

## ПРОЗАИЧЕСКИЙ ТЕКСТ / PROSE

### Развернутые метафоры в рассказе Евгения Замятина «Ёла»

Г. Н. Гиржева, В. И. Заика, Г. О. Калянин

#### Extended metaphors in Zamyatin's "Yola"

G. N. Girzheva, V. I. Zaika, G. O. Kalyanin

Галина Николаевна Гиржева – кандидат филологических наук, доцент; Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

E-mail: Galina.Girzheva@novsu.ru

Владимир Иванович Заика – доктор филологических наук, доцент; Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

E-mail: w.i.zaika@gmail.com

Геннадий Олегович Калянин – магистрант; Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

E-mail: mr.kalyanin@yahoo.com

Статья поступила: 15.02.2025. Принята к печати: 25.03.2025.

Galina N. Girzheva – Cand. Sci. in Philology, Associate Professor; Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

ORCID: 0000-0001-7571-6634

Vladimir I. Zaika – Dr. Sci. in Philology, Associate Professor; Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

ORCID: 0000-0002-2206-772X

Gennady O. Kalyanin – master's student; Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

ORCID: 0009-0003-2273-8954

Received: 15.02.2025. Accepted for publication: 25.03.2025.

В статье представлен опыт вербализации наблюдения над собственной интуицией в процессе толкования метафор для разъяснения путей воображения референтов художественного мира, изображенного в рассказе Евгения Замятина «Ёла». Актуальность исследования определяется тем, что в существующих исследованиях замятинской прозы изобразительные эффекты развернутых метафор исследованы недостаточно подробно. Материалом описания стали 11 фрагментов текста, содержащих развернутые метафоры. Исследование подтвердило и проиллюстрировало положение самого писателя о «прорастающем образе». Анализ развернутых метафор *солнца* и *стена* показал, что многофокусность развернутой метафоры – это не только локальное развертывание – употребление соотносимых метафорических элементов в пределах изображения отдельной конкретной ситуации, но также развертывание глобальное: повторы различных развертываний центрального фокуса (*солнца* или *стены*) в линейном развитии повествования. Дискретность этого глобального развертывания и расположение повторов в препозиции или постпозиции к эпизодам, обеспечивает как бы второй уровень развертывания. В работе показано также, что даже локальные развертывания («экономика мечты») могут образовывать вполне целостный референт, к которому делаются отсылки на протяжении всего текста рассказа. Любая дискретность существенно усложняет референт – главный субъект – метафоры и требует от читателя определенного интерпретационного усилия в процессе создания референтов. Результаты работы могут быть использованы в исследованиях прозы Евгения

The paper explores the process of verbalizing one's own intuitive responses while interpreting metaphors, aiming to clarify how readers imagine the referents within the artistic world of Yevgeny Zamyatin's story "Yola." The study's relevance lies in addressing a gap in existing research: while Zamyatin's prose has been widely analyzed, the pictorial effects and structural complexity of his extended metaphors remain underexplored. The analysis draws on 11 textual fragments from "Yola" that contain extended metaphors. The findings support and illustrate Zamyatin's own concept of the "sprouting image." Specifically, the examination of the extended metaphors *sun* and *wall* reveals that their multifocal nature is manifested not only in local deployments – where metaphorical elements are developed within discrete narrative situations – but also in global deployments, where repeated variations of a central image (such as *sun* or *wall*) recur throughout the narrative. This global deployment, characterized by the discrete arrangement and repetition of metaphorical elements before or after key episodes, creates a second level of metaphorical development. Furthermore, the study demonstrates that even local metaphorical deployments (such as *the dream economy*) can coalesce into a cohesive referent that is referenced throughout the story. The inherent discreteness of these deployments significantly complicates the metaphor's referent – the main subject – and demands greater interpretive effort from the reader in constructing meaning. The results of this research contribute to the study of Yevgeny Zamyatin's prose and offer valuable

Замятина и при освоении процедур лингвистического анализа художественного текста.

insights for those learning the techniques of linguistic analysis of fiction.

**Ключевые слова:** метафора, развернутая метафора, метаморфоза, художественная речь, художественный образ, референт художественного мира

**Keywords:** metaphor, extended metaphor, metamorphosis, artistic speech, artistic image, referent of artistic world

УДК 81'42

OECD: 6.02QD+6.02OY

**В** **Постановка проблемы.** Художественная речь убедительно демонстрирует самые разные возможности языка. Возможность использования имени одного предмета для названия другого предмета на основании сходства этих предметов подробно изучена еще античными исследователями и названа метафорой. Многочисленные исследования метафоры показывают разнообразие ее форм и многочисленные функции.

Если в практической речи метафора отсылает к референту, подчеркивая те или иные его признаки, то в художественной речи референт создается метафорой, как равно и иными языковыми средствами. Сила и сложность метафоры состоит в отсутствии мотивировок и разъяснений, она «не описывает частностей», будучи приговором «без судебного разбирательства» [Арутюнова, 1990, с. 28].

Если собственно метафора и смежные с ней явления (сравнение, метаморфоза, синестезия, метафтонимия) изучены достаточно подробно на материале практической и художественной речи, то развернутой метафоре, которая используется преимущественно в художественной речи, уделено меньше внимания.

Трудность описания развернутых метафор художественной речи определяется неявностью главного субъекта метафоры, а в ситуациях его описания усугубляет положение нечеткое разграничение изображаемого и образа, использование термина «образ» при обозначении и вербального средства (вспомогательного субъекта), и референта (главного субъекта).

Сложность и разнообразие метафор можно проследить в процессе анализа прозы Евгения Замятина, гроссмейстера литературы (по выражению Константина Федина), который создал тексты, не содержащие элементов, безучастных к изображению.

**История вопроса.** Проза Е. Замятина, поразившая когда-то первых его слушателей в Петрограде [Михайлов, 1989], привлекает внимание и современных исследователей. Е. А. Орлова, анализируя изображения персонажей, показала, как в «северных» произведениях Е. Замятина «метафорически утверждается закрепленное русской национальной культурной традицией единство души и любви» [Орлова, 2010, с. 307]. Используя сведения из публицистических работ Е. Замятина, где он излагает свое эстетическое кредо, Е. И. Асташина рассмотрела принципы метафоризации, реализуемые в прозе писателя [Асташина, 2015]. Интенсивная образительность и тщательная выверенность Е. Замятиним используемых в тексте образительных средств позволяет иллюстрировать сложные модели лингвистического анализа, например, в [Асташина, 2019] соотношение метафорических и психических образов.

Проза Е. Замятина относится к типу орнаментальной прозы. Основой орнаментального словоупотребления является «сложная разветвленная система тропов, в которой можно найти разнообразные виды сравнений, метафор, метонимий, которые составляют самую ткань повествования» [Кожевникова, 1976, с. 58].

В исследовании прозы А. Белого, Л. А. Новиков, опираясь на понятие Б. Томашевского **орнаментальная функция слова**, использовал понятие **орнаментальное поле**, определяя его как систему «реализаций изобразительных средств текста с насыщенной, повышенной образностью» [Новиков, 1990, с. 117]. Обобщая функционирование орнаментального поля в тексте, Л. А. Новиков наряду с описанием «художественного пространства» языковой образности в текстах А. Белого, комментирует интродуктивный метафорический пейзаж из рассказа Е. Замятина «Мамай», выявляя «нить импликаций орнаментального поля» [Новиков, 1990, с. 129]. Изобразительность развертывания метафор как семантических полей описаны в [Заика, 2024, с. 96–99]. Отдельные особенности развернутых метафор как средств изображения настроения героя проанализированы в [Калянин, 2021; Калянин, 2022; Калянин, 2024].

В публицистических статьях Замятин описывает процесс словесного творчества, сложные пути возникновения вещи, обрастание идеи «мясом и кожей», пишет о важности звука и сложности ритма в прозе, о зрительных и звуковых лейтмотивах, о важности отсутствия второстепенных деталей. В статье «Закулисы» Е. Замятин употребляет термин **интегральный образ**: «Если я верю в образ твердо, он неминуемо родит целую систему производных образов, он прорастет корнями через абзацы страницы. В небольшом рассказе образ может стать интегральным – распространиться на всю вещь от начала до конца» [Замятин, 2004, с. 195]. Здесь описана, можно сказать, технология развернутой метафоры.

Образ, который в тексте «прорастает через абзацы, страницы» является особенно сложным, так как он прорастает сквозь сложную последовательность, насыщенную фигурами (отсылками к прежним изображениям) и тропами (опосредованными наименованиями). Рассмотрение его устройства позволит увидеть изобразительные возможности языка.

**Методологические основания исследования.** Основываясь на понимании метафоры в работах А. Ричардса, М. Блэка, Н. Д. Арутюновой, В. П. Москвина и др., метафорой считаем **использование имени одного предмета для называния и характеристики другого предмета на основании сходства этих предметов**. Поясним сказанное в традиционных терминах: «один предмет» в этом определении соотносится с термином **вспомогательный субъект метафоры**, «другой предмет» – это **главный субъект метафоры**, имя первого предмета – это **фокус метафоры**, который осознается как аномальное употребление в пределах **контекста – рамки метафоры**. Такое аномальное использование навязывает воспринимающему сознанию не прямой путь к референту, а усложненный, требующий представить вспомогательный субъект и отобразить такие его признаки, которые важны для понимания **главного субъекта**.

В классификациях метафоры развернутая метафора выделяется на основании количества изобразительных компонентов, употребленных на протяжении текста

или его фрагмента [Блэк, 1990; Квятковский, 1966; Переверзева, 2011] и др. По ряду параметров подробно развёрнутая метафора описана в работе [Москвин, 2006, с. 135–138]. Мы понимаем развернутую метафору как **многофокусное метафорическое выражение**. Применительно к художественной речи развернутая метафора является **приемом изображения** в пределах высказывания, фрагмента или целого текста.

Согласно концепции, изложенной в [Заика, 2006], относим метафоры одновременно к плану выражения, понимаемому как последовательность двусторонних знаков, и плану содержания – которым в художественной речи являются образы, понимаемые, как способы создания референтов (главных субъектов в случае метафоры), как устанавливаемые автором пути движения читательского сознания, воссоздающего придуманный автором художественный мир – совокупность референтов, референтное пространство.

В работе используется метод интроспекции – метод филологического исследования, реализующий способность субъекта «к наблюдению за содержанием и актами собственного сознания» [Ильин, 1996, с. 87]. Р. М. Фрумкина, говоря, что наблюдения над собственной интуицией в практике лингвиста возможны и информативны, подчеркивает особый статус интроспекции и необходимость отличать интроспективные акты от наблюдения и эксперимента [Фрумкина, 1999].

Особенности явного и неявного использования интроспекции в лингвистике, как хорошо известного явления, под названием «внутреннее наблюдение», «лингвистическая интуиция», «языковое чутье» и пр., а также перспективы легитимизации этого метода в лингвистике подробно изложены в работе [Тимофеева, 2015]. Метод интроспекции – использование данных внутреннего восприятия – реализуется при создании толкований, экспликации коннотации, семантического оправдания переносных употреблений, в том числе экспликации семантических приращений, что, собственно, и объясняет пути, способы и средства создания референта художественной речи, тех или иных его сторон.

При характеристике изобразительных особенностей развертывания мы учитывали многочисленные повторы основных компонентов и опирались при анализе семантики фокусов метафор на данные толковых словарей [Даль, 1863; МАС, 1999; БТС, 2007; Мокиенко, Никитина, 2007].

**Анализ материала.** Особенности развернутой метафоры, как «прорастающего образа», по определению самого Е. Замятина, рассмотрим на материале текста рассказа «Ёла» [Замятин, 2003].

Приведем экспозе рассказа, состоящего из трех частей.

1. Цыбин, деревенский рыбак, мечтает о собственной лодке, работая и живя с женой Анной впроголодь, копит деньги, чтобы купить ёлу. Однажды появляется возможность заработать на ёлу. Он, нанявшись к норвежцу Клаусу на тяжелую работу, зарабатывает необходимую для покупки лодки сумму.

2. Узнав, что можно купить готовую лодку, Цыбин отправляется с другими опытными рыбаками на боте Клауса в Мурманск, чтобы купить ёлу у норвеженки. Ему это удастся после торга с хозяйкой и борьбы с другим покупателем.

3. При буксировке ботом ёлы домой рыбаков настигает сильный шторм, из-за этого пришлось рубить буксирный канат и бросить ёлу в океане. Повествование

заканчивается тем, что Цыбин успел запрыгнуть на ёлу и что рыбаки видели ёлу, но не могли разглядеть Цыбина.

По поводу заголовка – наименования типа рыбацкой лодки – заметим следующее. Существует два равноправных варианта этого слова: «ёла» и «ёл». Выбор Е. Замятиным варианта женского рода не случаен. В словаре В. И. Даля приводится два значения слова «ёла». В первом – это ‘двух или четырёхвесельная лодка’. Данное значение имеют оба варианта. Второе значение с региональной пометой костромское-нерехтское (костр.-нерех): ‘удача, счастье’ имеет только один вариант – «ёла» [Даль, 1863]. Кроме того, в рассказе ёла часто сравнивается с девушкой, невестой. Опытный моряк Фомич сравнивает покупку ёлы с женитьбой: *Елу, говоришь? – Фомич зажег трубку, помолчал. – Так... А только посудину покупать – это, брат, все одно как жениться. Это надо не торопясь.* Далее в нескольких эпизодах сравнение повторяется: [Фомич упрекает Цыбина] *Поди кожан надень и буксы. Вырядился – как к невесте! <...> Переодеваться он не стал, не мог: он ехал все равно что к невесте – Фомич угадал. <...> Ела стояла и ждала, нарядная, как невеста. <...> И закрытыми глазами тотчас же увидел: <...> ёлу, какой она стояла там, в гавани, радостную, нарядную, как невеста.* (Все примеры из второй части рассказа.)

Прежде чем приступить к изложению данных внутреннего восприятия выделенных ниже фрагментов текста, отметим, что изобразительный арсенал, используемый в тексте рассказа многочислен и разнообразен. Мы же остановимся на некоторых, наиболее существенных, на наш взгляд, развернутых метафорах. Пространства развертывания этих метафор содержат иные выразительные средства. Мы будем включать в обсуждение только те из них, которые имеют прямое отношение к производству семантического эффекта развертыванием рассматриваемой метафоры.

Рассказ начинается описанием погоды.

(1) *Двухнедельные тучи вдруг распоролы как ножом, и из прорехи аршинами, саженьями полезло синее. К полночи солнце уже било над Оленьим островом вовсю, тяжело, медленно блестел океан, кричали чайки.*

Этот метафорический пейзаж содержит элементы: *тучи, небо, солнце, остров, океан, чайки*, которые далее часто встречаются в описаниях.

Все элементы пейзажа (*тучи, синее [небо], солнце, океан*) станут основными участниками событий. Первая развернутая метафора *тучи – распоролы – из прорехи – полезло – [небо]* конкретизированная сравнением *как ножом*, изображает неожиданность, подготовленную признаком *туч*.

Эпизод, в котором описано, как появилась возможность начать ловить рыбу: *Пришел, наконец, долгожданный час: в губе играла селедка* лишен метафор за исключением *играла*, которая используется как рыбацкий термин.

При описании грустных размышлений Цыбина о своей непричастности погоне за счастьем используется несколько, на первый взгляд, независимых метафор.

(2) *Так он работал третий год, и в жестяной довоенной коробке от Высоцкого чая у него уже лежало двести рублей. [1] Каждый рубль он с мясом отрубал от себя и от Анны. Зимой они ели одну треску, но коробки с деньгами они все-таки ни разу не открыли: [2] как ребенок внутри женщины, в этой коробке лежала их ёла,*

**трудно, медленно зрела, питаюсь человеческим соком – и, может быть, теперь уже близок был час, когда она, наконец, родится.**

– Если селедка продержится три дня, так тогда, пожалуй что... Цыбин не кончил, но Анна поняла и так.

– Хоть дожить, поглядеть, – сказала она и стиснула, повернула на пальце серебряное кольцо. Кольцо было просторно, и [3] **вся Анна похожа была на пустой наполовину сверток – из свертка что-то потеряно, упаковка ослабла, и каждую минуту все могло рассыпаться.**

Метафоры изображают [1] происхождение и «стоимость» каждого рубля, [2] зародыш лодки (ёлы), [3] болезненную худобу Анны. Все три элемента, не являясь единой развернутой метафорой, образуют тем не менее вполне очевидное целое, изображающее «экономику мечты». Жест Анны в рассказе (*стиснула и повернула кольцо*) мотивирует конечный элемент развертывания метафоры. Далее в рассказе есть два упоминания о кольце: в обоих случаях это отсылки к развернутой метафоре. Каждая отсылка усложняет семантику этой детали портрета.

Для характеристики следующего фрагмента важен левый контекст. Клаус (владелец моторного бота) предлагает Цыбину идти вместе в море на ловлю селёдки с оплатой за работу *по пятнадцати с пуд*. Цыбин отвечает, что меньше, чем за двугривенный, не пойдёт. Клаус уходит договариваться с другим моряком Тююлином.

(3) *Если Сашка Тююлин проспался после вчерашнего, так ясное дело – Клаус пойдет в море с ним, а Цыбин останется на берегу, тогда – прощай, ёла. Был тот самый час, когда **ночное солнце ненадолго останавливалось в небе и с открытым глазом дремало над угольно-черными скалами Оленьего острова.***

Этот короткий описательный фрагмент (*Был тот самый час...*) важен не только метафорическим изображением солнца, но и положением в линейном развертывании сюжета: в эпизоде ожидания и тревожного размышления.

Фрагмент описания солнца связан с началом рассказа – интродуктивным пейзажем (1), в котором солнце является одним из компонентов пространства. Этот повтор образует то, что иногда называется **лейтмотивом**. «Слово, словосочетание, троп, сцена обращены не только к определенному участку действительности, но и к своим соответствиям и подобиям в тексте, либо предваряя их, либо возвращая к ним, в результате чего возникает сложная лейтмотивная структура произведения» [Кожевникова, 1979, с. 217]. Это «двойное» обращение – лейтмотив – осязаемый механизм развертывания метафоры.

Солнце изображено развернутой метафорой не для обозначения времени (*Был тот самый час*), пейзаж здесь не описание, а размышление повествователя над размышлениями персонажа. Если первое упоминание о солнце предшествует возникновению возможности у всех жителей поймать удачу: получить богатый улов, то второе упоминание предшествует возникновению возможности у Цыбина заработать на ёлу: Клаус приглашает его на работу. Второе, метафорическое, описание солнца, явно соотносится с возможностью осуществить мечту о лодке, о счастье. Солнце освещает возможность.

В следующем фрагменте развернутой метафорой изображается ласковое море, которое наблюдают рыбаки, ожидающие селедку:

(4) *Море было ласковое – как будто оно никогда не вставало на дыбы, не ревело бешеной, белой пастью, не глотало таких же белозубых крепких людей, как Цыбин, как Клаус, как его младший брат Олаф. Океан по-кошачьи играл с ними – вдруг спрятал селедку, нигде не видно было кипеней на воде, все растерялись <...> Против солнца паруса вырезались на голубизне черные, как уголь, взят галс – и паруса уже белые, <...> ослепительно сверкает чье-то мокрое весло, вода за кормой мурлычет.*

*Но едва успели повернуть – как селедка опять запрыгала там, откуда только сейчас все ушли. Так, щурясь, мурлыкая, море играло с раскрасневшимися, охрипшими людьми <...>.*

В развертывании метафоры два ряда элементов. Первый характеризует море в состоянии покоя: *ласковое; по-кошачьи играл; мурлычет; щурясь, мурлыкая играло*, второй – в состоянии шторма: *вставало на дыбы, ревело бешеной белой пастью, глотало людей*. Ряд, характеризующий злую сторону моря, начинается сочетанием *как будто*, что подчеркивает его коварство. Солнце, образовавшее лейтмотив за счет развернутой метафоры в (3), в этом фрагменте не участвует в изображении моря – главного субъекта развернутой метафоры.

В следующем фрагменте метафорически описывается ловля селедки.

(5) *Уже никто не знал – день сейчас или ночь. Солнце все время вертелось в небе, как сумасшедшая круговая овца. Все забыли о том, что нужно есть, спать – только вытирали крепкий, соленый, как морская вода, пот и прикладывались к ведерку с нагретой солнцем водой. То черные, то белые поворачивались под солнцем чайки, кричали по-ребячьи, летели за карбасами, не отставая.*

Странное состояние солнца, выраженное метафорой *вертелось*, конкретизировано фразеологизмом *как сумасшедшая круговая овца*. Ряд вариантов этого фразеологизма описан так: «Овца в народном представлении отражает такие негативные качества человека, как бесцельное времяпрепровождение, слабоумие, болтливость, легкомыслие (как круговая овца, как овца колобродная, как овца шутоломная/кручёная)» [Мочалова, Акимова, 2014, с. 182], последний вариант приведён в [Мокиенко, Никитина 2007] с толкованием ‘о непостоянном, бестолковом человеке, совершающем необъяснимые поступки’.

Приведенная метафора, однако, не изображает признак солнца. Вертящееся солнце (так его видят рыбаки, которые с палубы, смотрят на небо) – это движение часто разворачивающегося бота. Здесь метафора становится метонимией: признак солнца – следствие, движение судна – причина. Второе в этом фрагменте упоминание солнца (*нагретой солнцем*) световую семантику не поддерживает. Третье же упоминание (*То черные, то белые поворачивались под солнцем чайки*) изображает не различное оперение чаек (которое у них по преимуществу светлое или белое), а положение чаек относительно солнца, тоже часто меняющееся.

Подобная ситуация изображена в (4): *Против солнца паруса вырезались на голубизне черные, как уголь, взят галс – и паруса уже белые*. Быстрое чередование света и тени в приведенных фрагментах развертывания метафоры указывает на интенсивность и скорость ловли сельди в течение четырех дней.

Метафорически обозначенными признаками сопровождаются не все упоминания солнца, а только в (3) и (5), и можно сказать, что словом *солнце* в повествовании называется иногда светило, а иногда это названное светило является изображением еще чего-то. Образная функция повторения солнца (элемента пейзажа) как вспомогательного субъекта развернутой метафоры очевидна. Не вполне очевиден, однако, главный субъект этого развертывания.

Значительно большую определенность имеет изображение солнца в начале второй части рассказа в эпизоде размышления Цыбина после трудной, но удачной ловли и получения денег.

(6) *Вода в губе была **железного** цвета, скалы черные, на скалах **сидели** тучи.*

*Цыбин проснулся далеко за полдень, сел на кровати. Он знал, что **светит солнце** и снаружи, и здесь – везде. Потом увидел за окном **толстое ватное небо** – и все равно: **какое-то великолепное солнце было**. Он сейчас же вспомнил **какое** – и засмеялся.*

В этом описании *солнце* является метафорой. *Солнце*, которое **светит ...везде**, которое несмотря на отсутствие (*толстое ватное небо*) **было**, о котором знал Цыбин, и которое его радовало, – это не небесное светило. Такой референт неуместен в мрачной агрессивной среде. Здесь **великолепное солнце** – вспомогательный субъект, изображающий главный субъект – **возможность осуществить мечту – приобрести ёлу**. В отличие от *солнца* в (3), которое **с открытым глазом дремало**, главный субъект этого фрагмента очевиден.

Нужно заметить, что и в этом (6) фрагменте солнце присутствует в эпизоде, который предшествует началу осуществления покупки ёлы. Такую препозицию мы отмечали в (1) и (3).

Метафорическая семантика *солнца* в дальнейшем повествовании реализуется по-разному. В следующем фрагменте (7) описано движение бота в Мурманск. Здесь нужно отметить сопутствующие солнцу элементы пейзажа, значимость которых определится далее в фрагменте (8).

(7) *В Мурманск шли по ветру. В подмогу машине Клаус поднял кливер и грот, бот бежал быстро – **маленькой черной мошкой**. Следом за ботом – следом за Цыбиным – **летело солнце**. Цыбин, обняв колени, сидел на канате возле якоря-храбина. На темном, смоленом лице его рот расцвечал, зубы блестели, **впереди было счастье**.*

Скорость бота изображена противоречиво: с одной стороны, бот *бежал быстро*, и солнце *летело следом*, с другой – метаморфоза (*маленькой черной мошкой*) эту скорость «снижает». Этот фрагмент развертывания метафоры функционально близок фрагменту (5), в котором подвижность солнца метонимически изображала подвижность лодок и рыбаков. Солнце летит следом ровно с той скоростью, с которой идет бот.

Наиболее существенна связь *солнца*, семантически уже отягощенного предыдущими употреблениями, с важным компонентом описания размышляющего Цыбина – *счастьем* – посредством указания на противоположное пространственное расположение: *солнце* – **следом**, *счастье* – **впереди**. И в этом фрагменте, как в (1), (3) и (6), описание солнца предшествует описанию осуществления мечты. Фрагмент соотносится с фрагментом описания обратного пути в третьей части рассказа.

Пейзажи обратного пути содержат элементы метафоры, развертывание которой начато в первой и второй частях.

(8) *Когда свернули, Цыбин увидел на севере темную стену. За какой-нибудь час она выросла, казалась теперь уже высотой с человека, и над ней, над самым краем, несло солнце. Маленькой черной мошкой под солнцем бежал бот. Холодная, зеленая шкура, по которой ползла мошка, еще лоснилась, зверь дремал.*

Эффект метаморфозы *мошкой* (и далее, во «внутреннем» развертывании, метафоры *ползла мошка*) усиливается на фоне других метафор (*стены* и *зверя*). *Океан-зверь* дремлющий противопоставлен *океану* играющему и мурлыкающему из первой части рассказа (4). Движение солнца, как и в (7), изображает движение бота.

В описании пространства появляется новая метафора – *стена*, изображающая элемент пейзажа – низкую тучу, сливающуюся с поверхностью океана, особенности которой (*темная, выросла, высотой с человека*) свидетельствуют о приближении шторма и изображают тревогу Цыбина. Обе метафоры (*стена* и *зверь*) по-разному напоминают о соотношении сил человека и стихии.

(9) *Паруса надулись грудями, в воде справа легла черная тень. Каменный берег теперь чуть виделся сзади легким, осевшим в море облачком. Впереди была вода, пустыня. На севере быстро выростала, нагибалась все ближе тяжелая серая стена.*

*Одну секунду солнце покачалось на краю стены – и сорвалось вниз. За стеной все вспыхнуло, несколько мгновений верхушка стены была медная, потом потухла – и оттуда вдруг дохнуло холодом, тьмой, как будто раскрылась дверь в подземелье.*

В этом пейзаже метафоре *стена* предшествует метаморфоза, изображающая далекий берег. Метаморфоза контрастными признаками (*легким, осевшим... облачком*) подчеркивает штормовой характер тучи (*выростала, тяжелая*). Все проявления солнца описаны через взаимодействие со стеной: *покачалось, сорвалось, верхушка стены была медная, потом потухла*. Как и в предыдущих фрагментах (5), (7), (8), движение солнца изображает движение иных участников ситуации.

В этом фрагменте завершается развертывание метафоры, изображающей *солнце* (хотя в одном из последних описаний ёлы солнце еще «мелькает» в сравнении: *желтые, будто солнцем покрашенные, бока*).

Далее следует сложное описание, в котором *стена* трансформируется в метаморфозу, и признак стены *высокая* конкретизирован сравнением:

(10) *Цыбин оглянулся. Море под ними как будто провалилось, осело, и другое море катилось на них высокой, как дом, стеной, с черной верхушки сплевывалась белая пена.*

*Крепко вцепившись пальцами в железо, Цыбин глядел, как водяная стена догоняла, догнала ёлу, ёла рванула буксир, зарылась в воду носом – и тотчас же взлетела наверх.*

Здесь противоречащие семантике метафоры *стена* («сплошная масса как преграда») элементы *верхушка* и *сплевывалась пена* делают развертывание катахрезой [Клюев, 1999, с. 187–188], «ломаной метафорой». Впрочем, оправдывает единственную катахрезу в повествовании то, что вся дальнейшая борьба со стихией и описание катастрофы (обрублен буксир, но ветром ёлу прибило на мгновение к боту,

и Цыбин успел прыгнуть на свою лодку) изображены без метафоры *стена*, хотя и с использованием иных компаративных тропов.

В последней фразе рассказа можно прочесть отсылку к метафоре *стена*.

(11) Сквозь **косо хлещущий сумрак** они еще два раза увидели ёлу. Второй раз она была отделена от них и от всего мира глубокой водяной ямой – Цыбина они уже больше не могли разглядеть.

Здесь метафора *глубокая водяная яма* – прямая пространственная противоположность *высокой водяной стене*. *Водяная яма* отделяет, удаляя в неизвестность, ёлу так же, как стена отделяла от Цыбина солнце, обещавшее ему счастье.

Последние рассмотренные фрагменты показывают различие развертывания метафор *солнца* и *стены*. Развертывание метафоры *солнце* начинается с того, что *солнце* в пейзаже является элементом пространства, и далее становится вспомогательным субъектом, постепенно изображая главный субъект – перспективу счастья. Развертывание метафоры *стена* начинается с того, что *стена* с первого же употребления является вспомогательным субъектом, и только когда она «устранила» *солнце* (9) и стала «терзать» ёлу (10), главный субъект этой метафоры (огромная разрушительная вода) получает прямые наименования, например, *огромная, зеленая, как бутылочное стекло, вода выросла совсем перед глазами <...>*.

Н. Д. Арутюнова, говоря об отличиях метафоры от метонимии, отметила возможность метафоры распространяться, расширяться: «Живая метафора стремится к иррадиации, семантическому развертыванию» [Арутюнова, 1990, с. 31–32]. Положение это не проиллюстрировано, но сделано важное уточнение процесса: развертывание метафоры – это «осуществление семантического согласования сквозь все предложение (или даже через весь стихотворный текст), превращает метафору в образ (как особый художественный прием)» [Арутюнова, 1990, с. 32]. Мы предприняли попытку описать такое семантическое согласование, используя интроспекцию, оправдывая изображение признаков создаваемого референта – главного субъекта метафоры.

**Выводы.** Рассмотрение материала показало, что в художественной речи развернутая метафора – это сложный художественный образ, способ создания обычно трудного для восприятия референта – главного субъекта метафоры. На примере анализа метафор *солнце* и *стена* показано, что многофокусность развернутой метафоры – это не только локальное развертывание – употребление соотносимых метафорических элементов в пределах изображения отдельной конкретной ситуации (пейзажа, эпизода), но и также развертывание глобальное: повторы различных развертываний центрального фокуса (*солнца* или *стены*) в линейном развитии повествования. Дискретность этого глобального развертывания и расположение повторов в препозиции или постпозиции к эпизодам, обеспечивает как бы второй уровень развертывания. Это существенно усложняет референт – главный субъект – метафоры и требует от читателя определенного интерпретационного усилия. Представленные в статье семантические подробности развернутых метафор показывают, как описаниями пространства изображены переживания персонажа.

Сравнение и анализ метафор обнаруживает составляющие механизма развертывания: наличие фокусов разных частей речи, по-разному обуславливающих состав локального развертывания, наличие различных компаративных (а также иных, не компаративных) компонентов развертывания, повторяемость главного фокуса, обусловленность фокусов развертывания точкой зрения повествователя или персонажа, главные субъекты развернутых метафор, их взаимоотношение и отношение к главным референтам изображаемого художественно мира. Все отмеченные особенности, разумеется, требуют отдельного подробного рассмотрения.

## Литература

- Арутюнова, Н. Д. (1990). Метафора и дискурс. *Теория метафоры*: сборник (с. 5–32). Москва: Прогресс.
- Асташина, Е. И. (2015). О некоторых особенностях метафоры в прозе Е. И. Замятина 20-х гг. *Самарский научный вестник*, 1(10), 26–29.
- Асташина, Е. И. (2019). О различении метафорических и психических образов, вербализованных в художественном тексте (на языковом материале малой прозы Е. И. Замятина). *Гуманитарные и юридические исследования*, 4, 224–231. <https://doi.org/10.37494/2409-1030-2019-4-224-232>
- Блэк, М. (1990). Метафора. *Теория метафоры*: сборник (с. 153–172). Москва: Прогресс.
- БТС (2007). *Большой толковый словарь русского языка*. Санкт-Петербург: Норинт.
- Даль, В. И. (1863). *Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 ч.* Москва: Изд. общества любителей Российской словесности.
- Заика, В. И. (2006). *Очерки по теории художественной речи*. Великий Новгород: Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого.
- Заика, В. И. (2024). *Поэтика рассказа: Языковые средства актуализации смысла*. Великий Новгород: Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого.
- Замятин, Е. И. (2003). Ёла. *Замятин Е. И. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2: Русь* (с. 121–139). Москва: Русская книга.
- Замятин, Е. И. (2004). Закулисы. *Замятин Е. И. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 3: Лица* (с. 187–198). Москва: Русская книга.
- Ильин, И. П. (1996). Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Интрада.
- Калянин, Г. (2021). Деньги, лодка, счастье (развернутые метафоры в рассказе Евгения Замятина «Ёла»). *Економічні цінності с учасної людини* (с. 114–122). Тернопіль: Studia Methodologica.
- Калянин, Г. О. (2022). Развёрнутые метафоры в рассказе Е. И. Замятина «Один». *Дни науки и инноваций НовГУ: Материалы XXI Всероссийской научной конференции преподавателей, аспирантов и студентов НовГУ: 4-х ч. Ч. 1* (с. 123–127). Великий Новгород: Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого.
- Калянин, Г. О. (2024). Изображение неба развёрнутыми метафорами в малой прозе Е. И. Замятина. *Дни науки и инноваций НовГУ: сборник статей студентов и молодых ученых, Великий Новгород, 2024: в 2-х ч. Ч. 1* (с. 103–107). Великий Новгород: Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого.
- Квятковский, А. П. (1966). *Поэтический словарь*. Москва: Советская энциклопедия.
- Клюев, Е. В. (1999). *Риторика: Инвенция. Диспозиция. Элокуция*. Москва: Приор.
- Кожевникова, Н. А. (1976). Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. *Известия*

## References

- Arutyunova, N. D. (1990). Metaphor and discourse. *Theory of metaphor: collection* (pp. 5–32). Moscow: Progress Publ. (In Russian).
- Astashina, Ye. I. (2015). About some features of metaphor in Ye. I. Zamyatin's prose in the twenties. *Samara Journal of Science*, 1(10), 26–29. (In Russian).
- Astashina, Ye. I. (2019). On differentiation between metaphorical and mental images verbalized in emotive prose (on the texts of small emotive prose by E. I. Zamyatin). *Humanities and Law Research*, 4, 224–231. <https://doi.org/10.37494/2409-1030-2019-4-224-232> (In Russian).
- Black, M. (1990). *Metaphor. Theory of metaphor: collection* (pp. 153–172). Moscow: Progress Publ. (In Russian).
- Dal, V. I. (1863). *Explanatory dictionary of the living great Russian Language: in 4 parts*. Moscow: Society of Amateurs of Russian Literature Publ. (In Russian).
- DRL (1999). *Dictionary of the Russian Language: in 4 vols*. Moscow: Russkii yazyk Publ., Poligrafresursy Publ. (In Russian).
- Frumkina, R. M. (1999). Self-awareness of linguistics – yesterday and tomorrow. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka*, 58(4), 28–38. (In Russian).
- Ilyin, I. P. (1996). *Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism*. Moscow: Intrada Publ. (In Russian).
- Kalyanin, G. (2021). Money, boat, happiness (expanded metaphors in the story of Evgeny Zamyatin “Yola”). *Economic values with the participation of people* (pp. 114–122). Ternopil: Studia Methodologica Publ. (In Russian).
- Kalyanin, G. O. (2022). Expanded metaphors in the story of E. I. Zamyatin “Alone”. *Days of science and innovations of Novgorod State University: collection of articles by students and young scientists, Veliky Novgorod, 2024: in 2 parts. Part 1* (pp. 103–107). Veliky Novgorod: Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ. (In Russian).
- Kalyanin, G. O. (2024). Depiction of the sky with expanded metaphors in the short stories of E. I. Zamyatin. *Days of Science and Innovations of Novgorod State University: collection of articles by students and young scientists, Veliky Novgorod, 2024: in 2 parts. Part 1* (pp. 103–107). Veliky Novgorod: Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ. (In Russian).
- Klyuev, E. V. (1999). *Rhetoric: Invention. Disposition. Elocution*. Moscow: Prior Publ. (In Russian).
- Kozhevnikova, N. A. (1976). From observations on non-classical (“ornamental”) prose. *Izvestiya of the Academy of Sciences. Series of Literature and Language*, 35(1), 55–66. (In Russian).
- Kozhevnikova, N. A. (1979). On the reversibility of tropes. *Linguistics and poetics: collection of articles* (pp. 215–224). Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Kvyatkovsky, A. P. (1966). *Poetic dictionary*. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ. (In Russian).
- LED (2007). *Large explanatory dictionary of the Russian language*. St. Petersburg: Norint Publ. (In Russian).

- Академии наук СССР. Серия литературы и языка, 35(1), 55–66.
- Кожевникова, Н. А. (1979). Об обратимости тропов. *Лингвистика и поэтика: сборник статей* (с. 215–224). Москва: Наука.
- МАС (1999). *Словарь русского языка: в 4 т.* Москва: Русский язык, Полиграфресурсы.
- Михайлов, О. Н. (1989). Гроссмейстер литературы. *Замятин Е. И. Избранное* (с. 3–28). Москва: Правда.
- Мокиенко, В. М., & Никитина, Т. Г. (2007). *Большой словарь русских поговорок*. Москва: Олма Медиа Групп.
- Москвин, В. П. (2006). *Русская метафора: очерк семиотической теории*. Москва: УРСС, ЛЕНАНД.
- Мочалова, Т. И., & Акимова, Э. Н. (2014). Структурно-семантические типы фразеологизмов-компаративов во «Фразеологическом словаре русских говоров на территории республики Мордовия». *Проблемы истории, филологии, культуры*, 3(45), 181–183.
- Новиков, Л. А. (1990). *Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого*. Москва: Наука.
- Орлова, Е. А. (2010). Метафорическая реализация русских национальных представлений о душе в «северной» трилогии Е. И. Замятина («Африка», «Север», «Ёла»). *Социально-экономические явления и процессы*, 3, 302–307.
- Переверзева, Н. А. (2011). Метафора, сравнение, синестезия как разновидность метафоры. *Учёные записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*, 6, 240–245.
- Тимофеева, М. К. (2015). Интроспекция в лингвистике и в языке. *Вопросы языкознания*, 6, 33–53.
- Фрумкина, Р. М. (1999). Самосознание лингвистики – вчера и завтра. *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка*, 58(4), 28–38.
- Mikhailov, O. N. (1989). Grandmaster of literature. *Zamyatin E. I. Selected works* (pp. 3–28). Moscow: Pravda Publ. (In Russian).
- Mochalova, T. I., & Akimova, E. N. (2014). Structural semantic types of phraseologisms-comparatives in “Phrasebook of Russian dialects in Republic of Mordovia”. *Journal of Historical, Philological and Cultural Studies*, 3(45), 181–183. (In Russian).
- Mokienko, V. M., & Nikitina, T. G. (2007). *A large dictionary of Russian proverbs*. Moscow: Olma Media Group Publ. (In Russian).
- Moskvin, V. P. (2006). *Russian metaphor: an essay on semiotic theory*. Moscow: URSS Publ., LENAND Publ. (In Russian).
- Novikov, L. A. (1990). *Stylistics of Andrei Bely's ornamental prose*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Orlova, E. A. (2010). Metaphorical realization of the Russian national ideas of soul in the “northern” trilogy by E. I. Zamyatin (“Africa”, “North”, “Ela”). *Socio-Economic Phenomena and Processes*, 3, 302–307. (In Russian).
- Pereverzeva, N. A. (2011). Metaphor, comparison, synesthesia as a metaphor variety. *Scientific Notes of Orel State University. Series: Humanities and Social Sciences*, 6, 240–245. (In Russian).
- Timofeeva, M. K. (2015). Introspection in linguistics and in language. *Voprosy Jazykoznanija*, 6, 33–53. (In Russian).
- Zaika, V. I. (2006). *Essays on the theory of artistic speech*. Veliky Novgorod: Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ. (In Russian).
- Zaika, V. I. (2024). *The poetics of the short story: language means of actualizing meaning*. Veliky Novgorod: Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ. (In Russian).
- Zamyatin, Ye. I. (2003). *Yola. Zamyatin E. I. Collected works: in 5 vols. Vol. 2: Rus* (pp. 121–139). Moscow: Russkaya kniga Publ. (In Russian).
- Zamyatin, Ye. I. (2004). Behind the scenes. *Zamyatin E. I. Collected works: in 5 vols. Vol. 3: Faces* (pp. 187–198). Moscow: Russkaya kniga Publ. (In Russian).

### Для цитирования:

Гиржева, Г. Н., Заика, В. И., & Калянин, Г. О. (2025). Развернутые метафоры в рассказе Евгения Замятина «Ёла». *VERBA. Северо-Западный лингвистический журнал*, 1(15), 77–89. [https://doi.org/10.34680/VERBA-2025-1\(15\)-77-89](https://doi.org/10.34680/VERBA-2025-1(15)-77-89)

### For citation:

Girzheva, G. N., Zaika, V. I., & Kalyanin, G. O. (2025). Extended metaphors in Zamyatin's “Yola”. *VERBA. North-West linguistic journal*, 1(15), 77–89. [https://doi.org/10.34680/VERBA-2025-1\(15\)-77-89](https://doi.org/10.34680/VERBA-2025-1(15)-77-89) (In Russian).