

УДК 811.161.1-95

Пановица Валерия Юрьевна, аспирант кафедры русского языка и литературы Института международного образования и языковой коммуникации ТПУ; редактор Издательства ТПУ.

E-mail: panovica@tpu.ru

Область научных интересов: когнитивная лингвистика, языковая картина мира, метафорология, национальное самосознание.

МЕТАФОРИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ «ЖИЗНЬ – ЭТО ТЕАТР КУКОЛ» В РОМАНЕ ДИНЫ РУБИНОЙ «СИНДРОМ ПЕТРУШКИ»

В.Ю. Пановица

Томский политехнический университет

E-mail: panovica@tpu.ru

Проанализирован метафорический слой романа Дины Рубиной «Синдром Петрушки»: выявлена ключевая текстовая метафорическая модель – «Мир – это театр кукол», варианты ее текстового воплощения.

Ключевые слова:

Метафора, метафорическая модель, ключевая текстовая метафора, художественный текст, Дина Рубина, «Синдром Петрушки».

Дина Рубина – одна из самых известных современных писательниц, автор многочисленных романов, рассказов, повестей. Трилогия Д. Рубиной «Люди воздуха» состоит из романов «Почерк Леонардо», «Белая голубка Кордовы» и «Синдром Петрушки» [1]. Это романы-метафоры, в которых писательница поднимает такие фундаментальные вопросы, как «Что есть жизнь человека?» и «Свободен ли человек?», разрешаемые на примере жизни одаренных людей. В каждом произведении представлена особая модель поведения талантливых героев, их отношение к своим сверхспособностям. Объединяет романы то, что главные герои не нашли своего места в мире обычных людей, вследствие чего самостоятельно создают новое, «идеальное» пространство своей жизни. Как показал анализ текстовых структур трилогии, писательница при интерпретации фундаментального конфликта реального (но «чужого») и конструируемого героями «своего» мира прибегает к использованию метафорических образов – музыкальных, военных и др.

В данной статье представлены результаты одного из этапов анализа метафорического слоя романа «Синдром Петрушки». Исследование проводится на теоретической основе когнитивной лингвистики, в центре внимания которой находится информация, полученная в ходе познавательной деятельности человека и ставшая продуктом обработки, выраженная в языковых формах. Язык выступает в роли когнитивного механизма, орудия познания [2]. Инструментами анализа в когнитивной лингвистике становятся «фреймы» (стереотипные ситуации, сценарии), концепты (совокупность всех смыслов, схваченных словом), гештальты (целостные, непонятные образы фрагментов мира), концептуальные метафорические модели и т. д.

В когнитивных исследованиях особое значение придается пониманию когнитивной природы метафоры, которая интерпретируется как основная ментальная операция, способ познания и объяснения мира через механизмы аналогического уподобления нового уже познанному. Основоположниками когнитивной теории метафоры являются Дж. Лакофф и М. Джонсон, утверждавшие, что «обыденная понятийная система метафорична по своей сути, опирается на лингвистические данные. Благодаря языку, мы получили также доступ к метафорам, структурирующим наше восприятие, наше мышление и наши действия» [3].

Сущность метафоры Дж. Лакофф и М. Джонсон видели в «осмыслении и переживании явлений одного рода в терминах явлений другого рода» [3], что говорит о семантической двуплановости метафоры как концептуальной структуры, формируемой взаимодействием сферы-источника со сферой-мишенью, в результате которого происходит метафорическое миромоделирование.

Концептуальные метафоры в языке в целом и отдельных текстах репрезентируются в рядах лексических метафор – единицах лексического строя языка, значение которых формируется в результате переноса значения с одного объекта действительности на другой на основе

аналогического уподобления. Концептуальные метафоры и репрезентирующие их системы лексических метафор образуют системы моделей – типовых схем соотношения сфер-источников и сфер-мишеней. Часть таких моделей может быть проинтерпретирована в качестве базовых для той или иной лингвокультуры, т. к. они отражают многовековой опыт образной интерпретации мира человеком, являются источником порождения новых метафорических выражений [4]. Базовые метафорические модели могут вариативно реализовать свой смысловой потенциал в различных текстах в зависимости от целей их создания и таким образом стать основой формирования ключевых текстовых концептуальных метафор. Ключевыми текстовыми концептуальными метафорами мы, вслед за З.И. Резановой, называем метафоры, объединяющие весь текст и придающие ему смысловую и образную целостность, организующие его на уровне текстопорождения [5] (см. также [6]).

Применение такого подхода к лексическим метафорам в художественном тексте позволяет проинтерпретировать их не как тропы, средства выразительности художественного текста, но как фрагмент художественной картины мира, формируемой системой концептуальных метафор.

В статье ставится задача охарактеризовать концептуальную структуру одной из ключевых текстовых метафорических моделей романа Д. Рубиной «Синдром Петрушки». Как показал анализ текста, метафорические единицы в его структуре не просто объединяются в группу (группы) с единой тематикой, но и выходят на уровень сюжето- и смыслообразования, выполняя роль ключевых концептуальных метафорических моделей, к числу которых относится модель «Жизнь – это театр».

Театральная метафора (т. е. метафора с исходной понятийной сферой «театр») получила широкое распространение в самых различных коммуникативных сферах, в частности в художественной литературе. Как отмечает А.П. Чудинов, анализируя ее функционирование в политическом дискурсе, «театральная метафора интерпретируется как актуализирующая смыслы фальшивости, наигранности явлений, которые она образно называет» [7]. Однако в исследуемом художественном тексте вышеперечисленные характеристики интерпретационного потенциала модели реализованы меньше, в отличие от других, таких как гротеск, повышенный уровень эмоциональности, сильная зависимость персонажей друг от друга (в исследуемом тексте – сильная близость кукол и кукловодов) и пр.

Итак, одной из ключевых метафорических моделей жизни в романе «Синдром Петрушки» является модель с исходной понятийной сферой «театр», точнее «театр кукол», т. е. базовая языковая метафора в тексте произведения реализовалась в частной метафорической модели. Таким образом, писательница обращается к традиционной модели образной интерпретации мира, преобразуя ее.

Театральная метафора обозначена уже в названии романа (Петрушка – это один из персонажей русских народных кукольных представлений). Однако необходимо отметить, что при этом театральная метафора функционирует в комбинации с метафорой болезни (синдром – сочетание симптомов, характерных для какого-либо заболевания [8]), что задает особое сочетание двух ключевых моделей. В рамках данной статьи представлены результаты анализа только метафор со сферой-источником «театр кукол».

«Синдром Петрушки» по праву может быть назван «театральным романом». Образ «жизни-театра» формируется в романе использованием следующих приемов:

- 1) в название романа вынесена главная идея – кукольный театр как болезнь;
- 2) герои получают имена театральных персонажей (имя главного героя – Петр Романович Уксусов, полное имя Петрушки, кукольного шута, – Петр Иванович Уксусов; собака носит имя Карагёз (Карагёз – персонаж турецкого театра, шутник, сходный с Петрушкой, и т. д.);
- 3) главный герой Петр – кукольник по профессии;
- 4) активное использование театральных метафор.

Структура базовой языковой метафорической модели «Жизнь – это театр» задается структурой семантического поля «театр», для которого характерны следующие элементы и их переносные значения: *спектакль* как неискреннее действо, необычное зрелище, происшествие; *декорации* как нечто показное, служащее для прикрытия недостатков, непривлекательной сущности чего-либо; *сцена* как событие из жизни, происшествие; *антракт* как тихое течение жизни, перерыв в чем-либо; *маска* как способ скрыть истинные мотивы, личина, скрывающая сущ-

ность; традиционная оппозиция «актер–зритель», порождающая метафорические смыслы, – быть актером, т. е. творцом своей судьбы, фигурой самостоятельной, или зрителем, пассивным наблюдателем.

Структура семантического подполя «кукольный театр» включает (помимо вышеперечисленного) следующие компоненты и их переносные значения:

- 1) куклы и куклы-актеры (иначе кукловоды, кукольники) как действующие лица;
- 2) более тесные взаимоотношения между куклой, куклой-актером и режиссером-постановщиком;
- 3) нити как инструмент «оживления» кукол, направления их действий, символ предначертанности действий кукол, отсутствие свободы выбора;
- 4) ширма как перегородка, то, что может скрыть и защитить от окружающего (порой враждебного) мира.

Традиционные оппозиции «актер–зритель» и «актер–режиссер» в театре кукол дополняются такими оппозициями, как «кукла–кукловод», «кукла–режиссер» и «кукловод–режиссер».

Все вышеперечисленные образы кукольного представления и их метафорические переосмысления реализуются в анализируемом романе Дины Рубиной. Представим их актуализацию, объединив по принципу метафорических подмоделей – частных вариантов воплощений ключевой текстовой концептуальной метафоры «Мир – это театр кукол».

1. Спектакль как жизнь отдельного человека в грандиозном театре жизни.

• – Петруха... – прошипел я. – Ну прости... Я ж не нарочно... В следующий раз, вот увидишь...

Он резко поднял голову, ошпарив меня ненавидящим взглядом, и проговорил холодно, спокойно, с диким презрением:

– Идиот... **Спектакль** бывает только один раз.

• Далее у нас – неизвестность, то есть антракт **в спектакле**.

• С годами он все больше отдалялся от отца; в старших классах, бывало, месяцами с ним не разговаривал, хотя теперь понимал его лучше, чем когда бы то ни было. Иногда настолько предугадывал реакцию того на слова или действия мамы, что ему казалось: сейчас он наденет Ромку на руку и продолжит... или – по своей воле – **прекратит этот спектакль**.

2. Сцена как событие в жизни человека.

• Для меня, в то время легкомысленного балбеса, эта **сцена** была весьма поучительна.

• Уверен – те, кто наблюдал эту **сцену**, ломали головы: кем могут приходиться друг другу эти двое?

• Да, я отправил Лизу на рассвете, после ужасной **сцены**, произошедшей между мной и Вильковским.

• Между прочим, я до сих пор не понимаю, как нам сошло с рук наше бегство. Понял ли Вильковский, что после той **сцены** Лиза уже не вернется, или, наоборот, посчитал, что, промаявшись со мной месяц-другой, она в конце концов вернется домой – виноватая и послушная?

• Потом Яня собралась, оделась и так же молча вышла в дождь – одна. И вернулась только утром... – Доктор Зив задумчиво добавил: – Дядя Залман считал, что подсмотренная **сцена** произвела на прислугу такое сильное впечатление из-за последующего самоубийства Яни Вильковской.

3. Куклы, марионетки как символ подчинения чужой воле, отсутствия самостоятельности в принятии решений.

• Прав был, что начинать надо с места в карьер, все отрезав! Я все отсекала в своей жизни, Боря, не оглядываясь назад, ничего не боясь. Я теперь внутренне свободна, полностью от него свободна! Я уже **не марионетка**, которую можно...

• Он [Петя] – всего лишь воздух, уплотненный в плоть, всего лишь божья **кукла**, ведомая на бесчисленных нитях добра и зла.

• Первой **куклой** был отец, причем поломанной **куклой**... Но отец был и первым **кукольником**.

4. Нити как инструмент подчинения чужой воле.

• Сидя на низком табурете в бутафорской, Петя во все глаза глядел на Юру, изображавшего изломанную марионетку Пьеро, и думал об отце: все было точно про него. Как по одной обрывал он все **жизненные нити**, все **нити** любви в семье, что связывали его с женой и сыном, оставаясь болтаться лишь на «золотой», на последней своей тонкой **нити**...

- Он и сам поработал здесь на славу, он на совесть служил, а теперь не прочь оборвать по одной эти **нити**, до последней, единственной золотой, на которой вздел бы себя над мостом, даже если б не долетел до неба, а только рухнул в оловянные блики волн...
- 5. Ширма как прикрытие, отождествление с безопасным местом.
 - ...И будь ты проклят со всем своим балаганом! Надеюсь, никогда больше тебя не увижу. Довольно, я полжизни провела за **ширмой** кукольника. И если когда-нибудь, пусть даже случайно, ты возникнешь передо мной...
- 6. Антракт как перерыв в жизни, отсутствие событий.
 - Далее у нас – неизвестность, то есть **антракт** в спектакле. Хотите еще выпить? Нет? А я, пожалуй, продолжу... Да, у нас **антракт** лет эдак на пятнадцать.
- 7. Маска как способ скрыть истинные чувства и намерения.
 - – Ну... есть такой, – сказала она. – Называется «синдром Ангельмана» или «синдром смеющейся куклы», а еще – «синдром Петрушки». Не учили еще? **Маска такая на лице**, вроде как застывший смех, взрывы внезапного хохота и... слабоумие, само собой. Неважно! Поговори с ним по-мужски, если не хочешь, чтобы я вмешалась.
 - Мне и сейчас при каждой встрече хочется сразу всучить ему в руки какую-нибудь куклу, чтобы вместо **отчужденной маски увидеть его настоящее лицо**.
 - Петя молча откинулся к стене и сидел так, не поднимая глаз, со сведенными челюстями: **серая маска, не лицо**.

Таким образом, метафорическая модель «Мир – это театр кукол» является ключевой в романе, поскольку жизнь героев, их поведение отождествляются с жизнью и поведением кукол/марионеток на сцене. Герои – это куклы, которые играют отведенную им роль, находятся в подчинении других героев-кукловодов, если сами не являются **избранными**. В этом, последнем, случае им отводится двойная роль – и кукловода (того, кто способен влиять на жизнь окружающих его людей), и куклы (того, кто сам руководим высшими силами).

В метафорическом моделировании жизни как театра одной из базовых оппозиций является противопоставление актера и зрителя. Быть актером – значит самостоятельно определять свою судьбу, быть зрителем – значит занимать позицию пассивного наблюдателя. В метафорическом моделировании жизни на основе образов театра кукол образуется большее число оппозиций в романе, большое значение имеют такие оппозиции, как «кукловод – кукла», «кукла – режиссер» и «кукловод – режиссер».

В результате анализа текста романа в аспекте образной характеристики героев через метафоры «кукловод» и «кукла» были выявлены три оппозиции.

I. Петр – кукловод, Лиза – кукла/марионетка, заявляющая.

- Довольно, я **полжизни провела за ширмой кукольника**; Я все отсекала в своей жизни, Боря, не оглядываясь назад, ничего не боясь. Я теперь внутренне свободна, полностью от него свободна! **Я уже не марионетка, которую можно...** Ср. также: Шаги в коридоре... На слух-то идет кто-то один, и грузный, но его это с толку не собьет: она с детства ступала бесшумно – такими воробыными шажками шествуют по сцене **марионетки**.
- Брюхатый идол служил на совесть: как станок на монетном дворе, он печатал миниатюрных девочек нежнейшей фарфоровой красоты в ореоле бушующего огня. Эдаких опасных парселиновых **куколок**. [Лиза – одна из них, из кукол – В.П.]
- – Нет, – ответил он без улыбки, все продолжая думать о своем, – **нет, она будет моей главной куклой**. [Маленький Петя о младенце-Лизе – В.П.]
- Что это было, когда он сжимал меня так, что я дышать не могла, и скрипел зубами даже во сне: **он боялся расстаться со своей главной куклой**. [Лиза о себе – В.П.]

Текстовая актуализация данной оппозиции: Лиза, жена главного героя Петра, очень рано познакомилась со своим будущим мужем, который увез ее из дома еще подростком. Всю жизнь Лиза провела в полной зависимости от мужа, не принимая никаких решений самостоятельно. Петр выстраивал их совместную жизнь.

II. Петр – марионетка, Лиза – кукловод.

- Сейчас понимаю: то, что тогда казалось мне психозом, сдвигом по фазе, «съехавшей крышей», было не чем иным, как назначенным себе служением. Он просто с детства посвятил себя ей. **Нечто вроде образа благородного рыцаря в кукольном театре: шлем и латы, никчемное копьё, длинные ноги, мельтешащие руки, изможденное лицо из папье-маше...**

Текстовая актуализация данной оппозиции: Петр – жертва роковой любви к Лизе. Будучи маленьким мальчиком, он влюбился в Лизу из-за ее поразительного сходства с куклой, и эта любовь ведет его по жизни.

III. Петр и Лиза – марионетки, Высшая сила – кукловод.

- Он [Петя] ... всего лишь **божья кукла, ведомая на бесчисленных нитях добра и зла. И, прошивая сердце насквозь, от головы его тянулась в небо бесконечная золотая нить.**
- **Что ж, он рад был этим номером как-то скрасить грандиозное одиночество Творца.... Он и сам поработал здесь на славу, он на совесть служил, а теперь не прочь оборвать по одной эти нити, до последней, единственной золотой, на которой вздел бы себя над мостом, даже если б не долетел до неба, а только рухнул в оловянные блики волн...**
- Позже он бесконечно пускал по черной искристой ширме закрытых век изображение этого страшного кукольного действия: **на какое-то мгновение был уверен, что видел нити, шедшие от куклы. Что невидимый кукловод самую краткую долю секунды не мог решить – то ли воздеть ее к небу, обратив в ангела, то ли сбросить вниз, пусть ломается... Может, поэтому сначала мальчику показалось, что она слегка взлетела?**
- Я вернулся из Львова в тяжелом состоянии: перестал спать и практически ничего не ел, в тихой панике представляя, как – в магазине, на улице, в парке – ее оставляет одну в коляске очередная няня, и ужасный темный, горбатый, лохматый... протягивает огромные заскорузлые лапы... Много позже пытался разобраться – что это было, что случилось со мною в возрасте восьми лет? **Как назвать эту жгучую смесь восторга и тоски: восторга перед шедевром Главного Кукольника, а тоски – от невозможности смотреть на нее, не отрываясь... Как обозначить это неукротимое стремление быть рядом с бессмысленным и бессловесным младенцем, не способным еще на ответные чувства? И знаешь, не могу придумать более убедительного, более для себя утешительного объяснения, чем – любовь. А от каждого, кто попытался бы навесить на меня тот или другой комплекс или чего похуже, я бы только с презрительным недоумением отвернулся.**
- ...она стояла к нему спиной: **ювелирная работа небесного механика, вся, от затылка до кроссовок, свершенная единым движением гениальной руки.**

Текстовая актуализация данной оппозиции: Петр подчиняется Высшим силам; был ода-рен, чтобы выполнять волю Высших сил.

Таким образом, ключевой статус анализируемой концептуальной метафорической модели определяется не только значительным количеством ее лексических репрезентаций в романе, разветвленностью ее структуры, но, что более важно, тем, что через системы ее образов характеризуются главные герои романа, их отношения, особо значимые моменты их жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Рубина Д. Люди воздуха: трилогия: романы. – М.: Эксмо, 2011. – 976 с.
2. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 256 с.
3. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Narod.ru. URL: <http://kant.narod.ru/lakoff.htm> (дата обращения: 23.01.2013).
4. Резанова З.И. Метафоры в лингвистическом тексте: типы функционирования // Язык и культура. – 2011. – № 2. – С. 18–29.
5. Резанова З.И. Метафора в художественном тексте: проблемы текстопорождения // Художественный текст и языковая личность: Материалы III Всеросс. конф. – Томск, 2003. – С. 201–206.
6. Шиляев К.С. Ключевая текстопорождающая концептуальная метафора в повести Дж. Лондона «The Call of the Wild» // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 358. – С. 15–17.
7. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры // Philology.ru – Русский филологический портал. 2001. URL: <http://www.philology.ru/linguistics2/chudinov-01.htm> (дата обращения: 22.01.2013).
8. Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 57 000 слов. 20-е изд., стереотип / под ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. – М.: Рус. яз., 1988. – 750 с.

Поступила 28.01.2013 г.