.Я.* Указ. соч. С. 6-33.

¹⁸ Гражданская Оборона. Трибют. Часть 2. 2003 г.

© О.Р. Темиришина