

О. Н. Верещагина

Метафора в драме М. Ю. Лермонтова «Испанцы»

В статье рассматриваются особенности функционирования метафоры в драматическом произведении М. Ю. Лермонтова. Отмечается ее роль как одного из главных средств раскрытия внутреннего мира персонажей пьесы и образного описания событий и явлений действительности.

Ключевые слова: романтизм, метафора, драматическое произведение, контекст, эмоционально-оценочный компонент значения.

O. N. Vereshchagina

Metaphor in M. Yu. Lermontov drama "The Spaniards"

The article considers the peculiarities of the functioning of metaphors in a dramatic work of M. Yu. Lermontov. Its role as one of the major means of revealing of the inner world of characters and figurative descriptions of the events and phenomena of reality is emphasized.

Keywords: romanticism, metaphor, dramatic piece, context, emotional and evaluative component values.

Творчество М. Ю. Лермонтова-драматурга многими исследователями определяется как ученические «опыты» писателя в этом направлении и потому, что носит во многом подражательный характер, испытывает сильное влияние творчества Ф. Шиллера, произведений периода «бури и натиска», и потому, что является несовершенным в художественном плане (за исключением драмы «Маскарад»). Сказанное выше справедливо и для первого драматургического произведения художника слова – драмы «Испанцы». Здесь, как и во многих литературных произведениях, созданных под влиянием романтизма, обнаруживается характерное для этого стиля использование большого количества метафор («употребление слова или выражения в переносном значении, основанное на сходстве, сравнении, аналогии, а также слово или выражение, таким образом употребленное» [2]) как одного из основных средств описания окружающего мира и переживаемых действующими лицами чувств.

Отметим, что метафорическое выражение в пьесе получают такие чувства, как любовь, которая традиционно ассоциируется с огнем. Важно также, что при создании образа любви-пламени автор использует слова, относящиеся к различным частям речи (глаголы, существительные, прилагательные), что позволяет описать чувство с разных точек зрения: как процесс, «предмет», а также характерные для него признаки.

Соррини

Идет прелестная! пусть бережется; если
Заронит искру пламя в эту грудь,
Оледенеющую от лет... то не легко
Она избегнет рук моих... [1, с. 428]
...я горю
Любовью к ней... [1, с. 445]

Донна Мария

...тебя старик излечит скоро
От бредней пламенной любви... [1, с. 475]

Необходимо сказать, что *пламя* может выступать в качестве контекстуального синонима внутреннего переживания. В первых двух примерах при описании любви-огня чувство характеризуется как легко возникающее (достаточно искры), а также с точки зрения его интенсивности (*горю*), но отношение говорящего остается невыраженным. В последнем примере, напротив, присутствует как указание на интенсивность проявления ощущений (*пламенной*), так и оценка персонажа: любовь Эмилии вызывает у мачехи только насмешку (отношение выражается посредством лексем *излечить*, *бредни*, указывающих на сопоставление любви с болезнью, безумием, которое скоро пройдет).

Образно описаны в драме такие чувства, как радость и счастье.

Соррини

Седиам этим преклоняться должно в прахе
Перед распятым, а не украшаться
Венками радости... [1, с. 448]

Донна Мария

И счастье опять украсит

Твои ланиты пламенным румянцем... [1, с. 470]

Отметим, что глагол *украшать* сочетается с лексемами с положительным эмоционально-оценочным компонентом значения (*венки радости, счастье*). Интересно также, что положительные чувства в произведении связаны с образом огня (например, *счастье украсит... пламенным румянцем*).

С выражением чувств персонажей пьесы и их взаимоотношений связано и использование наименований того или иного лица, которые также могут представлять собой метафору. Особенно интересным при этом является иносказательное описание женских образов в драме. Необходимо отметить, что для характеристики одного и того же персонажа с помощью такого рода номинации типичным является использование лексем с только положительной или только отрицательной эмоциональной оценкой. Так, например, свою возлюбленную главный герой, называет ангелом («Мой ангел, ангел...»; «Но между демонов один есть ангел / Души моей...»), испанцы, готовящиеся похитить Эмилию из дома ее отца, говорят:

Товарищи, пойдемте же теперь

Искать свою любезную добычу... [1, с. 451]

В приведенном примере словосочетание *любезную добычу* отражает не только отсутствие у испанцев ненависти к девушке (они выполняют приказ священника), но, одновременно, и своего рода насмешку, так как для них она – всего лишь еще одна жертва.

Иначе описывает Эмилию донна Мария, говоря о будущем похищении:

Донна Мария

Мой муж, я думаю, уехал надолго,

И нынче наш монах пришлет людей,

Которым и вручу подарок свой!.. [1, с. 469]

Я заманю голубку в сети;

Я поведу на тайное свиданье;

Там будет шайка дожидаться, верно;

И тут же схватят и умчат ее... [1, с. 474]

Подарок и голубка здесь – обманутая девушка, против воли оказавшаяся вне дома своего отца. Если лексема *голубка* сохраняет свое словарное значение, то в значение лексемы *подарок* в контексте произведения привносятся дополнительные коннотации. Отметим также, что образ голубки в пьесе становится своего рода символом невинности и чистоты (ср. Соррини в ответ на вопрос Доминиканца, виновен ли он в гибели Эмилии, отвечает, что невинен, «как голубь»).

Донна Мария

Мне кажется, что начинаю я

Жалеть о бедной жертве сластолюбья!.. [1, с. 515]

Интересно, что в приведенном примере чувство донны Марии передается одновременно и непосредственно (с помощью глагола *жалеть*), и опосредованно (с помощью употребления лексем *бедный, жертва*).

Патер Соррини и гробовщики, пришедшие за телом девушки в финале пьесы, называют ее красавицей.

Таким образом, персонаж оказывается по-разному представлен в зависимости от того, с точки зрения какого действующего лица он изображен, при этом слова с различными эмоционально-оценочными компонентами значения могут создавать единый положительный образ (например, *красавица, ангел – добыча, жертва*).

Сестра Фернандо, Ноэми, также характеризуется с помощью лексем с положительным эмоционально-оценочным оттенком значения (*милое создание, нежное создание*).

Фернандо

Бог сохрани меня от этой мысли:

Ты цвет пустыни, ты дитя свободы:

Без правил любишь ты, – испанцы только

Без правил ненавидят ближних!.. [1, с. 463]

В приведенном примере метафоры *цвет пустыни, дитя свободы* не только отражают оценку Фернандо девушки (как ее внешней красоты, так и внутреннего мира), но одновременно и его восприятие свободы: быть свободным – значит, «любить без правил». Противопоставление Ноэми и испанцев усиливается за счет анафоры (*Без правил любишь ты... – Без правил ненавидят...*) и лексем с противоположным значением (*любить – ненавидеть*). Антитеза здесь является своего рода частным отражением общего для всей драмы противопоставления настоящего и фальшивого (Соррини и служащие ему испанцы; испанцы и представители еврейского народа).

Интересно, что женские образы в произведении можно разделить на несколько групп. С одной стороны, Эмилия и Ноэми, как положительные персонажи, с другой – няня Ноэми, Сара, которой не дается практически никакой характеристики, и жена дон Алвареца, донна Мария, как отрицательный образ (Эмилия так отзывается о ней: «Уж эти мачехи! – *презлюбные творенья...*»). Отметим, что практически единственную положительную характеристику донны Марии дает иезуит Соррини, который, желая польстить дону Алварецу, называет его жену и дочь «дарами неба».

Номинация может не только являться показателем отношения говорящего к адресату реплики, но и «содержать» оценку способности сочувствовать, сопереживать.

Фернандо

Ты камень, но перед моим отчаяньем

Ты содрогнешься... [1, с. 504]

6-й испанец

Жидовка умереть одна не может?

Пускай она *издохнет*!.. И Фернандо,

Как говорят, был сын жиды.

Сара

Он сын

По крайней мере человека – ты же *камень*! [1, с. 537]

В процитированных примерах слова Фернандо, обращенные к Соррини, и реплика Сары в ответ на высказывание испанца служат, в одном случае, для создания образа бездушного человека и выражения силы отчаянья героя (может заставить «камень» содрогнуться), в другом – выступают в качестве противоположности человеку, поскольку полностью исключают чувство сострадания, сопереживания (это подтверждается с помощью ремарки *сухо* (наречие от «сухой» – здесь: «неспособный к проявлению чувств; бездушный» [2]), существительного *жидовка* (в словаре помечается как «грубое просторечное») и глагола *издохнет*, подчеркивающих пренебрежение и презрение говорящего по отношению к Ноэми). Таким образом, лексема *камень* приобретает узально не свойственное ей значение – «не способный чувствовать».

Необходимо сказать, что оба персонажа (Фернандо и Сара) при характеристике людей используют еще одну лексему *демон*, но так же, как и в рассмотренных выше примерах, в употреблении имеются различия.

Фернандо

Но между *демонами* один есть ангел

Души моей... [1, с. 463]

Сара

Помогите ей!

Воды! – я заклинаю богом, помогите...

Она еще тепла... *о демоны, не люди!* [1, с. 537]

Если для молодого испанца демонами являются люди вообще, воспринимаемые им негативно, то для Сары *демоны* в данном случае – синоним камня, так как приобретает значение «бездушный человек». Интересно, что дон Алварес демоном называет Фернандо, узнав, что он убил его дочь: герой произведения оказывается одновременно положительным (с точки зрения Эмили, Моисея, Ноэми, Сары) и отрицательным (с точки зрения дон Алвареса, Соррини, Доминиканца). Таким образом, одна и та же лексема

может приобретать различное значение: это и указание на неспособность сострадать, и наименование воплощения зла.

Сопоставление с камнем сохраняет то же значение, выступая не только в качестве номинации.

Пусть слезы те в груди *окаменели*,

Но их один разводит *звук*,

Напомнив дни, когда мы пели,

Без горькой памяти, без ожидания мук. [1, с. 448]

Отметим, что окаменение (а также сравнение с чем-то твердым) в рамках драматического произведения является признаком невозможности что-либо чувствовать, переживать. Интересно, что для обретения этой способности вновь достаточно одного звука, искры (сравним, слова Соррини: «Заронит *искру* пламя в эту грудь, *оледеневшую от лет*» (холодный – не способный любить)).

Метафорическое наименование персонажа может не содержать указаний на отношения между действующими лицами, а представлять собой главную черту его характера:

Соррини

Ну, если эта *буйная душа*

Испортит дело все... [1, с. 446]

Говоря о Фернандо, священник имеет в виду пылкость юноши, способного помешать осуществлению задуманного похищения.

Метафорически изображенными оказываются не только персонажи, но и происходящие события. Так, смерть представлена в образе сна.

Ноэми

Она не обтирала крови

С его глубоких ран, она не просидела

У ног его ни ночи, трепеща,

Чтобы желанный сон не превратился

В *сон беспробудный*!.. [1, с. 481]

Фернандо

...Меня зовут Фернандо!

Вот все, что я могу сказать, другое

Пусть *спит* в груди моей, как *прах твоих отцов*

В *земле сырой*!.. [1, с. 462]

Метафорой смерти как следствия покушения на жизнь становится путь, дорога. Так, испанцы говорят об убийстве Фернандо:

Да делать нечего, когда велел нам патер

Его *отправить в дальнюю дорогу*!.. [1, с. 461]

Позже Соррини назовет мнимую смерть Фернандо «кровавым путем».

В *кровавый путь отправлен* уж Фернандо... [1, с. 489]

Однако убийство может быть представлено и как «очищение» земли, и потому воспринимается положительно:

...Творец

Свидетель мне: хотел *очистить* землю я

От зверя этого... [1, с. 528]

С метафорическим изображением смерти связано описание мертвых.

Фернандо

О вы! вы образы людей великих
Своею мудростью и силой,
Скажите мне, ужель *гниющие*,
Немых гробов бесчувственные жертвы
Отнимут у меня мою Эмилию?... [1, с. 418]

Соррини

Нет призраков; могила слишком крепко
Свою *добычу* держит, чтоб она
Могла исторгнуться из рук ее сырых!.. [1, с. 511]

В создании иносказательного образа используются лексемы, обладающие отрицательным эмоционально-оценочным компонентом значения или приобретающие его в контексте (*гниющий, жертва*). Во втором примере объятия – жест, который представляет собой проявление дружелюбия («движение или положение рук, охватывающих кого-либо для ласки» [2]), – воспринимаются негативно, так как являются метафорой смерти (объятия могилы), а умерший – ее добычей.

О сохранении втайне договора с испанцами священник напоминает им указанием:

Да чур не забывать, что вы *без языков*... [1, с. 491]

Молчание становится синонимом невозможности говорить.

Иносказательно может быть передано и то положение, которое занимает женщина в доме. Так, Соррини, пытаясь уговорить Эмилию остаться, говорит:

Ты *там была рабой* – *здесь будешь ты царицей* [1, с. 494].

Необходимость подчинения отцу сравнивается с рабством. В данном примере метафора и сопутствующая ей антитеза создаются как с помощью противопоставления пространственных ориентиров *там – здесь*, так и с помощью лексем *раба – царица*, образующих два противоположных мира.

Интересно, что метафора является одним из главных образных средств, используемых Соррини. В разговоре с доном Алваресом он сравнивает женщину с хрупким и нежным цветком.

Вы знаете ли: женщина *цветок*,
Который, если вы его *согнете вдруг*, –
Изломится. [1, с. 432]

Наставления, которые дает Соррини Эмили, также представляют собой иносказание:

Да, если мне позволил ваш родитель,
То я готов неопытность ввести
На *лучший путь*. – Там *нет цветов*,
Там *терния*, но *цель*, к которой мы

Приходим, *веселит* нас – а былое

Печально или весело, смотря по тем

Мгновениям, когда о нем воспоминаешь... [1, с. 429]

Путь смирения и отказа от любви Соррини называет лучшим путем. Признаком трудности, безрадостности такого пути является отсутствие цветов («нет цветов, там терния»), правильность выбора в словах священника подчеркивается с помощью прилагательного *лучший*, глагола *веселит* (как характеристика цели).

Образно выражено и мнение героя пьесы об отношении испанцев к добру и злу.

Фернандо

У них и *рай* и *ад*, все на весах,

И *деньги сей земли владеют счастьем неба*... [1, с. 463]

В процитированном примере метафора как бы включает в себя антитезу, которая создается посредством употребления лексем (*сея*) *земля, небо, деньги, счастье* – противопоставление земного и небесного как обыденного, материального и зависимого от него духовного. При этом рай и ад, наоборот, сближаются, так как приобретают свой «вес», свою «цену».

Итак, метафора, в первую очередь, является средством характеристики одного персонажа с точки зрения другого, а также выражения чувств и отношений между действующими лицами пьесы. В контексте произведения она может выступать как средство иносказательного изображения смерти. Важно, что лексемы, входящие в состав метафоры, могут приобретать дополнительные оттенки значения, узואльно им не свойственные.

Библиографический список

1. Лермонтов, М. Ю. Демон : Стихотворения. Поэмы. Пьесы [Текст] / М. Ю. Лермонтов. – М. : Эксмо, 2008. – 672 с.
2. Словарь русского языка : в 4-х т. / под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Русский язык, 1981–1984 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL : <http://www.slovari.ru/default.aspx?s=0&p=3068.html> (20.03.2011)
3. Томашевский, Б. В. Краткий курс поэтики [Текст] : учебное пособие / Б. В. Томашевский ; вступительная статья, примечания Л. В. Чернец. – 5-е изд. – М. : КДУ, 2010. – 192 с.
4. Томашевский, Б. В. Стилистика [Текст] : учебное пособие / Б. В. Томашевский ; отв. ред. А. Б. Муратов. – Изд. 3-е. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 288 с.