



## РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

УДК 81'42

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФРЕЙМ КАК СРЕДСТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ МЕТАФОРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ ПИСАТЕЛЕЙ ЧЕРНОЗЕМЬЯ)

**Н. Ф. Алефиренко**  
**И. А. Ярощук**

*Белгородский  
государственный  
национальный  
исследовательский  
университет*

*e-mail:  
alefirenko@bsu.edu.ru  
inna\_lad@mail.ru*

Художественный фрейм выступает в качестве особого когнитивного обрамления общей направленности мыслей и действий писателя, лежащих в основе возникновения метафорического образа. Фреймовая организация метафоры представляет некий остов изображенного писателем события, явления действительности, переживания, закодированного смыслообразующими компонентами метафоры. Художественные фреймы определяют также интерпретацию читателями событий, явлений, переживаний, изображенных автором художественного произведения, которые вербализуются посредством метафоры.

Ключевые слова: когнитивная метафора, фрейм, концепт, фрейм-сценарий, метафорический перенос, идеализированная фреймовая модель.

В качестве объекта чувственного переживания необходимая, важная информация относительно предметов, явлений окружающей действительности нуждается не столько в объективной номинации, сколько в образном, экспрессивном знакообозначении, репрезентирующем ценностно-смысловые отношения автора к явлениям действительности. Оптимально справиться со столь сложным коммуникативно-прагматическим заданием могут, пожалуй, только языковые знаки косвенно-производной номинации. Наиболее яркими из них, безусловно, являются метафоры.

Интерпретация воспринимаемой читателем метафоры опирается на когнитивно-прагматические свойства того дискурса, в котором образное слово функционирует. Кроме того, метафора является когнитивно-дискурсивным продуктом языкового сознания писателя, которое, собственно, и инициирует появление и функционирование знаков косвенно-производной номинации. Необходимый для той или иной речемыслительной ситуации элемент лексико-метафорической системы определяется и актуализовывается посредством лингвокреативного мышления писателя. Это означает, что определенная денотативная ситуация, отражаясь в сознании автора художественного произведения, кодируется с помощью знаков косвенно-производной номинации, в частности метафоры. В основе метафорического значения лежит когнитивная структура – художественный концепт, что и определяет сущность семантики образного слова. Само понятие художественного концепта в лингвокогнитивистике находится в стадии осмысления. Еще в 1928 г. на существование художественных концептов обращал внимание С. А. Аскольдов, который называл их «точками сложнейших соцветий мысленных конкретностей», «сростком возможных образных формирований, определяемых семантикой художественного слова». Иными словами, ученый рассматривал художественный концепт как «клубок смыслов и оценочных значений, содержание акта сознания, неуловимое мелькание чего-то в умственном кругозоре» [1, с. 268]. По мне-

нию С. А. Аскольдова, художественный концепт есть «комплекс того и другого, то есть сочетание понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых представлений» [1, с. 269]. Как единицу индивидуально-авторского сознания, авторской концептосферы, вербализованную в едином тексте творчества писателя, рассматривает художественный концепт И. А. Тарасова. Особый интерес для нашего исследования представляет подход к анализу художественного концепта не только как единицы индивидуально-авторского сознания, но и единицы этнокультурной. Так, Л. В. Миллер художественный концепт определяет в виде «сложного ментального образования, принадлежащего не только индивидуальному сознанию, но и психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества», конденсатора «универсального художественного опыта, зафиксированного в культурной памяти и способного выступать в качестве фермента и строительного материала при формировании новых художественных смыслов» [2, с. 41 – 42].

Так, в исследуемой прозе писателей Черноземья культурные концепты, трансформируясь в соответствии с авторскими интенциями, объективируются в виде метафор. В художественных концептах писателей Черноземья сосуществуют результаты культурно-исторического опыта народа в виде ценностно-смысловых и эмоционально-оценочных установок и уникальное авторское видение мира, вследствие чего содержание художественного концепта представляется шире и богаче когнитивной метафоры. Ср.: *Я теперь – корабль в чужом порту, грезящий о своей пристани. Уже и груз погрузили, и надо плыть, а днище пробито. Пусть внутри, остались одни инстинкты. Голова идет кругом, но жить нужно* [3, с. 102]. Когнитивная метафора «Корабль» – ‘одинокое морское судно в грозной водной стихии’ лишена предметной образности, для метафоры *корабль в чужом порту* актуальными являются отсутствующие в когнитивной метафоре смыслы ‘одиночество’, ‘чужбина’, ‘неприкаянность’, которые раскрывают многообразные связи метафоры с породившем её дискурсом. Более того, художественный концепт «Корабль» выступает в качестве стимулирующего источника для порождения метафорического дискурса, восстанавливает скрытые в когнитивной метафоре причинно-следственные связи и авторские интенции. Герой рассказа В. В. Сухарева «Туман» вспоминает прошлое, жалеет о прежних временах, потому что в настоящем чувствует себя одиноким, неприкаянным, сейчас он, словно *корабль в чужом порту*. Таким образом, принципиальным отличием художественного концепта является «взаимная» диалогическая связь между человеком и культурой, носителем которой он является.

Структура отраженной в сознании писателя денотативной ситуации, вербализованной посредством метафоры, можно представить в виде **фрейма**, являющегося наиболее типичной для метафорической семантики когнитивной структурой, так как знания в ней формируются вокруг художественного концепта, с которым ассоциируется основная, типичная и потенциально важная информация [4, с. 68]. Метафорическое значение в данном случае обладает полевой структурой, состоящей из *ядерной* и *периферийной* части. Как представляется, художественный концепт служит *интенционалом* значения метафорического знака, а его *импликационал* составляют объединенные во фрейме субконцепты. В результате фреймовое структурирование семантики метафорического знака представляет собой структуру взаимодействия значений пересмысляемых слов и формируемых в виде фрейма знаний. Поэтому фреймовый анализ позволяет моделировать в значениях метафор сам процесс структурирования и отражения косвенно вербализуемого фрагмента предметно-чувственного опыта, выявить пути и средства интерпретации знаний познаваемой действительности. Всё это позволяет приблизиться к имплицитным механизмам понимания метафор в актуализируемой коммуникативной ситуации. Безотносительно к метафорическому знако-обозначению в работах отечественных когнитологов (М. Минский, Н. Н. Болдырев и др.) отмечалось, что анализ фреймовой семантики может служить эффективным способом исследования речемыслительного пространства через раскрытие глубинного



механизма взаимодействия языковых значений и репрезентируемых в них структур знаний [5, с. 60].

Для исследования семантики метафоры, выявленной в художественной прозе писателей Черноземья использование **художественного фрейма** в качестве ассоциативно структурированной когнитивной единицы, организованной вокруг базового концепта, служит средством интерпретации образов. Такой фрейм репрезентирует существенные или возможные характеристики познаваемого объекта. Смысловым центром при этом служит фреймообразующий концепт, типичный для данной лингвокультуры. Смысловое содержание метафоры, выражающей такой фрейм, вытекает из иерархически выстроенной системы знаний, извлекаемой из семантической структуры косвенно производного знака, обозначающего ту или иную денотативную ситуацию. Если развивать мысль Ч. Филлмора, то художественный фрейм можно представить в виде совокупности нескольких блоков косвенной информации, которые содержатся в памяти народа или образуются в соответствии с возникающей интенциональной необходимостью обработать, видоизменить или адаптировать стереотипную коммуникативную ситуацию к индивидуально-авторскому дискурсу.

Фрейм обычно имеет форму пропозиции или набора пропозиций [4, с. 85], то есть достаточно структурированной единицы хранения знаний. Структура художественного фрейма представлена сетью *узлов* и *терминалов*, расположенных в два уровня. Концептуальная информация интенционального характера, соотносимая с определенной коммуникативно-прагматической ситуацией, составляет верхние уровни фрейм-структуры. Ситуативной зависимостью отличаются *узлы* (или *слоты*), которые могут иметь в языке различную выраженность. Ср.: *Единственное ненаказуемое правовыми нормами всех стран и народов преступление – убийство своей души. Это самое страшное и опасное преступление в мире. Потому что убитая, мертвая душа не откликнется ни на радость, ни на горе* [6, с. 74]. Когнитивно-семантическую структуру метафоры *убийство души* представим в виде полевой модели. Ядро образует концепт 'Подавление всех душевных переживаний', обобщенно представляющий вторичную денотативную ситуацию. С первичной денотативной ситуацией генетическими узлами связан импликационал, то есть представленная во фрейме периферия метафорического значения 'равнодушие, бесчувственность'. Его денотативной основой является стереотипная ситуация, связанная с метафорическим представлением действия *убивать* – насильственно лишать жизни. В исследуемой метафоре верхние уровни фрейм-структуры создают концептуальную информацию интенционального характера: 'подавление всех душевных переживаний'. Терминалы – вариативную информацию, привязанную к коммуникативно-прагматической ситуации, изображенной автором, – 'равнодушие, бесчувственность'. В структуре данного фрейма выделим слоты: (а) **источник**, то есть указание на причину этого равнодушия и бесчувственности: разочарование в близких людях и в жизни в целом; (б) **событие**, которое указывает на сам процесс и характеристики проявления этого чувства разочарования: целенаправленное лишение души способности чувствовать и переживать; (в) **следствие**, то есть определение результата разочарованности в окружающем мире – *убийство души* – 'целенаправленное подавление всех душевных переживаний относительно тех или иных событий, явлений действительности'. Выделенные слоты являются обязательными компонентами фрейма 'Целенаправленное подавление всех душевных переживаний'.

Художественный фрейм имеет композиционное строение, то есть его содержание определяется суммированием знаний периферийных смыслов метафорообразующих компонентов, представляющие соответствующие субконцепты в структуре данного фрейма. В результате такой структурной организации фрейм выступает в качестве целостного единства, то есть **геитальта** [4, с. 85]. Однако изначально фрейм-структура является делимой. Это ярко демонстрирует сопоставление фразеологизированной метафоры с ее свободносинтаксическим генотипом. Ср.: – *Ладно*, – *оборвал*

его Глебов. – *Не время сейчас плакаться в жилетку... Поехали к месту обрыва* [6, с. 109]. *Плакаться в жилетку* – (а) в прямом смысле и (б) ‘жаловаться кому-либо, сетовать на что-либо, ища сочувствия, поддержки’. *Эта улица казалась незнакомой. В голове кружили пчелы, как вокруг пасеки, вокруг закрытых ульев* [3, с. 90]. Метафора *кружили пчелы, как вокруг пасеки, вокруг закрытых ульев* – (а) в прямом значении и (б) ‘бурный мыслительный процесс’. Подобного рода ассоциативные объединения в методологии когнитивного анализа метафоры, представленной работами Ж. Фоконье и М. Тернером, называются **концептуальной интеграцией** (или теорией блендинга). Согласно данной теории, концептуальная интеграция осуществляется в процессе построения нового значения. Ее суть заключается в том, что структуры исходных ментальных пространств проектируют новое пространство (бленд), не тождественное начальным пространствам и не сводимое к простому суммированию составляющих их элементов [7, с. 137]. Новое пространство обладает своим собственным значением, развивая свою идентичность на основе имеющихся исходных пространств. Например: *Эх, сыграл бы я вам что-нибудь свеженькое на своей скрипке, но этот пьяный медведь, Лешка Лиходеев, тракторист, поломал мне смычок!...* [8, с. 43]. Так, метафора *тракторист – пьяный медведь* представляет собой бленд как результат проекции двух исходных пространств: базовой когнитивной структуры, то есть пространства «тракториста» и интегрированного когнитивного метафорического прототипа пространства «медведя». Каждое из рассматриваемых ментальных пространств обладает специфическими свойствами. Новое интегрированное ментальное пространство заимствует некоторые составляющие структуры каждого из пространств: из первого агент (тракторист, физически сильный человек), условия и особенности его напряженной трудовой деятельности, из второго – характеристики медведя как крупного животного с грузным телом и короткими лапами. Новая концептуальная структура существенно отличается от исходных пространств и имеет собственный потенциал дальнейшего развития. Одни из признаков исходных пространств нейтрализуются: (а) признак умения управлять транспортным средством, поддержание его в исправном состоянии, присущий базовой когнитивной структуре; (б) всеядное млекопитающее, покрыто густой шерстью (интегрированный метафорический прототип пространства «медведь»). Однако другие признаки исходных пространств оказываются максимально значимыми: физически сильный человек (пространство «тракториста») и крупное, с большим грузным телом животное (пространство «медведя»). Так, в новом интегрированном ментальном пространстве возникает признак неуклюжего, малокультурного, грубого человека, которого нет ни в одном из исходных пространств. Данное значение появляется в бленде в результате того, что из пространства «медведя» передается связь между размером тела млекопитающего и размером его лап (неуклюжесть), которое оказывается несовместимым с аналогичной связью в пространстве «тракториста» (ловкость в управлении транспортным средством и поддержании его в исправном состоянии). Таким образом, в бленде имеются некоторые элементы структур исходных пространств, однако тракторист «исполняет роль» медведя, принимая соответствующие ему свойства и характеристики.

Фреймы, лежащие в основе метафоры, отражают стереотипные знания писателя об участниках определенных ситуаций, имеющих вневременное значение. Посредством **фрейма-сценария** данная ситуация структурируется, то есть в виде логической последовательности репрезентируются традиционно воспроизводимые знания относительно типовой ситуации или участника данной ситуации. Ср.: *Добрыней Никитичем Таусия Филипповна с издевкой называла мужа за то, что он, где бы он не подрабатывал, уступал свой заработок голоштаным приятелям* [9, с. 16]. За метафорическим значением стоят знания стереотипной ситуации и ее участника: Добрыня Никитич – богатырь русского народного эпоса, он отличается от всех богатырей тем, что был постоянным служилым при князе Владимире, характеризовался учтивостью, дипломатичностью и щедростью; не имел цели обогащения и все зарабо-



танное с легкостью раздавал нуждающимся. Ср.: *Ты хоть бы подумал, олух царя небесного, пристало ли мне, женщине, улаживать дела с мужчинами* [9, с. 15]. Фразеологизированная метафора *олух царя небесного* является продуктом народного творчества, имеет значение 'простофиля, простак, разиня, придурок'. Образное выражение указывает на приближенность наивных людей к Богу, на то, что они могут рассчитывать на его помощь. Известно, что юродивые, шуты, нищие и блаженные пользовались особой милостью Бога (небесного царя). *Олух царя небесного*, следовательно, один из таких бездельников, который ждет от Бога милости. По мнению лингвиста А. И. Соболевского, слово «олух» произошло от «волух», то есть «пастухов валов», так называли крайне простых, бесхитростных людей. В древности на Руси было в ходу имя Олух, которое постепенно исчезло, таким образом, данное имя стало нарицательным.

Наряду с фреймовым структурированием знаний существуют другие дополнительные механизмы, посредством которых возможна репрезентация различных метафорических концептов. Одним из них, по мнению Л. Барсалу, является **метафорический перенос**, при котором «абстрактные понятия репрезентируются с помощью **перцептивных символов** из других, концептуально более освоенных семантических областей» [10, с. 79]. Так, ученый предложил новую концепцию представления и функционирования знания, представленную им в качестве **перцептивных символьных систем**. Перцептивными символами Л. Барсалу называет «выделенные вниманием и зафиксированные в памяти сочетания состояний сенсорных механизмов», однако изолированные перцептивные символы не в достаточной степени способны выполнять функции концептуальных структур, так как формирование знания определяется не только регистрацией чувственных данных, но и с их интерпретацией. Поэтому ученый говорит о **системе перцептивных символов**, которую он называет **фреймом**, способным фиксировать сенсорные данные относительно различных тематических ситуаций, активировать сенсорные механизмы в отсутствии реальных объектов и интерпретировать их. В данном контексте ученый рассматривает любые когнитивные процессы, в том числе и **метафорический перенос**. В художественной прозе писателей Черноземья метафора репрезентирует новые абстрактные значения, то есть образное слово в исследуемых текстах вербализует достаточно абстрактные концепты. Например, концепт «Скоротечность, непостоянство, временность» вербализуется посредством таких метафор, как *железные аргументы со временем ржавеют* (Ср.: *Аргументы и у Самсонова, и у многочисленных оппонентов Глебова были, что называется, железными. Но ведь и железные аргументы со временем ржавеют* [6, с. 86]; *дымчатый пушистый одуванчик (о счастье)* (Ср.: *Она словно боялась чего-то неожиданного, непоправимого. А, может, и вправду девичье счастье было дымчатым пушистым одуванчиком: дунь на него – и останется в руке один стебелек с лоснящейся шляпкой?...* [1, с. 101]; *роса на моем листке (о девушке)* (Ср.: *Ты еще роса на моем листке. Я еще счастлив, пока не взошло солнце* [3, с. 103]. Таким образом, метафорический перенос является одним из основных механизмов постижения реальной действительности посредством лингвокреативного мышления писателя, которое обеспечивает образование, употребление и понимание образного слова реципиентом в различных денотативных ситуациях, изображенных автором художественного произведения. Приведенные выше примеры метафор ассоциируются с определенными явлениями действительности с соответствующими им эмоциональными характеристиками. Так, метафоры *железные аргументы со временем ржавеют*, *дымчатый пушистый одуванчик (о счастье)*, *роса на моем листке (о девушке)* на уровне подсознания стимулируют проигрывание исходной, первоначальной ситуации, оформленной прямономинативными языковыми знаками, что вызывает рефлексируемые ощущения и понимание скоротечности, временности, непостоянства.

Фреймы оказывают влияние на значение возникающего у читателя метафорического образа денотативной ситуации изображенной писателем, то есть метафора способна своим значением преобразовывать сцену художественного произведения. Как отмечает, Н.Ф. Алефиренко, «начальным пунктом моделирования денотативной ситуации является точка фокуса интенциональности (ТФИ) вербализации данной ситуации» [4, с. 95]. Для этого в структуре метафорического концепта выделяется определенная область как фокус интенциональности. На первом этапе происходит анализирование информации относительно выделенной концептуальной области. Метафорический фрейм, служащий инструментом анализа, содержит информацию о типизированной ситуации, так как выделение той или иной области концепта для вербализации определяется именно ситуацией, изображенной автором художественного произведения. Следовательно, возникает соотношение отдельной концептуальной области и фрейма. Выбор области метафорического концепта основывается на информации относительно типизированных событий, соответственных данному коммуникативному акту или ситуации. Таким образом, вербализация той или иной концептуальной области осуществляется посредством фрейма, релевантного данной области метафорического концепта. Однако фрейм не является систематизированной метафорической информацией в виде концепта, он не является концептуальной моделью, так как концепт представляется в качестве взаимосвязанных и взаимоопределяющих областей. Метафорическое знакообозначение определенной области концепта определяется конфигурациями фреймового построения типизированной ситуации. Например: *Маша сидела всего в нескольких рядах впереди, он ее все время видел, но чувствовал себя так, будто пришел сюда один и, как только картина закончится, вновь окажется в привычном одиночестве. Значит, еще не протянулась ниточка между ними* [11, с. 191]. В метафорической конструкции *не протянулась ниточка между ними* выделенная область актуализированного концепта «Любовь» соотносится с прототипическим сочетанием слов, которое подвергается метафорическому переосмыслению. На первом этапе образного определения ситуации, когда между двумя людьми не возникли чувства, напрашивается сравнение симпатии, привязанности с нитью, которая может соединить сердца двух людей. Затем чувства симпатии, привязанности соотносится с действием сближения, соединения, приобретающего образную вербализацию посредством метафоры *ниточка*. При этом семантика концепта «Любовь» опосредованно участвует в формировании обобщенно-целостного смысла метафоры.

Примером того, как достаточно большое количество информации может быть передано малыми языковыми средствами, является метафора *грести с брызгами от себя* – ‘намеренно отказываться от каких-либо благ’. Ср.: *Так и не выучился Андрей «просить за себя». Другие хоть и мелко плавают, но зато как гребут! А он все от себя гребет, да с брызгами!* [6, с. 84]. Вербализация концепта «Простодушие» протекает в два этапа. Сначала активизируется та зона концепта, которая выражена прямым значением лексемы *грести* ‘плывая, делать движение руками в воде, над водой’; затем активизируется ядро концепта посредством лексического компонента *от себя* – ‘в направлении от действующего лица’. Намеренный отказ героя произведения «просить за себя», в результате чего он мог бы подняться вверх по карьерной лестнице, актуализируется сочетанием образного выражения *грести от себя* с лексическим компонентом *с брызгами*, который служит интенсификатором внутренней формы данной метафоры: настойчивое нежелание плыть по течению, решительный отказ от возможных благ.

Таким образом, можно заключить следующее:

1. Художественный фрейм выступает в качестве регионального когнитивного обрамления общей направленности мыслей, чувств и действий человека, связанных с возникновением метафорического образа.



2. Фреймовая организация метафоры представляет некий остов изображенного писателем события, явления действительности, переживания, закодированного смыслообразующими компонентами метафоры.

3. Художественные фреймы «управляют» интерпретацией читателями событий, явлений, переживаний, изображенных автором и закодированных посредством метафоры.

4. Фреймовое моделирование метафорической семантики позволяет раскрывать механизмы репрезентации метафорических значений, выражаемых знаками косвенно-производной номинации, а также проецирует характер их восприятия и понимания.

5. Фреймовый подход в исследованию метафорической семантики способствует осмыслению сущности контаминации языковой и внеязыковой семантики метафоры. Так, в семантической структуре образного слова переплетаются языковые знания, представления, ассоциации, интеллектуально-эмоциональный опыт этноязыкового коллектива.

### Список литературы

1. Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология. – М.: Academia, 1997. – С. 267 – 279.
2. Миллер Л. В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. – 2000. – № 4. – С. 39 – 45.
3. Сухарев В.В. Осень лист сорвёт непременно...: Новеллы. – Белгород: «Везелица», 2004. – 116 с.
4. Алефиренко Н. Ф. «Живое» слово: Проблемы функциональной лексикологии. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 344 с.
5. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии. – Тамбов: Изд-во Тамбов. ун-та, 2002. – 123 с.
6. Балашов А. Д. Нормальная аномалия // Молодая проза Черноземья. Повести. – Воронеж: Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1987. – С. 65 – 136.
7. Fauconnier G. The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities / G. Fauconnier, M. Turner. – New York: Basic Books, 2002. – 440 p.
8. Федоров В. Сумка, полная сердец. Повести. – Воронеж: Центрально-Черноземное кн. изд-во, 1978. – 269 с.
9. Тарасов С. Л. Воскресение и смерть Коли Коржикова: рассказы, портреты. – Белгород: Изд-во «Константа», 2006. – 144 с.
10. Величковский Б.М. Когнитивная наука: Основы психологии познания: в 2-х томах. – Т. 2. – М.: Смысл: Издательский центр «Академия», 2006. – 432 с.
11. Косневич А. Ненужное зачеркнуть // Молодая проза Черноземья. – Воронеж: Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1988. – С. 160 – 210.

## ART FRAME AS A MEANS OF INTERPRETATION OF METAPHORS (ON THE MATERIAL OF PROSE WRITERS OF THE CHERNOZEM REGION)

**N. F. Alefirenko**  
**I. A. Yaroshchuk**

*Belgorod National  
Research University*

*e-mail:*  
*alefirenko@bsu.edu.ru*  
*inna\_lad@mail.ru*

Art frame appears as a special cognitive phenomenon framing the overall direction of the thoughts and actions of the writer, lying in the basis of the metaphorical image. Frame organisation of metaphors is a skeleton of the image of the writer events, phenomena of reality, emotions, encoded sense components of metaphors. Artistic frames predetermine the readers' interpretation of the events and experiences depicted by the author of an artistic work, which is verbalized by metaphors.

Keywords: cognitive metaphor, frame, concept, frame script, metaphorical transfer, idealized frame model.