

ВИЗУАЛЬНАЯ МЕТАФОРА В КИНЕМАТОГРАФИЧНОЙ ПРОЗЕ ДМИТРИЯ ДАНИЛОВА

А. В. Пименова

Санкт-Петербургский государственный университет

VISUAL METAPHOR IN CINEMATOGRAPHIC PROSE BY DMITRY DANILOV

A. V. Pimenova

Saint Petersburg State University

Аннотация: статья посвящена изучению визуальной метафоры как одного из средств формирования литературной кинематографичности в российской прозе XXI в. Цель статьи – проанализировать случаи употребления визуальной метафоры в прозе современного писателя Дмитрия Данилова и определить ее роль в структуре художественного текста. Методология исследования включает структурный, компонентный и контекстуальный анализ языковых единиц. Лингвистический анализ визуальной метафоры проводится с опорой на теорию метафоры, разработанную Н. Д. Арутюновой, и типологию метафор Ю. Н. Караулова. При рассмотрении языкового материала было установлено, что визуальные метафоры в кинематографичном романе Дмитрия Данилова «Саша, привет!» можно классифицировать по формальному выражению на два вида: с одной стороны, изобразительные метафоры, с другой – графические. В основе и тех, и других метафор лежит образ, что позволяет рассматривать визуальные метафоры как небинарные ментальные структуры, участвующие в порождении переносных смыслов. Как показал анализ исследуемого материала, в прозе Дмитрия Данилова визуальные метафоры являются одним из важных элементов, организующих идиостиль писателя. Ключевой метафорой творчества Данилова стала метафора «мир как кино» и следующая из нее метафора «текст как кино», которые определяют набор соответствующих средств художественного выражения, формирующих зрительный образ. В современном мире, в котором визуальная культура и, в частности, кинематограф занимают доминирующее положение, визуальная метафора в текстах писателей становится не только выражением авторской позиции и мировоззрения, но и отражением языковой культуры носителей современного языка.

Ключевые слова: визуальная метафора, литературная кинематографичность, визуальный образ, семантическое поле, значение-источник, значение-цель, современная российская проза.

Abstract: the article is devoted to the study of visual metaphor as one of the means of literary cinematography in Russian prose of the 21st century. The purpose of the article is to analyze the visual metaphor in the prose by Dmitry Danilov and determine its role in the structure of literary text. The research methodology includes structural, component and contextual analysis of visual metaphor. Linguistic analysis is based on the theory of metaphor developed by N. D. Arutyunova, and the typology of metaphors by Yu. N. Karaulov. As a result of the study, it was established that visual metaphors in Dmitry Danilov's cinematic novel "Sasha, Hello!" can be classified according to formal expression into two types: pictorial metaphors and graphic metaphors. Both metaphors are based on an image in which visual metaphors should be considered as non-binary mental structures involved in the generation of figurative meanings. As the analysis of the material has shown, in Dmitry Danilov's prose visual metaphors are one of the important elements that organize the writer's idiomatic style. The key metaphor of Danilov's work is "the world as cinema" and the subsequent metaphor "text as cinema", which define a set of corresponding means of artistic expression that form the visual image. In the modern world, in which visual



culture and, in particular, cinema occupy a dominant position, visual metaphor in writers' texts becomes not only an expression of the author's position or worldview, but also a reflection of the linguistic culture of modern Russian speakers.

Key words: *visual metaphor, literary cinematography, visual image, semantic field, meaning-source, meaning-goal, modern Russian prose.*

Введение

В современных исследованиях все чаще встречается термин «визуальная метафора», под которым в большинстве случаев понимается изображение, являющееся метафорическим образом и отсылающее к переносным смыслам [1–5]. Однако, как показывают тенденции развития современной прозы, визуальная метафора может быть обнаружена внутри художественного текста не только как иллюстративное сопровождение, но и как вербальный элемент, выполняющий функцию механизма формирования литературной кинематографичности.

Литературная кинематографичность – это художественная характеристика литературного текста, которая предполагает включение в текстовое пространство элементов кинематографии для нарочитого создания кинематографических образов. Кинематографический стиль обогащает текст динамическими описаниями, живописными сценами и метафорами, аналогичными тем, что можно увидеть на экране кино. Исследования литературной кинематографичности охватывают последние десятилетия, им посвящены работы О. А. Асеевой [6], Т. И. Васильевой [7], Д. С. Гудина [8], И. А. Мартыановой [9; 10], О. Ю. Осмухиной, И. Р. Куряева [11] и др. Наиболее авторитетным и часто цитируемым определением является вариант литературной кинематографичности И. А. Мартыановой, которая, используя лингвистический подход к описанию явления, пишет, что «это характеристика текста с монтажной композицией, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной кинематографичности являются слова лексико-семантической группы “Кино, киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа”, функционирующие в тексте. Кинематографичный тип текста подчеркнуто визуален в самом характере своего пунктуационно-графического оформления и членения» [10, с. 9].

Кинематографический стиль позволяет оживить текст и сделать его динамичным, что во многом достигается благодаря монтажной технике композиции. Монтаж предполагает соединение элементов различного характера с целью получения нового смысла или оказания эмоционального воздействия на читателя или зрителя. Еще в 20-е гг. XX в. С. М. Эйзенштейн на основе многолетней режиссерской практики при-

шел к заключению, что эмоциональный опыт режиссера и эмоциональный опыт зрителя в фильме вступают в своего рода диалог, который начинается задолго до появления киноленты на экране. В процессе создания фильма режиссер старается предугадать те эмоции, которые будет испытывать зритель в течение просмотра кинофильма, конструируя в своем сознании предполагаемые сценарии развертывания зрительских эмоций, усиливаемые за счет использования кинематографического монтажа [12, с. 297–298]. В литературном тексте кинематографический монтаж выполняет схожие функции, позволяя читателю, направляемому мыслью автора-режиссера, буквально «увидеть» происходящее в тексте и перенестись в мир кинематографических образов. Следствием этого становится переосмысление позиции читателя, который теперь получает статус «читателя-зрителя».

В литературном тексте различные кинематографические приемы, такие как монтаж, замедленная съемка, стоп-кадр, панорамирование, чаще всего представлены через вербальное описание [10, с. 6–64]. Если принять во внимание это положение, то становится очевидным, что визуальные образы и метафоры, которые в фильме наличествуют в качестве изображений, в литературном кинематографическом тексте, получая вербальное описание, принимают несколько иной характер и поэтому требуют лингвистического подхода к анализу.

Цель настоящего исследования – выявить и проанализировать визуальные метафоры, которые участвуют в формировании литературной кинематографичности современной прозы, и определить их роль в структуре художественного нарратива. Одним из важных этапов проведения работы является составление лингвистического комментария к визуальным метафорам в вербальном тексте, который в последующем может помочь ответить на методологические вопросы: как должно быть организовано чтение кинематографического текста, насыщенного визуальными метафорами, и что затрудняет понимание такого текста при чтении.

Материалы и методы исследования

В качестве материала исследования выбрана проза современного писателя Дмитрия Данилова, чье творчество на сегодняшний день является малоизученным. Публикации основных произведений Данилова приходится на последние десятилетия: пьесы

«Человек из Подольска» (2016), «Сережа очень тупой» (2017), «Свидетельские показания» (2018), романы «Описание города» (2012), «Есть вещи поважнее футбола» (2015), «Саша, привет!» (2021), сборники стихов и т. д. В центре внимания настоящего исследования роман Дмитрия Данилова «Саша, привет!», опубликованный в 2021 г. в журнале «Новый мир».

Анализу визуальных приемов в прозаических и драматических текстах сегодня уделяется много внимания. Это объясняется тем, что визуализация становится одним из ключевых способов передачи информации и организации массмедийных форм коммуникации. Эта же тенденция прослеживается в искусстве, в котором кинематограф приобретает все большее значение, влияя на сознание не только современного читателя, но и современного писателя, конструирующего свои тексты в соответствии с принципами постмодернистской поэтики. Писатель, воплощая собственное мировоззрение, для актуализации своих текстов обращается к основным тенденциям, происходящим в современном мире, одной из которых является доминирование визуальной культуры. В этом видится одна из причин возрастающего интереса к кинематографическому стилю изложения и визуальным, практически чувственно-осязаемым образам.

В качестве методологической базы были избраны работы в области лингвистического анализа литературной кинематографичности И. А. Мартыановой [9; 10], работы, посвященные анализу визуальной метафоры в логотипах (Н. П. Ирвинских [13]), в вербально-визуальных текстах (В. П. Максимова [14], Л. А. Мардиева [15]), в персуазивной коммуникации (В. Е. Черняевская, Н. Э. Горшкова [5]) и кинематографе (Е. А. Елисева [1]). Отбор языкового материала осуществлялся на основе метода сплошной выборки. Обнаружение визуальных метафор в романе Данилова «Саша, привет!» основывалось на понимании визуальной метафоры как изображения, представленного в тексте за счет словесного описания, которое отсылает к переносным смыслам. При выявлении визуальных метафор в ряде случаев возникали трудности, связанные с отсутствием на сегодняшний день типологии, которая могла бы помочь идентифицировать и классифицировать визуальные метафоры, различные по своему характеру (например, графическое изображение, экфрасис, изобразительная метафора¹ и др.). Ряд ученых относят визуальные метафоры в вербальном тексте к типу языковых метафор, однако анализ современной кинематографичной прозы показывает, что есть смысл рассматривать

¹ В типологии Ю. Н. Караулова изобразительная метафора понимается как метафорическое сравнение, рождающее в сознании читателя зримый, «картинный» образ с переносным значением [16, с. 127].

вербально-визуальные метафоры как самостоятельное явление, одной из функций которого является формирование литературной кинематографичности текста.

Поскольку типология визуальных метафор отсутствует, в настоящем исследовании характеристика метафор отчасти основывается на теории Н. Д. Арутюновой, которая выделяет номинативную (метафора, представляющая собой перенос названия, замену одного значения другим); образную (метафора, формирующая зрительный образ предмета, такая метафора всегда имеет оценочное значение); когнитивную (метафора, отражающая мышление человека, показывает общность мышления и существующих предметов, их признаков) и генерализующую (метафора, стирающая границы логической связи в значении слова) метафоры [17, с. 275–386]. В кинематографичной прозе визуальная метафора в типологии Арутюновой относится к типу образной метафоры.

Надо сказать, что существуют разные способы классификации метафор. Интересна классификация, разработанная Ю. Н. Карауловым, который, рассматривая метафоры как ментальные структуры, делит их на три группы в соответствии со степенью лексического усложнения. Так, в первую группу по типологии Караулова должны войти метафоры, которые образуются «путем трансформации значения в рамках полисемантического слова, вторую составят метафоры словосочетания, а третья объединит “изобразительные” метафоры, вызывавшие у читателя “картинное” представление ситуации и передаваемые, как правило, целым предложением» [16, с. 127]. В отличие от языковых метафор, которые по природе своей являются «стертыми», изобразительные метафоры узнаются носителями языка и в определенном смысле практически всегда являются новыми, поскольку значение таких метафор всегда контекстуально обусловлено. Пользуясь терминологией Караулова, изобразительные метафоры, вызывающие наглядные представления у читателя, наряду с метафорами графическими будем относить к одному из видов визуальных метафор.

Результаты исследования и их обсуждение

Понимание визуальных образов в тексте, по мнению Р. Арнхейма, начинается со «схватывания гештальтов» и анализа полученной в процессе зрительного восприятия информации [18]. Как подчеркивают исследователи, изображение есть один из первых посредников между человеком и окружающей его действительностью, именно поэтому образ является наиболее древней формой познания [19; 20]. Полученная в ходе визуального восприятия информация имеет в некотором роде и большую силу воздействия. Вероятно, это одна из причин, почему современные

писатели иногда помещают в свои тексты иллюстрации различного характера (Б. Акунин «Смерть на брудершафт», Д. Данилов «Саша, привет!», В. Пелевин «Generation «П»). Однако зримость текста складывается не столько из иллюстративного ряда, сколько из совокупности вербальных характеристик, формирующих литературную кинематографичность.

Несмотря на то, что о визуальной метафоре стали говорить еще в середине XX в., пристальное внимание к феномену формируется только в 90-х гг., когда визуальная культура постепенно начинает занимать доминирующее положение и оказывать чрезвычайно сильное воздействие на сознание людей. Понятие изобразительной метафоры на тот момент остается ново в науке, и поэтому возникает естественный вопрос о его соотношении с существующими в науке, и прежде всего в языке, явлениями. Так, во вступительной статье к сборнику «Теория метафоры» (1990) Н. Д. Арутюнова впервые ставит проблему соотношения и разграничения словесной и изобразительной метафор. Почему в науке появляется потребность в разграничении этих понятий?

Дело в том, что в середине XX в. широкой популярностью пользуется семиотическое направление, расширяющее представление о языке, переосмысливающее понятие текстового пространства и концепцию текстов культуры (Р. Барт, Э. Бенвенист, К. Леви-Строс, М. Ю. Лотман, К. Метц и др.). В 1962 г. М. Пятигорский в статье «Некоторые общие замечания относительно текста как разновидности сигнала» указывает на возможность понимания текста, с одной стороны, исключительно с точки зрения лингвистики как совокупности сигналов, структурированных в определенной последовательности. С другой стороны, по замечанию исследователя, текст может рассматриваться вне предмета лингвистики как элементарное понятие, т. е. как некое сложное целое, которое принимается за элементарный сигнал, самостоятельно функционирующий в определенной системе [21, с. 145].

Одновременно с этим появляется понятие текстов культуры. В семиотике культура понимается как сложное единство, раздробленное в языковом отношении на связанные сегменты, обладающие собственными языками. Для обозначения сложноорганизованного культурного пространства Лотман вводит понятие семиосферы, ставшее определением семиотического континуума, т. е. некой системы, в которой для обозначения мельчайшей единицы используется термин «знак». В понимании Лотмана мировое пространство культуры состоит из различного рода семиосфер с присущими им признаками. С одной стороны, семиосферы ограничены, т. е. однородны, индивидуальны и замкнуты в отношении используемого языка. С другой стороны, они обладают признака-

ми проницаемости и неравномерности, которые позволяют семиосферам взаимодействовать друг с другом, открывая возможность осуществления перевода с языка одной системы на язык другой. При этом в понимании Лотмана можно говорить как о семиосферах различных культур, обладающих естественными языками (русская, английская, китайская и др.), так и об отдельных семиосферах внутри одной культуры (литература, музыка, живопись, театр, кино и т. д.) [22, с. 11–129].

Соответственно в зависимости от типа семиосферы выделяются языки, на основе которых создаются тексты культуры, формирующиеся посредством кодирования информации. К одному из таких текстов Лотман относит кинотекст. Благодаря многоканальной системе передачи сообщения кинотекст характеризуется развернутой структурой средств и приемов, комплексно воздействующих на зрителя. Одним из средств такого воздействия стала визуальная метафора как изображение детали, отсылающее к переносным смыслам, или же как сочетание кадров, рождающих новое значение.

Представители семиотического направления начинают исследовать визуальную метафору как символ в последовательности иконических знаков, такой же подход применяется семиотиками в отношении вербальных метафор. Поэтому во вступительной статье к сборнику «Теория метафоры» Н. Д. Арутюнова пишет: «Перенос метафоры на почву изобразительных искусств ведет к существенному видоизменению этого понятия. «Изобразительная метафора» глубоко отлична от метафоры словесной. Она не порождает ни новых смыслов, ни новых смысловых нюансов, она не выходит за пределы своего контекста и не стабилизируется в языке живописи или кино, у нее нет перспектив для жизни вне того произведения искусства, в которое она входит. Сам механизм создания изобразительной метафоры глубоко отличен от механизма словесной метафоры, непременным условием действия которого является принадлежность к разным категориям двух ее субъектов (денотатов) – основного (того, который характеризуется метафорой) и вспомогательного (того, который имплицитно связан ее прямым значением). Изобразительная метафора лишена двусубъектности. Это не более чем образ, приобретающий в том или другом художественном контексте символическую (ключевую) значимость, более широкий, обобщающий смысл» [23, с. 22].

Замечание Арутюновой о природе визуальной и вербальной метафор является справедливым и имеет смысл для современных исследований, поскольку если изучение визуальной метафоры как изображения-картинки может осуществляться на основе структурного анализа метафоры как знака, то для исследо-

вания вербальной метафоры необходимо применение исключительно лингвистических методов с опорой на теорию когнитивистики. Другой вопрос состоит в том, что сегодня в связи с доминирующей ролью визуальной культуры появляются комбинированные формы метафор, которые становятся частью нашего мышления и как следствие языка. Пример такого типа метафор видится в современной кинематографичной прозе, которая, являясь вербальным текстом, стремится к зримости и поэтому содержит в себе ряд изобразительных метафор, закрепляющихся в сознании современного читателя-зрителя и узнаваемых им не только в контексте одного произведения, но и в контексте культуры в целом. Именно поэтому роль вербально-визуальной метафоры в художественном тексте сегодня требует своего переосмысления. На примере романа Дмитрия Данилова «Саша, привет!» рассмотрим ряд визуальных метафор, которые участвуют в создании литературной кинематографичности и узнаются носителями современного русского языка в контексте визуальной культуры.

Метафорическая структура романа Данилова «Саша, привет!» оказывается довольно насыщенной: здесь встречаются не только собственно языковые метафоры, но и визуальные, включая вербальный тип, который вслед за Ю. Н. Карауловым будем именовать изобразительным.

Как известно, семантические изменения языковых метафор происходят эволюционно и со временем утрачиваются в сознании носителей языка, в результате чего языковая метафора часто воспринимается нами как явление полисемии. Для того чтобы актуализировать такие метафоры в художественных текстах, писатели нередко обращаются к визуальным образам, позволяющим метафорам снова звучать свежо и необычно. Так, языковая метафора *пришла мысль*, возникшая в результате семантического преобразования глагола *прийти* по модели соотношения: источник (прямое значение слова) – *идти, достичь какого-л. места* → цель (переносное мотивированное значение) – *возникнуть или появиться у кого-л.*, в романе Данилова получает осязаемые черты. При этом ключевой образ сочетания рождается не только из переосмысления глагола *прийти*, но и из переосмысления позиции существительного *мысль*: «Он вдруг думает и осознает приход мысли» [24, с. 58], «В этом месте мысль Сережи тупеет, упирается в тупик» [Там же, с. 59]. Используя значение метафоры *пришла мысль*, Данилов на основе языковой игры с антонимической метафорой *ушла мысль* визуализирует образ движения мысли путем помещения ее в осязаемое пространство – *город и тупик*. В русском языке существует фразеологизм *зайти в тупик* со значением *попасть в трудное положение*, у Данилова тупик становится обозначением не только интел-

лектуального состояния, но и физического пребывания героя в состоянии покоя, т. е. неподвижности. Причем движение мысли в тупиковое пространство по ходу романа развивается до уровня экзистенциальной проблемы: «В этом месте мысль Сережи тупеет, упирается в тупик. Возможно, это связано с общей тупиковостью его жизни, с тем, что он больше никогда не сможет посетить эти благословенные места. Да, он ловит себя на некоторой тупиковости, тупиковости мышления. Некуда думать. Ну да. А что. Чего же ты хотел. Тем не менее у Сережи остается еще время для очень длинной прогулки по Москве и даже по Московской области. Хотя Сережа не фанат Московской области (а зря), и дело ограничивается Москвой» (курсив наш. – А. П.) [24, с. 59]. Метафора движения мысли, соединяясь с перемещением и движением главного героя в пространстве, становится вполне кинематографичным образом. Писатель расширяет контекст и актуализирует метафору так, что читатель начинает не только ее прочитывать и узнавать, но и видеть семантический перенос слова в ассоциативно-вербальной сети. Надо заметить, что роман Данилова является интеллектуальным романом, в котором часто обыгрываются значения слов и их сочетаний, что мотивируется сюжетом произведения, в котором главный герой – филолог, преподаватель литературы в московском университете.

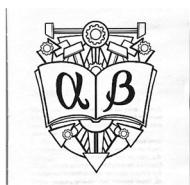
Изобразительная метафора, возникшая на основе переноса признака исходного значения, является наиболее частым явлением в романе Данилова. Например, метафора *суд как машина* изображается через развернутое визуальное описание деталей, позволяющих идентифицировать судебный процесс как механизм – *совокупность соединенных частей, которые совершают движение под воздействием чего/кого-л.* В тексте романа номинативная метафора, обозначающая судебный процесс машиной, встречается лишь раз: «Против машины-то не попрешь. Чего время тратить» [24, с. 13], а признаки суда как механизма представлены довольно широко. Например:

1. Судебный приговор в романе выносится не голосом живого судьи, а «закадровым» механическим произношением машины, которая читает набранный текст: «Девушка офисной внешности садится за компьютер, вводит какую-то информацию с помощью клавиатуры, щелкает несколько раз мышкой. На большом экране появляются строки, они дублируются механическим произношением, как бывает на вокзалах или в аэропортах, когда разные части одной фразы произносят разные люди» [24, с. 11]; «...приговорил Фролова Сергея Петровича, 16 апреля 1985 года рождения, место рождения – город Москва, проживающего... [далее еще много слов, которые могут слипнуться в сплошной серый комок, это хо-

рошо делается средствами кино] к высшей мере наказания – смертной казни» [24, с. 12]. В последней цитате наряду с метафорически визуализированным образом суда как механизма Данилов использует технику обнажения кинематографического приема движения титров, что также становится одним из средств выражения литературной кинематографичности.

2. Имена госслужащих являются условными, по большому счету представлены лишь их амплуа, которые отражаются через описание внешности героев и их поведения. В результате в романе Данилова люди, задействованные в судебном процессе, практически обезличиваются: «К Сереже подходит девушка средней офисной внешности» [24, с. 10], «Чиновник протягивает Сереже буклет с логотипом “СК: информация”» [Там же, с. 15], «В дверь без стука врывается человек начальственного вида, подходит к столу, показывает на компьютер» [Там же, с. 17].

3. Графическое изображение герба в судебном помещении представляет собой сложный механизм из шестеренок: «У одной из стен зала расположен основательный стол, у стола – три высоких пустых кресла, над креслами герб – сложная комбинация треугольников, шестеренок и молотов и раскрытая книга с буквами “альфа” и “бета”» [24, с. 10]. Метафора, представленная в тексте в форме экфрасиса, осложняется графическим изображением герба суда, помещенным на первой странице романа (рисунок). Раскрытая книга и две крупные греческие буквы, расположенные на ее страницах, символизируют основу, т. е. знание и закон, на которых держится изображенный позади книги механизм. Поэтому на более глубинном уровне в контексте антиутопического романа Данилова суд, являясь государственным органом, предстает одним из воплощений машины государства, в котором судьба человека ознаменована *тупиковостью мышления*.



Рисунок

Надо сказать, что изображение суда как бездушной машины не является новым в литературе. Пожалуй, в качестве одного из самых известных примеров можно привести философский роман Ф. Кафки «Процесс». Однако у Данилова изобразительная метафора *суд как машина* становится образом, словно сошедшим с экрана кинематографа, что поддерживается на уровне графического оформления.

Визуальные метафоры, актуализирующиеся в ассоциативно-вербальной сети читателя за счет включения в текст иллюстраций или вербального описания признаков образа-источника, способствуют тому, что в конечном итоге художественный текст оказывается не только образным, но и зрительно осязаемым. Возможно, поэтому в романе Данилова визуально метафорическому переосмыслению подвергается даже абстрактный уровень лексики. Рассмотрим следующий пример:

«И вот, чтобы как-то подчеркнуть недопустимость таких преступлений, сделать их более, что ли, выпуклыми, наше государство пошло на такие вот меры. А что делать.

– Более выпуклыми. Ну хорошо.

– Да, Сергей Петрович. Более выпуклыми» [24, с. 44].

Абстрактному понятию *преступление* дается эпитет *выпуклое*, которое в представленном контексте имеет значение *заметное для общества, отчетливо видимое*. Метафорическое значение слова формируется благодаря его семантическому переосмыслению: значение-источник слова – *имеющий выступающую наружу поверхность* – изначально основано на предметной, осязаемой характеристике, в то время как переносное значение-цель уже лишено конкретики и отражает абстрактное оценочное значение. В контексте романа метафорическая картинка, в основе которой лежит сочетание *выпуклое преступление*, становится развернутой метафорой чего-то выделяющегося и заметного на фоне привычной жизни. В конечном итоге это сочетание становится метафорой абсурдного наказания (смертная казнь) за абсурдное преступление (герой вступает в половые отношения с девушкой двадцати одного года, не достигшей совершеннолетия).

Ю. Н. Караулов изобразительные метафоры относит к особой разновидности ментальных структур, занимающих промежуточное положение между бинарными языковыми метафорами и многоуровневым образом. Для образования переносных значений изобразительные метафоры используют широкий набор лингвистических средств, что отличает их от чисто языковых метафор. Как подчеркивает исследователь: «в отличие от динамического, подвижного, а потому не бинарного, не плоского, а многомерного и объемного образа, возникающего в результате последовательного развертывания метафорического поля, изобразительная метафора неподвижна, статична. Можно сказать, что она соотносится с образом, как фотоснимок соотносится с кинофильмом» [16, с. 132]. В этом видится одна из причин, почему изобразительную метафору можно рассматривать, с одной стороны, как одну из разновидностей визуальной метафоры, а с другой – как одно из средств, организующих литературную кинематографичность текста.

В романе Данилова «Саша, привет!» кинематографичность подчеркивается даже на уровне оформления текста. Построенный по типу сценария, имеющий вместо наименования глав эпизоды, текст романа становится метафорой изображения кинофильма, которая усиливается за счет включения в текстовое пространство реплик автора-режиссера, а также позиций читателя-зрителя и читателя-режиссера. Все это создает эффект читательской свободы, которая в конечном итоге все равно управляется и контролируется сознанием автора.

Согласно мысли О. Ханзена-Леве, все виды искусства характеризуются интермедийностью, которая в каждую эпоху определяется той или иной доминантой [25]. В этом смысле тексты Дмитрия Данилова могут рассматриваться в качестве образца метапрозы, которая соединяет в себе многообразие форм разных видов искусств, преобладающую роль в которых занимает кинематограф, в результате чего границы между субъектом речи, сознанием автора и сознанием читателя/зрителя становятся более размытыми. Поэтому метафора «мир как кино» и вслед за ней «текст как кино» могут быть отнесены к метафорам эпохи, отражающим основные тенденции развития современной культуры.

Выводы

Метафорическая структура романа Дмитрия Данилова «Саша, привет!» оказывается довольно насыщенной. В основу образной организации текстового пространства вошли индивидуальные авторские метафоры, значение которых формируется исходя из контекста, что требует индивидуального подхода к анализу каждого случая употребления метафоры.

Визуальные метафоры в тексте романа становятся не просто одним из средств организации образной составляющей сюжета, но также участвуют в формировании литературной кинематографичности. Среди встречающихся визуальных метафор в тексте романа можно выделить графические и изобразительные. Графические метафоры представляют собой изображение, которое на основе ряда ассоциативных признаков отсылает к переносному значению-образу. Изобразительные метафоры по своему формальному выражению являются вербальными, однако переносное значение таких метафор формируется по принципу образования значения в графических.

Подобно языковым метафорам, визуальные образуются путем семантического переосмысления образа. Представленные в статье примеры анализа метафор в кинематографичной прозе показывают, что структура визуальных метафор в принципе соотносится со структурой языковых: *источник (исходное значение) → цель (переносное мотивированное зна-*

чение). Но если в языковой метафоре источником и целью оказывается слово или сочетание слов, то визуальные метафоры как ментальные небинарные структуры предполагают включение в семантическое поле промежуточного образа, на основе которого формируются переносные значения.

Изобразительный тип метафоры формально имеет более развернутые средства выражения и поэтому требует многоуровневого анализа: от анализа семантики слов и сочетаний, организующих метафору, через анализ образа-источника до анализа мотивированного образа-цели. Если значение языковых метафор оказывается стертым, со временем перерастающим в полисемию, то визуальные метафоры нарочито актуализируются автором, который создает текст в определенном социальном и историческом контексте. Именно поэтому визуальные метафоры являются языковым средством, участвующим не только в формировании смысла текста, но и отражающим основные тенденции развития современной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Елисеева Е. А.* Визуальные метафоры в фильмах А. Довженко и С. Эйзенштейна (1930-е гг.) // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2011. № 17 (79). С. 112–117.
2. *Лебедев Н. А.* Логотип как визуальная метафора // Вестник Костром. гос. ун-та. 2013. № 4. С. 196–198.
3. *Панченко Д. В.* Визуальные метафоры как вектор анализа поэтического текста // Волгоград. гос. мед. ун-т. 2020. № 2. С. 98–108.
4. *Середина Е. В.* Визуальная метафора в политической карикатуре // Вестник Костром. гос. ун-та. 2012. № 3. С. 70–73.
5. *Черняевская В. Е., Горшкова Н. Э.* Визуальная метафора в персуазивной коммуникации // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2021. № 202. С. 175–182.
6. *Асеева О. А.* Слово в литературе и на экране. Кинематографичность в современной отечественной прозе // Вестник Ульянов. гос. техн. ун-та. 2011. № 2 (54). С. 15–18.
7. *Васильева Т. И.* Кинематографичность прозы Л. И. Бородина // Проблемы истории, философии, культуры. 2008. № 19. С. 332–336.
8. *Гудин Д. С.* Кинематографичность прозы Е. Г. Володазкина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14, вып. 8. С. 2301–2306.
9. *Мартыанова И. А.* Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) // Вестник Юж.-Урал. гос. гуманитар. пед. ун-та. 2017. № 1. С. 136–141.
10. *Мартыанова И. А.* Киновек русского текста : парадокс литературной кинематографичности. СПб. : Сага, 2001. 224 с.
11. *Осьмухина О. Ю., Куряев И. П.* Цикл повестей «Смерть на брудершафт» Б. Акунина в аспекте литера-

турной кинематографии // Нефилология. 2021. Т. 7, № 25. С. 102–110.

12. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : в 6 т. М. : Искусство, 1964. Т. 2. 568 с.

13. Ирвинских Н. П., Плетнева Ю. В. Визуальная метафора в логотипах // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков. 2015. № 11. С. 30–35.

14. Максимова В. П. Роль вербально-визуальной метафоры в графическом романе // Наука и современность. 2014. № 33. С. 162–166.

15. Мардиева Л. А. Визуальная метафора как объект и инструмент исследования семиотически осложненных политических текстов // Политическая лингвистика. 2013. № 4 (46). С. 274–276.

16. Караулов Ю. Н. Словарь Пушкина и эволюция русской языковой способности. М. : КомКнига, 2006. 168 с.

17. Арутюнова Н. Д. В сторону семиотики и стилистики // Язык и мир человека. М. : Языки русской культуры, 1999. С. 275–386.

18. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М. : Прогресс, 1974. 384 с.

19. Фрейденберг О. М. Образ и понятие // Миф и литература древности. М. : Восточная литература РАН, 1998. С. 223–622.

20. Flusser V. Gestures. London : Uni. of Minnesota Press, 2014. 193 p.

21. Пятигорский А. М. Некоторые общие замечания относительно текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М. : Изд-во АН СССР, 1962. С. 144–155.

22. Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Таллин : Александра, 1992. Т. 1. С. 11–129.

23. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры : сб. / общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. М. : Прогресс, 1990. С. 5–32.

24. Данилов Д. А. Саша, привет! М. : АСТ, 2023. 248 с.

25. Ханзен-Леве О. А. Интермедальность в русской культуре : от символизма к авангарду / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. М. : Российский гос. гуманитар. ун-т, 2016. 503 с.

REFERENCES

1. Eliseeva E. A. Vizual'nye metafory v filmah A. Dovzhenko i S. Ejzenshtejna (1930-e gg.) [Visual metaphors in the films of A. Dovzhenko and S. Eisenstein (1930s)]. In: *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kulturologiya*. 2011. No. 17 (79). Pp. 112–117.

2. Lebedev N. A. Logotip kak vizual'naya metafora [Logo as a visual metaphor]. In: *Vestnik Kostrom. State University*. 2013. No. 4. Pp. 196–98.

3. Panchenko D. V. *Vizual'nye metafory kak vektor analiza poeticheskogo teksta* [Visual metaphors as a vector for analyzing poetic text]. In: *Volgograd. State University*. 2020. No. 2. Pp. 98–108.

4. Seredina E. V. Vizual'naya metafora v politicheskoy karikature [Visual metaphor in political caricature]. In: *Vestnik Kostrom. State University*. 2012. No. 3. Pp. 70–73.

5. Chernyaevskaya V. E., Gorshkova N. E. Vizual'naya metafora v persuazivnoj kommunikacii [Visual metaphor in persuasive communication]. In: *Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena*. 2021. No. 202. Pp. 175–182.

6. Aseeva O. A. Slovo v literature i na ekrane. Kinematografichnost' v sovremennoj otechestvennoj proze [The word in literature and on the screen]. In: *Vestnik Ulyanovsk State University*. 2011. No. 2 (54). Pp. 15–18.

7. Vasil'eva T. I. Kinematografichnost' prozy L. I. Borodina [Cinematography of Borodin's prose]. In: *Problemy istorii, filosofii, kul'tury*. 2008. No. 19. Pp. 332–336.

8. Gudin D. S. Kinematografichnost' prozy E. G. Vodolazkina [Cinematography of Vodolazkin's prose]. In: *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2021. T. 14, Issue. 8. Pp. 2301–2306.

9. Mart'yanova I. A. Kinematografichnost' literaturnogo teksta (na materiale sovremennoj russkoj prozy) [Cinematography of literary text (based on the material of modern Russian prose)]. In: *Vestnik YUzhn.-Ural. State University*. 2017. No. 1. Pp. 136–141.

10. Mart'yanova I. A. *Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoj kinematografichnosti* [Cinematic age of Russian text: the paradox of literary cinematography]. St. Petersburg: Saga Publishing House, 2001. 224 p.

11. Os'muhina O. YU., Kuryaev I. R. Cikel povestej «Smert' na brudershaft» B. Akunina v aspekte literaturnoj kinematografii [The cycle of stories “Death to Brudershaft” by B. Akunin in the aspect of literary cinematography]. In: *Neofilologiya*. 2021. T. 7, No. 25. Pp. 102–110.

12. Ejzenshtejn S. M. *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t.* [Selected works: in 6 v.]. Moscow: Iskustvo, 1964. T. 2. 568 p.

13. Irvinskih N. P., Pletneva YU. V. Vizual'naya metafora v logotipah [Visual metaphor in logos]. In: *Problemy romano-germanskoj filologii, pedagogiki i metodiki prepodavaniya inostrannyh yazykov*. 2015. No. 11. Pp. 30–35.

14. Maksimova V. P. Rol' verbal'no-vizual'noj metafory v graficheskom romane [The role of verbal-visual metaphor in the graphic novel]. In: *Nauka i sovremennost'*. 2014. No. 33. Pp. 162–166.

15. Mardieva L. A. Vizual'naya metafora kak objekt i instrument issledovaniya semioticheski oslozhnennyh politicheskikh tekstov [Visual metaphor as an object and tool for studying semiotically complicated political texts]. In: *Politicheskaya lingvistika*. 2013. No. 4 (46). Pp. 274–276.

16. Karaulov YU. N. *Slovar' Pushkina i evolyuciya russkoj yazykovoj sposobnosti* [Pushkin's Dictionary and the Evolution of Russian Language Ability.]. Moscow: KomKniga, 2006. 168 p.

17. Arutyunova N. D. *V storonu semiotiki i stilistiki* [Towards semiotics and stylistics]. In: *Yazyk i mir cheloveka*. Moscow: Yazyki russkoj kul'tury, 1999. Pp. 275–386.

18. Arnhejm R. *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatие* [Art and visual perception]. Moscow: Progress, 1974. 384 p.

19. Frejdenberg O. M. *Obraz i ponyatie* [Image and concept]. In: *Mif i literatura drevnosti*. Moscow: Vostochnaya literatura RAN, 1998. Pp. 223–622.

20. Flusser V. *Gestures*. London: Uni. of Minnesota Press, 2014. 193 p.

21. Pyatigorskij A. M. *Nekotorye obshchie zamechaniya otnositel'no teksta kak raznovidnosti signala* [Some general remarks regarding the text as a type of signal]. In: *Strukturno-tipologicheskie issledovaniya*. Moscow: AN SSSR, 1962. Pp. 144–155.

22. Lotman YU. M. *Izbrannye stat'i: v 3 t.* [Selected articles: in 3 v.]. Tallin: Aleksandra, 1992. T. 1. Pp. 11–129.

23. Arutyunova N. D. *Metafora i diskurs* [Metaphor and discourse]. In: *Teoriya metafory. Sbornik*. Ed. by N. D. Arutyunova, M. A. ZHurinskaja. Moscow: Progress, 1990. Pp. 5–32.

24. Danilov D. A. *Sasha, privet!* [Sasha, Hello!]. Moscow: AST, 2023. 248 p.

25. Hanzen-Leve O. A. *Intermedial'nost' v russkoj kul'ture: ot simbolizma k avangardu* [Intermediality in Russian culture: from symbolism to avant-garde]. Trans. from German B. M. Skuratova, E. Yu. Smotritsky. Moscow: Rossijskij gos. gumanitarnyj un-t, 2016. 503 p.

Санкт-Петербургский государственный университет

Пименова А. В., аспирант кафедры русского языка как иностранного и методики его преподавания

E-mail: pimenowa.alina2020@yandex.ru

Поступила в редакцию 18 сентября 2023 г.

Принята к публикации 26 декабря 2023 г.

Для цитирования:

Пименова А. В. Визуальная метафора в кинематографической прозе Дмитрия Данилова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2024. № 1. С. 129–137. DOI: <https://doi.org/10.17308/lic/1680-5755/2024/1/129-137>

Saint Petersburg State University

Pimenova A. V., Post-graduate Student of the Russian as a Foreign Language and Methodology of Teaching Department

E-mail: pimenowa.alina2020@yandex.ru

Received: 18 September 2023

Accepted: 26 December 2023

For citation:

Pimenova A. V. Visual metaphor in cinematographic prose by Dmitry Danilov. *Proceedings of Voronezh State University. Series: Linguistics and Intercultural Communication*. 2024. No. 1. Pp. 129–137. DOI: <https://doi.org/10.17308/lic/1680-5755/2024/1/129-137>