

Александра Савченко
МЕТАФОРА В РОМАНЕ А. САПКОВСКОГО
«ПОСЛЕДНЕЕ ЖЕЛАНИЕ»

Метафора – это греза, сон языка.

Д. Дэвидсон. Что означают метафоры?

Анджей Сапковский - известный польский писатель и публицист. Его произведения известны далеко за пределами Польши благодаря непривычному сочетанию фантастического обрамления и необычайной натуралистичности описанного нереального мира. Наиболее известное творение писателя – цикл «Ведьмак», который основывается на авторском своеобразном взгляде на известные читателю с детства сказки, что сближает роман с постмодернизмом.

Для рассмотрения был выбран первый роман цикла – «Последнее желание». Предметом анализа являлись особенности перевода произведения на примере одного из самых распространённых в художественной литературе тропов – метафоры.

Метафора как способ номинации, метафора как литературный приём, метафора как способ мышления или иносказания интересовала людей во все времена. Это слишком разноплановое и прочно вошедшее в нашу жизнь явление, чтобы можно было обойти его стороной. Проблема метафоры была актуальна со времён Аристотеля, и сегодня актуальна не менее, а то и более в связи с развитием науки и всё более интенсивным изучением особенностей мышления человека.

О метафоре написано множество работ. О ней высказывались не только учёные, но и сами её творцы – писатели, поэты, художники, кинематографисты. Изучение метафоры становится всё более интенсивным и быстро расширяется, захватывая разные области знания – философию, логику, психологию, психоанализ, герменевтику, литературоведение, литературную критику, теорию изящных искусств, семиотику, риторику, лингвистическую философию, разные школы лингвистики.

Отношение к вопросу изучения метафоры менялось с течением времени.

В последние десятилетия центр тяжести в изучении метафоры переместился из филологии (риторики, стилистики, литературной критики), в которой превалировали анализ и оценка поэтической метафоры, в область изучения практической речи и в те сферы, которые обращены к мышлению, познанию и сознанию. В метафоре стали видеть ключ к пониманию основ мышления и процессов создания не только национально-специфического видения мира, но и его универсального образа. Метафора тем самым укрепила связь с логикой, с одной стороны, и с мифологией – с другой.

Рост теоретического интереса к метафоре был стимулирован увеличением её присутствия в различных видах текстов, начиная с поэтической речи и публицистики и кончая языками разных отраслей научного знания.

Ассоциируя две различные категории объектов, метафора семантически двойственна. Двуплановость, составляющая наиболее существенный признак «живой» метафоры, не позволяет рассматривать её в изоляции от определяемого. В образовании и соответственно анализе метафоры участвуют четыре компонента: основной и вспомогательный субъекты метафоры, к которым применяются парные термины (буквальная рамка и метафорический фокус, тема и «контейнер», референт и коррелят), и соотносимые свойства каждого объекта или класса объектов. Эти компоненты не полностью представлены в структуре метафоры, в частности, остаются необозначенными свойства основного субъекта метафоры, составляющие её семантику. Вследствие этого метафора допускает разные толкования. Значение метафоры формируется признаками именуемого класса объектов (или их аналогами), совместимыми с субъектом метафоры [5, с. 296].

Попытки классифицировать метафору также предпринимались не единожды. В первую очередь выделяют два её основных типа: когнитивная и образная (экспрессивная) [6, с. 296]. Различие между этими видами проистекает не столько по «техническим причинам», сколько по функциональным – по номинативной нацеленности первой на познание, а второй – на живое представление, видение мира [6, с. 83-85].

Вторая разновидность, согласно «Словарю лингвистических терминов» Ахмановой, включает в себя следующие разновидности [2, с. 231-232]:

1. Метафора гиперболическая (гипербола метафорическая). Метафора, основанная на гиперболическом преувеличении качества или признака. Примерами её в рассматриваемом тексте могут служить: «На рынке *закипело* от бегущих перекупщиков...» [8, с.108]; «Он [...] застёгивал платье, вдыхая аромат её волос, *чёрным каскадом* ниспадающих до половины спины» [8, с. 237]; «Его чёрные *пылающие* глаза, *горевшие* на бледном лице словно звёзды, были обведены синими кругами...» [8, с.191] и так далее.

2. Метафора ломаная (метафора противоречивая, метафора смешанная) англ. broken metaphor, фр. *métaphore brisée*. Метафора, приводящая к объединению логически несовместимых понятий. В тексте она выражена такими примерами: «...Даже полумрак сумерек был слишком *ярок* для его расширившихся зрачков» [8, с. 29]; «...чувствуя вздымающуюся где-то внутри *холодную ярость*...» [8, с. 190]; «...После короткой паузы раздался *хрупкий, протяжный гром*» [8, с. 241].

3. Метафора последовательная (метафора расширенная, метафора устойчивая), англ. sustained (continued) metaphor, фр. *métaphore suivie*. Ряд внутренне связанных и взаимно друг друга дополняющих метафор, например: «...Шелест разбудил ведьмака, а может, только вырвал из полусна, в котором он *мерно колыхался*, словно погружённый в бездонную топь, *висящий между сном и поверхностью спокойного моря*, среди легонько извивающихся нитей водорослей» [8, с. 7]; «Чудовищный, душераздирающий, сумасшедший визг *разорвал* ночь, *потряс* старые стены и не прекращался, то *вздымаясь*, то *опадая* и *вибрируя*» [8, с. 31].

4. Метафора поэтическая, англ. poetical metaphor. Метафора, входящая в число экспрессивных средств поэтического произведения и выступающая как сложная разноплановая семантическая структура. В художественном тексте этот вид метафоры является наиболее частотным: «девушка *косулей* сбежала по склону...» [8, с. 47]; «...отражаясь блёстками [...] в *каскадах* воска, стекающих

по подсвечнику» [8, с. 53]; «Музыканты на галёрке *оборвали* мелодию разрывающей уши какофонией» [8, с. 251].

Нередко можно говорить и о неоднозначных случаях. Например, словосочетание «всплеск солнца» [8, с. 235] может быть рассмотрено как в качестве гиперболической, так и ломаной метафоры, поскольку эффект преувеличения создаётся именно благодаря объединению солнца и воды, т.е. понятий, логически не соотносящихся.

Кроме вышесказанного, в тексте встречаются метафоры, представляющие собой олицетворение (персонификацию): «...на стенках склепа *заплясали* странные тени» [8, с. 35]; «Казалось, солнце, стоящее уже высоко, *исследует* комнату своими золотыми *щупальцами*» [8, с. 37] и т. д.

Также в романе присутствует несколько ярких примеров метонимии: «*одеяло* пошевелилось и застонало» [8, с. 220] или «...невнятно спросило *обилие чёрных локонов*» [8, с. 220].

Говоря о метонимии и метафоре, следует помнить, что они находятся в синтагматических отношениях. Метонимия тяготеет к позиции субъекта и других референтных членов предложения, метафора же прочно связана с позицией предиката.

Метонимия обращает внимание на индивидуализирующую черту, позволяя адресату речи идентифицировать объект, выделить его из области наблюдаемого, отличить от других сопричастующих с ним предметов, метафора же даёт сущностную характеристику объекта.

Метонимия и метафора различаются закономерностями семантической сочетаемости. Метонимия призвана идентифицировать целое по характерной для него части, поэтому она получает определения, относящиеся к этой детали, а не к целому.

Живая метафора же стремится к иррадиации, семантическому развёртыванию, происходит семантическое согласование сквозь всё предложение, что превращает метафору в образ. Определение метафоры характеризует её реальный денотат. Рассматриваемые в синтагматическом

аспекте метафора и метонимия находятся между собой в отношении контраста» [1].

Для выделения метафоры в данном тексте необходимо учитывать специфику рассматриваемого произведения. Жанр его определяется критиками как фэнтези, а ряд исследователей склоняется к определению этого жанра как разновидности литературной сказки [4]. Между ними существует ряд отличий, сужать жанр до разновидности литературной сказки было бы абсурдно, но соотношение метафоры в подобном тексте и мира романа, по своей сути, является таким же, как и соотношение метафоры с миром сказки.

А потому необходимо помнить, что понимание метафоры зависит от контекста. При наличии сказочной рамки, те выражения, которые в любом другом тексте могли быть употреблены в качестве метафор, в сказке даже в буквальном значении воспринимаются как норма. Эти выражения не нарушают связности текста, соответственно нет необходимости восстанавливать эту связность путём реконструирования скрытого значения, как это происходит с метафорами. Текст сказки образует законченную картину фантастического мира, необычную, но вполне последовательную. В этом мире события, предметы и их свойства не являются произвольными, и, хотя они могут в большой степени изменяться по сравнению с реальным миром, границы этих изменений строго ограничены. Отсюда – возможность ориентироваться в этом фантастическом мире, а также определённые ограничения, налагаемые на предикацию, что создаёт условия для появления в тексте метафор. Таким образом, прочтение сказки имеет сложный и нелинейный характер: каждое выражение, вступающее в противоречие с нашим языковым опытом, нужно соотнести с прочитанными или имплицитными сведениями о мире данной сказки и в свете этой информации считать его метафорическим или буквальным [3].

Немаловажным предметом исследования являлось соответствие польского оригинального выражения метафоры и его русского эквивалента. Здесь необходимо отметить, что в большинстве случаев перевод романа (в частности,

метафор) вполне адекватен польскому тексту, а изменения, если они имели место, как правило, незначительны, хотя и не всегда мотивированны. Как, например, в случае, когда оборот „...Słońce wychodzące zza drzew” [7, с. 110] был переведён как «...солнце, выползающее из-за деревьев» [8, с. 106]. Однако другой пример: «*Ostrze zaigrało* идеально зеркальным блеском» [8, с. 27] и „*Obnażył ostrze, które rozbłysło lustrzanym blaskiem*” [7, с. 26] – здесь мы уже видим изменение предикативного центра предложения. В оригинале сказуемым выступает глагол „obnażyć”, т.е. «обнажить», подлежащее опущено согласно нормам польской речи, при этом подразумевается, что действие выполняет персонаж, затем следует сравнительный оборот – метафора отсутствует. Или же: «Цепь лопнула, серебряные звенья *dojdem przysnuły* во все стороны...» [8, с. 32] и „*Łańcuch pękł, srebrne ogniwa, jak deszcz, sygnęły się na wszystkie strony, dzwoniąc po kamieniu*” [7, с. 31] – в данном случае мы видим, что русская метафора отображает польское сравнение – «как дождь». Возможен такой вариант: «... Поднял [каганец], на стенках склепа *zapляsały* странные тени» [8, с. 35], которому соответствует „...*Uniósł go, śląc na ściany krypty dziwaczne cienie*” [7, с. 34]. В русском варианте перед нами сложное предложение, где во втором из его составляющих содержится метафора. В оригинале же это просто предложение с деепричастным оборотом, не содержащее метафору.

Таким образом, проведенное исследование привело нас к следующим выводам:

1. Подавляющее большинство метафор относятся к поэтическим (54,24 % от общего числа единиц), меньшее количество – гиперболическим (22,03 %), ещё меньшее – последовательным (около 15,25 %), и к виду ломаной метафоры мы можем отнести всего несколько (что составляет приблизительно 8,48 %).

2. Проанализировав, какой частью речи выражена метафора, мы обнаружили, что преобладает глагол, существительных гораздо меньше, прилагательных и причастий примерно одинаковое количество, деепричастий немного, а наречий практически нет.

3. Метафора преобладает в русском тексте, в то время как польским эквивалентом ей может являться сравнительный оборот или другая структура предложения.

Литература

1. Арутюнова Н.Д. Вступительная статья // Теория метафоры: Сборник. Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М., 1990. – С. 3-35.
2. Ахманова О.Л. Словарь лингвистических терминов.- М., 1966. – 343 с.
3. Доброжинская Т. Метафора в сказке. Пер. с польск. А.Л. Майорова // Теория метафоры: Сборник. Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М., 1990. – С. 158-187.
4. Кошелев С.Л. Жанровая природа «Повелителя колец» Толкина / С.Л. Кошелев // Проблемы метода и жанра в современной литературе: Сб.науч.ст. – М., 1981. – Вып. 6.
5. Лингвистический энциклопедический словарь. Гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд., дополненное – М., 2002 – 709 с.:ил.
6. Телия В.Н. Когнитивный аспект семантики номинативных единиц. – М., 1986. – 144 с.
7. Sapkowski A. Ostatnie życzenie. - Warszawa, 2003. – 288 s.
8. Сапковский А. Геральт: Последнее желание: Фантаст. роман. Пер. с польского Е.П. Вайсброта. – М., 2004. – 271 с. – (Библиотека фантастики).