

стемой мотивов пьесы. Языковые средства, моделирующие художественное пространство, приобретают в тексте образные «приращения» смысла и образуют микросистему лексических единиц, противопоставляющих «верх» и «низ», «ширь» и «даль», замкнутый и открытый топосы, город и мир природы. Взаимодействие пространственных образов способствует выражению идейно-эстетического содержания драмы.

ЛИТЕРАТУРА

Вакуров В.Н. Калина жаркая // Русский язык за рубежом. – 1990. – № 4.

Григорьев А. После «Грозы» Островского // А.Н. Островский. Драматургия. – М., 1997.

Островский А.Н. Драматургия. – М., 1997.

Потебня А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. – Харьков, 1860.

Свердлов М. Самоубийство Катерины – сила или слабость? // Я иду на урок литературы. – М., 2002.

Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. – М., 1999. – Т. 2.

Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов. – М., 2008.

Холодов Е. Мастерство Островского – М., 1963.

Этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. – М., 2010. – Т. 1.

Специфика метафорического постижения мира «особенным человеком»

И.И. ЧУМАК-ЖУНЬ,
Ж.А. ЩЕРБАК
Белгород

(На материале повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант»)

В статье речь идет о специфике познания мира слепым человеком. На материале повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант» рассматриваются этапы постижения мира через преодоление тьмы — от перцептивно-сенсорного восприятия до сложной аналитической метафорической деятельности.

Ключевые слова: *восприятие мира; художественный текст; когнитивная метафора.*

От наших представлений о сознании зависит наша концепция мира, а она в свою очередь предопределяет нашу мораль, наше искусство.

Получается, что все огромное здание Вселенной, преисполненное жизни, покоится на крохотном и воздушном тельце метафоры. (Ортега-и-Гассет).

Главная интрига повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант» – преодоление темноты мира, напрямую связанной с тем-

Чумаки-Жунь Ирина Ивановна, доктор филол. наук, профессор НИУ «БелГУ».

E-mail: chumak@bsu.edu.ru

Щербак Жанна Анатольевна, учитель русского языка и литературы МОУ «Красноярская СОШ № 2». E-mail: j.scherbak@yandex.ru

нотой сознания слепого героя. Автор начинает повествование о формировании личности персонажа с детских лет, т.е. с возраста познания, которое происходит у мальчика особенным образом – *через преодоление тьмы.*

Текст повести позволяет наблюдать, как шаг за шагом слепой Петрусь проходит

стадии познания мира, преодолевая темноту, застилающую мозг, которая... *волновалась вокруг, шевелилась, рокотала и звенела, протягиваясь к нему, прикасаясь к его душе со всех сторон неизведанными еще, необычными впечатлениями, от наплыва которых болезненно билось детское сердце*¹. Именно это метафорически изображенное злое существо (*тьма*) делает ребенка непохожим на других – не только внутренне, но и внешне. Уже в первом описании по отношению к слепому младенцу используются «недетские» эпитеты: *странный, неподвижный, серьезный*:

Но дитя не поворачивало головы за светлым лучом, проникавшим в комнату вместе с веселым щебетаньем птиц и с шелестом зеленых буков, которые покачивались у самых окон в густом деревенском саду. Мать, успевшая оправиться, первая с беспокойством заметила *странное выражение детского лица, остававшегося неподвижным и как-то не по-детски серьезным*.

Прилагательное *темный* – основной эпитет, характеризующий сознание слепого мальчика: *темная* (несомненно, не в значении ‘темноволосяя’) *головка, темный мозг, темное воображение, темные представления*. Обобщаются эти употребления в метафорическом описании *мира в темноте*:

Слепота застилает видимый мир темною завесой, которая, конечно, ложится на мозг, затрудняя и угнетая его работу, но все же из наследственных представлений и из впечатлений, получаемых другими путями, мозг творит в темноте свой собственный мир, грустный, печальный и сумрачный, но не лишённый своеобразной, смутной поэзии.

Автор утверждает таким образом, что «собственный мир» возникает у ребенка: 1) из наследственных представлений и 2) из впечатлений, *получаемых другими путями*. В повести эти внешние впечатления описаны в определенной последовательности, которую можно условно разделить на несколько этапов.

Этап – *познание через перцептивно-сенсорное восприятие*. На этом этапе

¹ Текст цит. по: Короленко В.Г. Слепой музыкант. – М., 1991.

мальчик «пробует» окружающий мир тактильным, перцептивно-сенсорным путем (при помощи органов обоняния, осязания, слуха) – компенсаторными механизмами речемыслительной деятельности.

С самого раннего детства важную роль играет *тактильный контакт* с объектом – как непосредственный (1), так и опосредованный (2):

(1) Когда же его брали другие, он быстро начинал *ощупывать* своими ручонками лицо взявшего его человека и тоже скоро узнавал няньку, дядю Максима, отца. Но если он попадал к человеку незнакомому, тогда *движения маленьких рук становились медленнее*: мальчик осторожно и внимательно *проводил ими по незнакомому лицу*; и его черты выражали напряженное внимание; он как будто *«вглядывался» кончиками своих пальцев*.

(2) Он *чувствовал* только, как что-то *материальное, ласкающее и теплое касается его лица* нежным, согревающим прикосновением. Потом кто-то *прохладный и легкий*, хотя и менее легкий, чем тепло солнечных лучей, *снимает с его лица эту негу и пробегает по нем ощущением свежей прохлады*.

Описывая «перцептивно-сенсорный» этап познания мира, писатель подчеркивает мучительный характер процесса. Ощущения и чувства представлены как эмоционально-аффективные неререфлексируемые реакции (*болезненный восторг*). Впечатления, которые получает ребенок, в его сознании не могут сформироваться в отчетливое представление. Короленко очень выразительно описывает внешние признаки познания мира как *преодоления* – на смену неподвижности слепого лица приходит мимика страдания:

Лицо подергивалось ритмически пробегавшими по нем переливами; глаза то закрывались, то открывались опять, брови тревожно двигались, и во всех чертах пробивался вопрос, тяжелое усилие мысли и воображения. Не окрепшее еще и переполненное новыми ощущениями сознание *начинало изнемогать*: оно еще боролось с нахлынувшими со всех сторон впечатлениями, стремясь устоять среди них, слить их в одно целое и таким образом овладеть ими, победить их. *Но задача была не по силам темному мозгу ребенка, которому недоставало*

для этой работы зрительных представлений.

Основным средством познания мира для мальчика становится звук, при помощи которого он может представлять «картинки». Именно звук помогает *преодолению* и вызывает положительные эмоции. В неподготовленном сознании ребенка пока нет знаний ни об образах, ни о предметах, ни об их свойствах, но он слышит звук и переносит его на создаваемые представления, в частности пространственные, которые обычно связаны с визуальным восприятием:

Тем не менее бывали и для него минуты ясного удовольствия, *ярких детских восторгов*, и это случалось тогда, когда доступные для него *внешние впечатления* доставляли ему *новое сильное ощущение, знакомили с новыми явлениями невидимого мира*. Великая могучая природа не оставалась для слепого совершенно закрытою. Так, однажды, когда его свели на высокий утес над рекой, он с особенным выражением *прислушивался к тихим всплескам реки* далеко под ногами и с замиранием сердца хватался за платье матери, *слушая, как катились вниз обрывающиеся из-под ноги его камни*. С тех пор он представлял себе *глубину в виде тихого ропота воды у подножья утеса или в виде испуганного шороха падавших вниз камешков*.

II этап – *познание через языковое общение*. Столь же сложные ощущения связаны и с впечатлениями от живого общения с окружающими людьми, что стало еще одним важным этапом формирования картины мира незрячего мальчика. Герой черпает знания о мире опосредованно, сквозь призму мира чужого: неподготовленному сознанию оказываются необходимыми объяснения других людей – мамы, дяди Максима, замещающие пробелы в мыслях дубль-знанием. Отметим, что и на этом этапе восприятие информации также сопровождается болезненными ощущениями:

Рассказы матери, более живые и яркие, производили на мальчика большее впечатление, но по временам впечатление это бывало слишком болезненно. <...> Видимо, детская головка работала над непосильною задачей, *темное воображение билось, стремясь создать из косвенных данных новое*

представление, но из этого ничего не вышло.

При помощи речи даются исходные знания, которые мозг мальчика впоследствии «обрабатывает» и создает образы-фрагменты, складывающиеся в единую картину мира. Эти знания условны, относительны, однако именно они являются фундаментом мышления ребенка.

III этап – *сложная аналитическая речемыслительная деятельность*. Ее сознание мальчика способно провести, уже имея определенное знание о внешнем мире, которое опирается на память, хранящую информацию об опыте взаимодействия с окружающей средой и людьми, и механизмы осмысления и переработки этой информации. В связи со стремлением познать мир в его сложном многообразии в сознании ребенка к механизмам речемыслительной деятельности добавляются личные переживания, подключаются воля и характер, позволяющие создавать на их основе новые представления, отсутствовавшие ранее. Однако «темное воображение» слепого ребенка не дает возможности окончательно сформироваться этим представлениям: физическая неполноценность накладывает отпечаток на специфику восприятия и познания окружающей действительности. И вот здесь на помощь познанию приходит когнитивная метафора, обладающая огромным эвристическим потенциалом, – она позволяет получить новое знание посредством уже известной переменной, что является особо значимым для слепого.

Так как слепота ребенка ведет к невозможности визуального восприятия конкретного объекта, мозг малыша жадно ищет компенсацию недостающего звена в цепи *зрительный образ – формирование субъективного знания о познаваемом концепте*. На первый план на этом этапе вновь выступает то ощущение, которое дает ребенку наибольшую возможность познания, – звук. Использование звуковой метафоры особенно необходимо в том случае, когда познание связано с абстрактными понятиями. Если восприятие конкретных предметов действительности предполагает конкретный процесс позна-

ния в форме, например, тактильного ощущения (пень можно потрогать, кошку можно погладить и т.д.), а процесс формирования представления в данном случае также вполне конкретен, так как тактильное ощущение подает в сознание информацию о качестве предмета (какой? как ая? как к е?), то в случае с абстрактными понятиями, например с цветом, эмоцией, механизм познания усложняется, становится интуитивным – ведь цвет, эмоцию нельзя ощутить перцептивно. Недостающим звеном познания в таком случае становится ассоциативный образ, создаваемый при помощи звуковой метафоры: *восприятие звука – создание ассоциативного образа – формирование субъективного знания о познаваемом концепте*. Восприятие незнакомых предметов «через метафору» становится новым, более сложно организованным уровнем в познании слепым окружающей действительности.

Наглядный пример – описание процесса метафорического познания двух самых главных в жизни Петра музыкальных инструментов – хохлацкой дудки конюха Иохима и фортепиано, заказанного в городе Анной Попельской, матерью героя. Петру не может получить зрительные впечатления (да они для него, пожалуй, и неважны), цель его познания – душа музыки.

Восприятие мальчиком мелодии каждого из инструментов (*привлекательность, чарующая тайна* свирели и *странная музыка* фортепиано) и их звучания (*тихий, простой, нехитрый* – звук свирели и *гудеть, ворчать, позванивать* – фортепиано) связано с образами живых существ, которые стали источниками для детской фантазии, а соответственно, и для метафорического переноса. У дудки оказалась душа, родственная душе ребенка. Фортепиано же – это *странный городской гость, показавшийся ему <...> сердито-крикливым; новый неодушевленный, но вместе сердитый гость*. Стоит обратить внимание на эпитеты *странный* и *неодушевленный*, вполне характеризующие отношение мальчика к инструменту после первого знакомства. Это существо *без души*, от которого Петрусь стремится от-

городиться. В основе метафорического восприятия образов дудки и пианино оказывается знание о звуках живой и неживой природы: ребенок переносит на музыкальные инструменты те эмоции, которые связаны у него со звучанием человеческого голоса.

Дудка входит в жизнь ребенка таинственным путем, Петра пленяет незатейливая игра Иохима:

...на другой день мальчик опять говорил ей [маме] о чем-то, *приятно тревожившем* его с вечера.

– *Так хорошо, мама, так хорошо!* Что же это такое?..

Эмоцию вызывает звук, поразивший душу еще несмышленного малыша. Это тот редкий случай, когда новые для мальчика впечатления не требуют преодоления, он ощущает себя абсолютно счастливым, слушая музыку флейты:

Эти часы стали теперь для мальчика самым *счастливым временем...*; Петрик сидел, *как очарованный*, и слушал.

Знакомство с фортепиано – проект любящей ревнивой матери, которая хочет побороть влияние «холопа», но *венскому инструменту оказалось не по силам бороться с куском украинской вербы*: при первом знакомстве звуки фортепиано вызывают у мальчика страх, близкий к обмороку.

Если ключевым моментом «узнавания» дудки становится положительная эмоция, благодаря которой у мальчика формируется однозначно положительное представление о внутреннем содержании живого для него образа, то процесс восприятия фортепиано вновь связан с *преодолением*. Флейта в сознании Петруся ассоциируется с добрым, волшебным существом-другом, рядом с которым хорошо, фортепиано же вызывает болезненные ощущения (*ей вспомнилось выражение боли, вызванное ее игрой, на лице мальчика...*). В фортепианной музыке, которую исполняет мать, нет чувства. Кроме того, писатель настойчиво подчеркивает чужеродность нового инструмента: *привозная «музыка», венский инструмент лучшего мастера, заморская музыка, венское пианино, немецкая музыка*.

В случае с фортепиано метафорическая схема познания через создание ассоциативного образа, описанная выше, оказывается неполной. По замыслу матери, самого звука фортепиано достаточно для того, чтобы мальчик заинтересовался инструментом и полюбил его звучание (услышал – узнал – полюбил), но схема познания в данном случае оказывается неполноценной, звучание фортепиано вызывает в мальчике отторжение, что не дает сформироваться субъективному знанию об образе, следовательно, метафора «не срабатывает». Схема познания должна поменяться: услышал – полюбил – узнал. Суть метафоры музыки – передача «живого чувства», а результатом действия становится *новая эмоция*, которая, в свою очередь, позволяет мальчику получить новое знание.

«Душа свирели» включает те составляющие, которых нет в музыке фортепиано и которые должна вложить в мелодию фортепиано мать для того, чтобы метафора «сработала»: 1) эмоции творца и 2) ощущение родной природы.

В основе создания музыки хохла Йохима – чувства любви и печали: *тихие, задушевные переливы... соответствуют его горькой судьбе, ...выражат печаль его отвергнутого сердца*. Кажется, дудка была частью его самого; *звуки, которые она издавала, лились будто из собственной его согретой и разнеженной груди, и каждый изгиб его чувства, каждый оттенок его скорби тотчас же дрожал в чудесной дудке, тихо срывался с нее и звучно несся вслед за другими, среди чутко слушавшего вечера*. (Именно эти эмоции должна передать мать Петра в звучании фортепиано):

Разве это не чувство, не жгучее чувство любви к ее обездоленному, слепому ребенку, который убегает от нее к Йохиму и которому она не умеет доставить такого же живого наслаждения?

Йохим вложил в дудку душу родной природы:

Прежде чем Йохим срезал ее своим ножом и выжиг ей сердце раскаленным железом, она качалась здесь над знакомою мальчику родною речкой, ее ласкало украинское солнце, которое созревало и его, и тот же об-

давал ее украинский ветер, пока зоркий глаз украинца-дударя подметил ее над размытою кручей. И теперь трудно было иностранному пришельцу бороться с простою местною дудкой, потому что она явилась слепому мальчику в тихий час дремоты, среди таинственного вечернего шороха, под шелест засыпавших буков, в сопровождении *всей родственной украинской природы*.

Хохлацкая дудка становится той областью-источником, через которую не только метафорически познается, но и творится душа фортепиано. В повести мать творит музыкальную метафору, делая фортепиано живым, вселяя в него не только страдающую и любящую материнскую душу, но и душу живой природы, душу родного народа:

Теперь из-под рук выходили уже не *трескучие мудреные «пьесы»*, а *тихая песня, грустная украинская думка звенела и плакала* в темных комнатах, размягчая материнское сердце.

Ощущение природы важно для слепого мальчика, ведь он часть родного края, свой среди народа. Народное чувство природы вобрало и точность зрительной памяти народа (что необходимо слепому), и эмоциональные оттенки природной красоты. Это влияет на характер его дальнейшей музыкальной деятельности:

Формы, в какие успело отлиться музыкальное чувство Петра, были именно те, в каких ему впервые явилась мелодия, в какие отливалась затем игра его матери. *Это были формы народной музыки*, которые звучали постоянно в его душе, которыми *говорила этой душе родная природа*.

Следует уточнить, что такое «видение» музыкальных инструментов ребенком описывается в самом начале повести, в период детства Петра. В более зрелом возрасте у ребенка сформирована память – кладезь его знаний, эмоций, соощущений, позволяющая создавать и описывать более конкретные, сравнимые с полученными ранее знаниями, образы. Именно память, с точки зрения психолингвистики, является одним из основных механизмов речевой деятельности человека – глубокого, сложноорганизованного мыслительного процесса (А.А. Залевская). Благодаря

глубокой душевной работе, преодолевая как препятствие тяжелый рок, юноша побеждает тьму:

Да, он прозрел... На место слепого и неутомимого эгоистического страдания он носит в душе ощущение жизни, он чувствует и людское горе, и людскую радость, он прозрел и сумеет напомнить счастливым о несчастных...

Таким образом, «узнавание» мира для мальчика – сложный процесс, в котором динамично переплетаются предварительные знания, полученные из опыта общения с природой и людьми, склонности и характер, музыкальные чувства. Особенность познания мира слепым человеком –

преодоление тьмы – определяется не столько отсутствием зрительных впечатлений при знакомстве с миром внешним (темнота мира), сколько отсутствием чувств при передаче жизни души. Именно это преодоление душевной тьмы является непременным условием перерождения героя из «особенного человека» – в Человека-Творца.

ЛИТЕРАТУРА

Короленко В.Г. Слепой музыкант. – М., 1991.

Кубрякова Е.С. Когнитивная метафора // Краткий словарь когнитивных терминов / Под ред. Е.С. Кубряковой. – М., 1996. – С. 55.

Б.Г. БОБЫЛЕВ | Символика ночи в лирике Орел | Владимира Луговского

Статья посвящена анализу стихотворений Владимира Луговского 20–30-х годов, объединенных темами революции, ночи и сна.

Ключевые слова: *символ; метафора; тактовик; напевный стих; синтаксический параллелизм; интертекст.*

В 1929 г. Луговской пишет жене Тамаре Губерт:

Для меня всегда были страшны утра. Большинство моих стихов расположено в пейзаже ночи. Ночь понятнее, цельнее и ближе к истине, потому что только ночью выходят созвездия, ощущается безграничность мира, не прикрытая лживой голубизной дня [Луговской 2006: 131].

Далее он развивает мысль о творческой плодотворности состояния сна, переходя на язык конструктивистов:

Тогда начинает работать твоя собственная машина красоты, в страшно медленном ритме отстукивая секунды... Так пусть будет сон, составленный из неумолимой фиксации времени, положения, предметов и композиции пространства. Когда ты лежишь у моря

Бобылев Борис Геннадьевич, доктор пед. наук, кандидат филол. наук, профессор Приокского гос. ун-та. E-mail: boris-bobylev@yandex.ru

и над тобой длинное облако и пролетающая чайка – это вспыхивает в мозгу как магний, на десятую секунду приближая тебя к своему собственному сну... в колодец внутреннего сна... [Луговской 2006: 131].

Образы сна и ночи лейтмотивами проходят сквозь всю поэзию Луговского¹. Вместе с тем эти образы наполняются различным смыслом, имеют разное звучание в отдельные периоды его творчества. Символика ночи в раннем творчестве поэта непосредственно связана с темами родины и революции, жизни и смерти.

¹ Вот далеко не полный перечень названий: «Ночь» (1926); «Девичья полночная» (1927), «Саторная ночь» (1929), «Лимонная ночь» (1928–1929), «Ночлег» (1936), «Ночь под Молодечно» (1939), «Полночь» (1940), «Ночь Фархада» (1947), «Ночь над Боз-су» (1948), «Журавлиная ночь» (1953), «Белая ночь», «Южная ночь» (1954), «Ночь весны» (1956) и др.