

к стилистически не окрашенным, нейтральным. Нейтральные составляют норму, на фоне которой воспринимаются отклонения»¹.

Однако в языке, помимо знаков, воспринимающихся как вполне произвольные, существуют знаки, которые представляются носителям языка более или менее мотивированными. Эти знаки, помимо того или иного стилистического значения, обладают, хотя бы в потенции, особым качеством — экспрессивностью, которое проявляется в том, что отмеченные им выражения воспринимаются деавтоматизированно, непосредственно воздействуют на воображение и эмоциональную сферу адресата.

Одним из важнейших источников экспрессивности является семантическая мотивированность, или образность. Образность противостоит узуальности: чем узуальнее знак, тем слабее его образность; рассмотренные в предыдущем параграфе выражения уже принадлежат языку, уже узуальны, хотя и менее обычны, чем немотивированные знаки, — поэтому они обладают лишь остаточной образностью. Образная экспрессивность в полной мере присуща окказиональным употреблением — таким, которые в словарях не фиксируются, потому что не принадлежат языку. В сущности, это не что иное, как частное проявление общей закономерности: чем реже, тем экспрессивнее. В силу этой закономерности наиболее экспрессивным должно быть такое выражение, которое вообще никогда не употребляется для обозначения данного содержания. Такое выражение — это и есть индивидуальный образ.

Индивидуальные образы не принадлежат языку и, следовательно, не подведомственны стилистике языка. Однако попытаться понять семантические процессы, происходящие при их восприятии, мы обязаны: каждый отдельный индивидуальный образ принадлежит речи, но явление окказиональной образности характерно для естественного языка в целом.

Рассмотрев явление индивидуальной образности, мы вернемся затем к узуальным синонимическим средствам языка и узуальным стилистическим значениям.

Глава IV

ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ¹

§ 52. ТРОПЫ И ФИГУРЫ

Словесные образы изучаются с очень давних времен. Наиболее ранние из дошедших до нас классификаций образных средств были созданы древнегреческими и древнеиндийскими философами. «Украшения речи» занимали почетное место в римской, а затем и средневековой риторике², и большинство современных классификаций образных средств так или иначе восходит к античной традиции.

Римские риторы делили «украшения речи» на тропы и фигуры; разница между ними усматривалась в том, что тропы состоят в отдельных словах, а фигуры — в сочетаниях слов. Эта идея была подхвачена в наше время как разграничение парадигматических и синтагматических образных средств: «Тропы — выражения, перенесенные по сходству или так или иначе представляемому подобию с одного предмета на другой. Такое понимание тропов позволяет соотносить их с представлением о парадигматическом уровне. Фигуры, в отличие от тропов, представляют собой сочетания слов, почему и представляется правомерным соотносить их с новейшими представлениями о синтагматическом, линейном уровне анализа»³.

С этой точки зрения, например, метафора, метонимия, синекдоха относятся к тропам, или парадигматическим образным средствам, а сравнение и эпитет — к синтагматическим, или фигурам.

Мы не будем строго придерживаться этого деления по двум причинам: во-первых, оно отражает не столько суть самих явлений, сколько подход к ним, точку зрения исследователя: относительно метафоры тоже можно утверждать, что она представляет собой сочетание слов (например, «Море — смеялось». — *Горький*); во-вторых, наша задача состоит не в том, чтобы дать исчерпывающее описание образных средств языка (это дело риторики

¹ Глава IV написана в соавторстве с И. В. Шенько.

² См.: *Guiraud P. La stylistique.* — P. 19-21.

³ *Ахманова О. С., Натан Л. Н., Полторацкий А. И., Фающенко В. И.* О принципах и методах лингвостилистического исследования. — М.: Изд-во МГУ, 1966. — С. 135.

¹ Степанов Ю. С. Французская стилистика. — С. 22; *Он же.* Семиотика, III — 3.

или теории поэтической речи), а в том, чтобы проанализировать общий «семантический механизм» индивидуальной образности. Мы сделаем это на материале важнейшего из всех образных средств — метафоры, а затем попробуем применить полученные результаты к остальным, наиболее распространенным.

§ 53. МЕТАФОРА: ОПРЕДЕЛЕНИЕ И ФУНКЦИЯ

Метафору обычно определяют как «троп, состоящий в употреблении слов и выражений в переносном смысле на основании сходства, аналогии и т. п. *«Русск.: говор волн, сии птенцы гнезда Петрова, шелковыя ресницы, ситец неба такой голубой»*¹; как скрытое или сокращенное сравнение², как «приписывание означающего вторичному означаемому, ассоциируемому по сходству с первичным означаемым»³ и т. п. Эти определения правильны, но неполны. Неполны они потому, что не объясняют самое важное, а именно: чему метафора служит, какова ее функция в речи.

Широко распространена идущая еще от античных риторик мысль, согласно которой тропы, в частности метафора, суть средства «украшения речи», непереносимый атрибут поэтического языка. Считается, что «художник мыслит образами»; из этого делают вывод, что художественная речь должна изобиловать образными средствами, что в этом ее специфика. Но в таком случае следовало бы предположить, что художественность речи прямо пропорциональна количеству употребленных в ней образных средств — чем больше образов, тем художественнее. Как же тогда объяснить факт существования многих и многих почти «безобразных» произведений, не только прозаических? Почему пушкинское «Я вас любил, любовь еще быть может» — гениальное стихотворение? Ведь в нем всего одна, да и то вполне традиционная метафора: «любовь еще быть может / В душе моей угасла не совсем». Всего одну, тоже очень скромную метафору (*Un oiseau sur l'arbre qu'on voit / Chante sa plainte*) содержит одно из лучших стихотворений Верлена «*Le ciel est par-dessus le toit*»...

Представление о метафорах, эпитетах и прочих средствах словесной образности как о непереносимых атрибутах художественной речи, главных способах создания «художественной формы» идет от безнадежно устаревшей и очень наивной концепции формы и содержания в искусстве. Согласно этой концепции, содержание существует до формы и независимо от нее, и чтобы получить произведение искусства, это содержание надо взять и изложить «красиво», с метафорами и сравнениями, — подобно тому, как посылают телеграмму на «художественном» бланке.

¹ Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. — С. 231.

² См., например: Арнольд И. В. Цит. соч. — С. 82; Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов. — М.: Изд-во иностр. лит., 1960. — С. 155.

³ Якобсон Р. В поисках сущности языка // Сборник переводов по вопросам информационной теории и практики. — М.: 1970. — № 16.

Выше, в § 29, мы говорили о сложной, иерархической, многоуровневой структуре художественного текста. Эти уровни и составляют в совокупности сложную диалектику формы и содержания, где один и тот же элемент выступает как содержание по отношению к элементам нижележащего уровня (например, характер героя по отношению к его словам и поступкам) и как форма по отношению к более высокому уровню (характер героя и сюжет). Художественность (уже без кавычек) заключена не в словесных украшениях, а в диалектическом единстве форм и содержаний, в глубине и неповторимости мысли и чувства, вообще авторского видения мира, авторского облика, которые неотделимы от данной формы и вне ее просто не существуют. В искусстве все значимо, и метафора — не украшение, а средство выразить невыразимое; «метафора, если она не штампована, есть акт утверждения индивидуального миропонимания, акт субъективной изоляции»¹.

В переводе с искусствоведческого языка на лингвистический сказанное значит, что «метафора выражает оттенки мысли и чувства, которые не могут быть выражены в речи иначе, либо могут быть выражены недостаточно точно. Ценность метафоры состоит в добавлении новых атрибутов референту»², — так писал еще в 30-х годах шведский лингвист Г. Стерн. Ту же мысль мы встречаем и у одного из виднейших советских филологов Б. В. Томашевского: «Простое наименование признака, требующего выделения, не всегда удовлетворяет требованиям выразительности. Чтобы непосредственное воздействие на чувство, требуется более конкретное представление о признаке, на котором следует напомнить и к которому привлекается внимание. Поэтому иногда наименование признака сопровождается сопоставлением характеризуемого с предметом или явлением, обладающим в полной мере данным признаком»³. И далее: «Подобно тому, как это было со сравнениями и эпитетами, целью метафоры является присоединение к предмету того признака, который скрыт в самой метафоре»⁴.

Конечно, было бы неверно отрицать совершенно «орнаментальную» функцию словесной образности. В определенных периоды и в определенных эстетических системах — в фольклоре, в ритуальных текстах, в позднеантичной, средневековой и классицистической поэзии, т. е. в эстетических системах, опирающихся в первую очередь на традицию, — образные средства действительно выступают как способы украшения речи, точнее, как сигналы жанра и образуют особый поэтический язык, надстраивающийся над обычным, бытовым. Для этого языка более всего характерны

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. — М.: Гослитиздат, 1945. — С. 89.

² Stern G. The Meaning and Change of Meaning. Göteborg Högskolas Apsskrift, 38. — Göteborg, 1932.

³ Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. — Л.: Учпедгиз, 1959. — С. 201.

⁴ Там же. — С. 221; см. также: Эйхенбаум Б. М. О поэзии. — Л.: Сов. писатель. — С. 133—134.

традиционные образы, поэтические клише. В системе классицизма, например, существовал набор традиционно-условных образных знаков, каждый из которых имел закрепленное за ним значение: *l'amour* 'любовь', *le bras* 'мощь', *le mariage* 'брак', *l'art* 'поэзия' и т. п. Многие из этих знаков уже не воспринимались как образы — они превратились в узуальные возвышенно-поэтические синонимы общеупотребительных слов.

Однако главная функция метафоры, по крайней мере в новой литературе, заключается, как уже было сказано, в приписывании предмету (понятию, явлению) некоторого признака или комплекса признаков, который иначе приписать ему нельзя. Как метафора выполняет эту функцию, и будет показано ниже.

§ 54. ВИДЫ МЕТАФОРЫ

Если функция метафоры состоит в приписывании предмету комплекса признаков, то, очевидно, во всякой метафоре должен быть компонент, обозначающий то, чему эти признаки приписываются, т. е. определяемое, и компонент, который несет эти признаки, — определяющее. Первый компонент обычно называют темой и обозначают символом *a*; второй же, традиционно обозначаемый символом *b*, именуется образом.

Образ обязательно присутствует во всякой метафоре — это ясно, иначе бы и метафоры не было, — а тема может быть выражена, но может быть и опущена. В зависимости от этого различают двучленную метафору (*in praesentia*), где присутствуют *a* и *b*, и одночленную (*in absentia*), где представлен только образ — *b*.

Двучленная метафора всегда или почти всегда представлена двумя именными группами:

1. Искусство — ноша на плечах. (*Блок*)
2. Sa vie est un étrange et douloureux divorce... (*Aragon*)
3. Le corbeau.— L'accent grave sur le sillon. (*Renard*)
4. La nuit, maussade hôtesse... (*Baudelaire*)
5. Царица грозная, чума... (*Пушкин*)
6. O, mort, vieux capitaine! (*Baudelaire*)
7. Барка жизни... (*Блок*)
8. La ménagerie infâme de nos vices... (*Baudelaire*)

Отметим сразу, что все конструкции, в которых соединяются *a* и *b* (предикативная конструкция, как в примерах 1—3, приложение (4, 5), обращение (6) и словосочетание, в котором *a* выступает как несогласованное определение *b* — примеры 7 и 8), имеют одно и то же грамматическое значение: приложение, обращение и словосочетание с несогласованным определением такого типа являются трансформами предикативной конструкции;

таким образом, любая двучленная метафора может быть представлена формулой *a* *est* *b*¹.

Одночленная метафора может быть глагольной, адъективной и именной:

9. Mère — смеялось. (*Горький*)
10. J'ai hiverné dans mon passé... (*Apollinaire*)
11. Отговорила роща золотая
Березовым веселым языком.
(*Есенин*)
12. J'ai pensé à ces rois heureux
Lorsque le faux amour et celle
Dont je suis encore amoureux
Heurtant leurs ombres infidèles
Me rendirent si malheureux. (*Apollinaire*)
13. Sur la montagne démente... (*Eluard*)
14. Sur les saisons fiancées... (*Eluard*)
15. Били копыта по клавишам мерзлым. (*Пастернак*)
16. Et raides de peur
Devant leurs bergers... (*Eluard*)

Конструкции, в которых заключены одночленные метафоры, как видно, из примеров, достаточно разнообразны. Однако каждый раз, в каждом случае при метафорически употребленном слове имеется слово или словосочетание, связанное с ним синтаксически и употребленное в прямом смысле: море (9), *je* и *mon passé* (10), *роща* (11), *le faux amour et celle dont je suis encore amoureux* (12), *la montagne* (13), *les saisons* (14), *били копыта* (15)². Назовем этот элемент опорным словом и обозначим его символом *A*. Теперь мы можем изобразить одночленную метафору формулой *A + b*.

Отметим попутно, что формула одночленной метафоры может рассматриваться и как формула метафоры вообще, а двучленная метафора — как частный случай, где *A* и *b* — имена предметов или явлений, между которыми утверждается отношение тождества или включения — *A* *est* *b*, — в то время как в других типах, которые мы объединили в класс одночленных метафор, *A* и *b* принадлежат к различным категориям и между ними устанавливаются иные отношения: *A* *делает* *b* или *A* *характеризуется* *b*.

Как одночленные, так и двучленные метафоры (вторые чаще) могут быть сложными, развернутыми. Определение и примеры будут даны ниже.

¹ См.: *Bouverot D. Comparaison et métaphore // Le français moderne. — 1969. — № 3. — P. 228.* Эта работа, которую мы вообще очень рекомендуем читателю, напечатана в трех номерах «Le français moderne»: п 2, 3, 4.

² В примере 16 такое слово (*ils*, т. е. *soldats allemands*) тоже есть, но оно расположено по отношению к образу метафоры дистантно, в той части фразы, которая не попала в пример.

Мы начинаем анализ с двучленной метафоры, потому что ее семантический механизм проще. Как было сказано в предыдущем параграфе, двучленная метафора формально, своим грамматическим значением, выражает идею тождества темы и образа, либо включения темы в образ. Однако **a** и **b** обозначают заведомо не тождественные, далекие, порой даже принадлежащие к разным логическим категориям понятия — абстрактное и конкретное (примеры 1, 2, 5, 6, 7, 8), неживое и живое (примеры 3, 4, 5, 6), и т. д. Отождествление или включение одного в другое совместимых понятий, таких, которые действительно могут относиться к одному референту (например, «Иванов — директор завода», «Сидоров — лентяй»), воспринимается буквально и к образным средствам отношения не имеет. Логическая несовместимость **a** и **b** (а также **A** и **b**) — неперемное условие реализации любой метафоры.

Таким образом, двучленная метафора всегда предстает как семантически противоречивое высказывание: значение синтаксической конструкции вступает в прямое противоречие с лексическим значением компонентов. Высказывание утверждает либо тождество заведомо нетождественных понятий, либо включение одного понятия в другое, но такое, в которое оно не включается. *Искусство* — это духовная деятельность, а *ноша на плечах* — материальный предмет, объект физического труда; *ворона* — птица, а *accent grave* — орфографический значок; *чума* — болезнь, а *царица* — женщина, жена царя и т. п. Как же разрешается это противоречие?

По-видимому, в процессе восприятия метафоры грамматическое значение (**a** есть **b**) оказывается ведущим — адресат речи, читатель, интуитивно стремится оправдать его¹, найти в образе что-то такое, что могло бы быть приложено к теме, какие-то семьи-признаки, для которых, по выражению Ю. И. Левина, в значении **a** «приготовлены пустые ячейки»², т. е. те признаки, которые, принадлежа **b**, могут в то же время характеризовать и **a**. Так, в примере 5 «Царица грозная, чума» из всего множества признаков **b** (*царица грозная*) читатель интуитивно выделяет те, которые могут быть приложены к **a** (*чума*) — прежде всего, конечно, одушевленность (так как чума действует, убивает людей), а затем и такие связанные с одушевленностью признаки, как могущество, безраздельная власть над человеком, величие.

Все эти признаки воспринимаются одновременно, нерасчлененно; они не становятся поочередно объектами мысли, а остаются

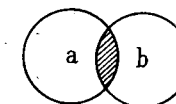
ся элементами «нерасчлененного представления, в котором совмещены признаки разных предметов»¹, — но элементами ведущими. Остальные же признаки понятия «царица», которые могли бы восприниматься как ведущие в другом контексте (например, «супруга царя», «глава государства»), остаются в тени, сохраняясь лишь как опора для целостного представления².

Аналогичным образом можно проанализировать и все остальные примеры. Так, в примере 4 (*La nuit, maussade hôtesse*) тоже имеет место олицетворение, т. е. перенесение на неодушевленную тему признака одушевленности, присущего образу, и одновременно с ним функционального признака последнего: ночь принимает людей после изнурительного дня, как хозяйка постоялого двора усталых путников, — всех без разбора, но хмуро, безрадостно. В примере 8 (*La ménagerie infâme de nos vices*) на тему (*nos vices*) переносятся такие признаки образа, как дикость, необузданность (*ménagerie* 'зверинец' — это совокупность диких зверей), а также, видимо, непривлекательность, грязь, дурной запах и т. п.; здесь, как и в предыдущем примере, дешифровке метафоры помогает определение, входящее в состав образа.

Итак, в процессе восприятия двучленной метафоры, читатель как бы накладывает или пытается наложить образ на тему, что ему удастся лишь частично — в той мере, в какой образ содержит признаки, способные характеризовать и тему. Этот процесс можно изобразить так:

заштрихованная часть символизирует возникающий комплекс признаков — своего рода семантическое новообразование, не включенное в систему языка, продукт индивидуального творчества. Это главное в метафоре, то, что составляет специфику ее содержания. Метафора — не узуальный знак, несущий готовое понятие, а, по выражению Б. Л. Пастернака, «мгновенное озарение», своего рода семантический взрыв, дающий максимально живое и нерасчлененное представление, в котором одновременно содержатся все признаки, последовательно вычленимые нами при анализе (но именно при анализе, а не при непосредственном восприятии!).

Неконвенциональность смысла и конкретность порождаемого представления определяют и другое важное свойство метафоры — субъективность восприятия и неисчерпаемость. Продукт субъективного видения мира и индивидуального творческого акта, в котором оно воплощается, метафора требует индивидуально-



¹ Ср.: «Ce défi à la raison (linguistique) suscite une démarche de réduction par laquelle le lecteur va chercher à valider l'identité. Il est très important de constater que la réduction se fait toujours à l'avantage de la formulation linguistique, qui n'est jamais contestée» (*Dubois J., Edeline F. et autres. Rhétorique générale.* — P. 106-107).

² *Левин Ю. И.* Русская метафора // Труды по знаковым системам. — Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1969. — Вып. IV.

¹ *Федоров А. И.* Семантическая основа образных средств языка. — С. 22.

² О семантических процессах, происходящих при метафоризации, см.: *Левин Ю. И.* Русская метафора; *Левин Ю. И.* Структура русской метафоры // Труды по знаковым системам. — Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1965. — Вып. II.; *Гак В. Г.* Семантическая структура слова как компонент семантической структуры высказывания // Семантическая структура слова. — М.: Наука, 1971.

го творческого акта и от читателя. Поэтому восприятие метафоры всегда субъективно, содержание ее зависит и от адресата, от того, что он сумеет в ней усмотреть в соответствии с теми ассоциациями, которые возбуждает в нем образ метафоры в сочетании с данной темой, — а эти ассоциации могут быть разными у разных людей. Поэтому же никогда нельзя быть уверенным в том, что проделанный анализ исчерпывает содержание метафоры: другой читатель может обнаружить в ней что-то еще, и он тоже будет прав. Видимо, в каждой поддающейся рациональному истолкованию метафоре можно выделить какое-то общее, действительное для всех ядро значения, за пределами которого лежит область субъективных ассоциаций.

§ 56. ОДНОЧЛЕННАЯ МЕТАФОРА

Семантические свойства двучленной метафоры, которые только что были описаны, в полной мере присущи и одночленной. Однако механизм восприятия последней, как уже было сказано, сложнее. Высказывание, реализующее одночленную метафору, тоже предстает как противоречие в силу логической несоместимости и семантической несочетаемости **А** и **Б**. Одночленная метафора присоединяет к **А** нечто заведомо ему не свойственное: действие или качество, если **А** — предмет; объект или субъект, если **А** — действие или качество. С точки зрения бытового сознания море не может смеяться (пример 9), гора не может быть безумной (13), копытам (лошадиным) не положено бить по клавишам (15), рощи не разговаривают (11), а зимовать можно в Арктике, но не в своем прошлом (10). И так же, как и при восприятии двучленной метафоры, читатель стремится разрешить это противоречие и прежде всего понять, что же происходит, восстановить недостающее звено высказывания.

Итак, первый этап восприятия одночленной метафоры — это нахождение **а**, окказиональным заменителем которого выступает **б**. Вопрос ставится так: какой узуальный атрибут (т. е. действие, качество, объект и т. п.) **А** может быть уподоблен **б**? Например, какое действие или состояние моря может быть уподоблено смеху? Или каковы те предметы (мерзлые), по которым могут бить лошадиные копыта и которые при этом подобны клавишам?

Ответ на этот вопрос не всегда однозначен, поскольку узуальных атрибутов **А**, удовлетворяющих поставленным условиям, может быть несколько. Так, фраза «Море — смеялось» может быть расшифрована как «море шумело, плескалось» и как «море сверкало, искрилось», — в зависимости от того, какие представления, слуховые или зрительные, более свойственны данному субъекту. Напротив, «мерзлые клавиши» расшифровываются однозначно: это булыжники мостовой, поскольку ни асфальт, ни деревянные торцы, ни мерзлая земля не могли бы издавать под копытами звук, меняющийся по высоте.

Такая однозначная расшифровка метафоры возможна, как правило, тогда, когда **а** и **б** — конкретные предметы или лица.

Так, в примере 16 (*Et raides de peur / Devant leurs bergers*) *leurs bergers* — это, несомненно, их (немецких солдат) начальники. Такие метафоры Ю. И. Левин выделяет в особый класс и называет метафорами-загадками¹ — действительно, многие фольклорные загадки строятся именно по этому принципу (ср.: «По горам, по долам бродят шуба да кафтан», «Сто одежек и все без застежек» и т. п.).

Те же метафоры, которые приписывают объекту какие-то свойства другого объекта (т. е. глагольные и адъективные), чаще всего однозначно не расшифровываются: «Море — смеялось» — это еще сравнительно простой случай; а как истолковать *la montagne démente* или *les saisons fiancées*? По-моему (это как раз тот случай, когда автору разрешается употребить первое лицо единственного числа), *la montagne démente* вызывает представление о неправильной форме горного хребта, хаотическом нагромождении пиков, скал и т. д. С этой точки зрения референтом этой метафоры могут быть Альпы, Центральный Кавказ, Гималаи, но не Крым или Карпаты.

Важно отметить, что в сознании читателя этап отгадывания **а**, видимо, не оформляется словом — даже тогда, когда отгадка конкретна и однозначна (исключение составляет восприятие настоящей загадки, где разгадка — непосредственная цель). И сверканье моря, и стук копыт по мерзлым булыжникам, и «безумная гора», как бы ее ни толковать, возникают как представления, зрительные и (или) слуховые. Причем содержание этих представлений не исчерпывается найденным **а**: оно включает в себя кроме отгадки те признаки **б**, которые помогли нам идентифицировать **а**. Не просто сверканье моря или плеск моря, а *веселое* сверканье моря; не просто цокот по мерзлым булыжникам, а цокот *музыкальный*, меняющийся по высоте и по тону; не просто неправильность очертаний горы, но именно *хаотичность*, отсутствие разумного начала.

Но процесс восприятия на этом не кончается. Как уже было сказано, одночленная метафора состоит в том, что опорному слову **А** приписывается «чужой» атрибут **б**; но этот чужой атрибут вызывает представление о своем постоянном, узуальном «хозяине» — обозначим его символом **В**, и под влиянием сближения атрибутов **а** и **б** в сознании читателя происходит сближение «хозяев» — **А** и **В**. Так «Море — смеялось» и «*la montagne démente*» уподобляют море и горы человеческому существу (поэтому такие метафоры часто называют олицетворениями); «Били копыта по клавишам мерзлым» уподобляет лошадиные копыта пальцам музыканта, а мостовую — клавиатуре рояля; «*Et raides de peur / Devant leurs bergers*» имплицитно, но вполне недвусмысленно уподобляет солдат-оккупантов стаду, а «*J'ai hiverné dans mon passé*» рисует прошлое лирического героя как холодную, неприветливую страну. Очевидно, что восприятие этого второго

¹ Левин Ю. И. Структура русской метафоры.

сближения происходит по законам восприятия двучленной метафоры: на **А** переносятся те признаки **В**, которые могут быть на него перенесены.

§ 57. «МНОГОСЛОЙНАЯ» МЕТАФОРА

Метафора бывает не только «двуслойной», имплицитно содержащей два сопоставления, но и «многослойной». Возьмем пример 3 из § 54: *Le corbeau. — L'accent grave sur le sillon.* Формально, на первом уровне дешифровки, это двучленная метафора; однако ее образ строится по формуле **А + В** и представляет собой одночленную метафору-загадку, разгадка которой дана в теме. Какие признаки приписывает вороне образ «*L'accent grave sur le sillon*»? Первый «слой» дешифровки позволяет выделить достаточно банальные признаки: очевидно, ворона сидит на борозде, под углом в 45°; виден только ее силуэт; голова ее повернута влево по отношению к наблюдателю; ну, еще можно сказать, что она черная — как орфографический знак *accent grave*.

Но почему *accent grave*, а не *accent aigu*? Казалось бы, разница только в позиции наблюдателя — если на ворону посмотреть с другой стороны или если она сама повернется в другую сторону, то получается *accent aigu*; так не все ли равно? Нет, не все равно: *accent aigu* — это была бы уже какая-то другая птица.

Дело в том, что здесь одновременно реализуется несколько значений слова *grave*: во-первых, связанное, фразеологическое, которое оно имеет в составе терминологического сочетания *accent grave*, а во-вторых, свободные — ‘серьезный’, ‘важный’, а также ‘низкий’ (о звуке). Ясно, что эти свободные значения как нельзя лучше характеризуют ворону, имплицитно и ее черноту, и те ассоциации, которые связаны с ней в европейской культуре (ворона — вестник несчастья), и даже ее крик. Причем *grave* выступает здесь не только как характеристика звука, но и как звукоподражание (оказиональное, конечно), так что вдобавок ко всему слово, реализуя сразу три значения, оказывается еще и фонетически мотивированным.

Но содержание метафоры этим не исчерпывается. Сам ее образ, как уже было сказано, представляет собой одночленную метафору. В этой метафоре возникает вторичное сближение между **А** — *le sillon* — и **В** — узуальным «хозяином» *accent grave*, т. е. *строкой*. Таким образом, строка оказывается подобной борозде (из чего следует, что дело происходит, видимо, ранней весной или поздней осенью, потому что борозда черная, как строка). Но если строка подобна борозде, то, логически рассуждая, тот, кто производит строку, должен быть подобен тому, кто производит борозду, т. е. писатель — это пахарь! Оказывается, *L'accent grave sur le sillon* — это не только и не столько про ворону, сколько про литературу и про писателя, причем по смыслу довольно близко подходит к блоковскому образу «Искусство — ноша на плечах».

Развернутой метафорой (*métaphore suivie ou filée*) называют такую метафору, образ которой представляет собой сложное семантическое образование — развернутое словосочетание, предложение или более крупную единицу речи (в пределе — целый текст). Вообще говоря, и только что разобранный метафору можно назвать развернутой; однако, по-видимому, имеет смысл употреблять этот термин только в тех случаях, когда образ получает какое-то собственное движение, начинает вести себя в соответствии со своей собственной неметафорической природой, по законам того мира, к которому он принадлежит, — т. е., выражаясь лингвистическим языком, реализует те семантические, лексические и грамматические валентности, которые присущи ему в прямом значении.

Возьмем для начала относительно простой пример — одно четверостишие из стихотворения Верлена *Art poétique*:

O qui dira les torts de la Rime!
 Quel enfant sourd ou quel nègre fou
 Nous a forgé ce bijou d'un sou
 Qui sonne creux et faux sous la lime?

Это двучленная развернутая метафора, где четко выделяется тема — *la rime* — и смысловое ядро образа — *ce bijou d'un sou*. Последнее включено как прямой объект в предложение, субъектами которого выступают *quel enfant sourd* и *quel nègre fou*, и само охарактеризовано придаточным предложением *qui sonne creux et faux sous la lime*, т. е. получается, что рифма — грошовая безделушка, изготовленная глухим ребенком или безумным негром и издающая под напильником пустой и фальшивый звук.

«*Bijou d'un sou*» — образ традиционный, стершийся, если не по словесному выражению, то по семантике; в результате распространения он приобретает конкретность, вещественность. Кроме того, его распространители действуют в одном направлении — подчеркивают отсутствие ценности этой самой безделушки-рифмы: и придумали ее люди, мягко выражаясь, лишенные художественного вкуса, и звук она издает пустой и фальшивый...

Но есть тут еще одна чрезвычайно важная деталь: *Qui sonne creux et faux sous la lime*. Вообще эту метафору, как и многие другие, можно представить как семантическую задачу или теорему: дана приведенная выше строфа; спрашивается, кем является в глазах автора поэт. Ответ: ремесленником-ювелиром. Дело в том, что выражение *sous la lime* вводит второй «слой», как в метафоре про ворону. Напильник — инструмент, грошовая безделушка — объект деятельности; то и другое совместно имплицитно, предполагает производителя действия, того, кто обрабатывает напильником безделушку, — ясно, что этим занимается ювелир. Но если безделушка — это рифма, объект работы поэта, то, следовательно, поэт — ювелир, что и требовалось доказать.

В поэзии образ метафоры нередко разворачивается в сюжет целого стихотворения или даже поэмы. Развернутой метафорой является, например, стихотворение Пушкина «Телега жизни»¹, поэма Рембо «Le bateau ivre»; многие стихи Бодлера, в частности «Elévation», «Recueillement», приведенное нами полностью в главе I, а также поэма «Le voyage». Приведем три строфы из этой поэмы:

Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie;
Une voix retentit sur le pont: «Ouvre l'œil!»
Une voix de la hune, ardente et folle, crie:
«Amour... gloire... bonheur!» Enfer! C'est un écueil!
Chaque îlot signalé par l'homme de vigie
Est un Eldorado promis par le Destin;
L'Imagination qui dresse son orgie
Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin.
O le pauvre amoureux des pays chimériques!
Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer,
Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques
Dont le mirage rend le gouffre plus amer?

Мы не будем подробно анализировать этот отрывок — укажем лишь на некоторые моменты, важные для понимания структуры развернутой метафоры такого типа. Метафора, лежащая в основе этого отрывка, иерархически подчинена образу путешествия, проходящему через всю поэму. Здесь тема и образ кратко сформулированы в первой строке — Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie, — а затем начинают разворачиваться, так сказать, вглубь: появляются, с одной стороны, подчиненные элементы плана темы (Imagination qui dresse son orgie; amour, gloire, bonheur), а с другой — элементы плана образа, развертывающие и конкретизирующие метафорическое trois-mâts. Однако то, что образ и тема эксплицитно сформулированы словами общего значения, не является правилом, особенно для новейшей поэзии, — они могут фигурировать в тексте и как два сюжетных плана, каждый из которых развивается по своим законам и между которыми обнаруживаются какие-то соответствия. С другой стороны, тема может быть вовсе не представлена, как в «Пьяном корабле» Рембо, — такие тексты называют символическими.

Нередко элементы плана темы и плана образа переплетаются друг с другом, как в этом отрывке из Бодлера, где Imagination как бы плывет на корабле, а голоса на палубе кричат какие-то вовсе не «морские» слова.

В любой существенно развернутой метафоре тема — сложное явление или процесс; нередко темой выступают такие понятия,

¹ Удачный анализ этого стихотворения как развернутой метафоры дается в книге А. И. Федорова «Семантическая основа образных средств языка». — С. 31—32.

как жизнь («Телега жизни» у Пушкина, «Барка жизни» у Блока), душа (как в приведенном отрывке), творчество, время, прошлое, идеал, любовь и т. п. Это вполне естественно, потому что развернутая метафора — как правило, модель объекта в самом точном и современном смысле этого слова, т. е. некий, обычно искусственный аналог объекта, воспроизводящий какие-то его свойства, какие-то аспекты его структуры и функции, подлежащие изучению. Моделируется то, что сложно и (или) недоступно прямому наблюдению. Так, в поэме Бодлера «Le voyage» центральный образ — путешествие без определенной цели, путешествие ради путешествия — моделирует извечную человеческую неудовлетворенность, тягу к неизведанному, к идеалу, недостижимость цели, неизбежность разочарования и т. п. — все это видно и в приведенном отрывке, где корабль, ищущий мифическую страну, выступает как модель ищущей идеала души.

Приведем еще один, последний, пример развернутой метафоры, на этот раз прозаической, моделирующей сложный психический процесс воспоминания — «поиска утраченного времени», процесс, «запущенный» вкусовым ощущением.

Certes, ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi. Mais il se débat trop loin, trop confusément; à peine si je perçois le reflet neutre où se confond l'insaisissable tourbillon des couleurs remuées; mais je ne peux distinguer la forme, lui demander, comme au seul interprète possible, de me traduire le témoignage de sa contemporaine, de son inséparable compagne, la saveur, lui demander de m'apprendre de quelle circonstance particulière, de quelle époque du passé il s'agit.

Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi? Je ne sais. Maintenant je ne sens plus rien, il est arrêté, redescendu peut-être; qui sait s'il remontera jamais de sa nuit? Dix fois il me faut recommencer, me pencher vers lui. Et chaque fois la lâcheté qui nous détourne de toute tâche difficile, de toute œuvre importante, m'a conseillé de laisser cela, de boire mon thé en pensant simplement à mes ennuis d'aujourd'hui, à mes désirs de demain qui se laissent remâcher sans peine.

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu...

(Proust)

Эта развернутая метафора (мы приводим ее не полностью) представляет собой своего рода аллегорическую сцену, в которой действуют четыре или пять персонажей — сам повествователь и отделенные от него «психические объекты»: воспоминание, которое пытается пробиться сквозь время, прийти на зов вку-

са, своего современника и неразлучного товарища; *вкус* — союзник; *малодушие* — дурной советчик. Кроме того, воспоминание в какой-то момент расщепляется на два компонента: *цвет* и *форму*; последняя выступает как «единственный переводчик, способный истолковать свидетельство вкуса». Такая «мифологизация» психического процесса — не украшение, а способ художественного познания дотоле не исследованной сферы человеческой психики, модель, подобная тем, которыми пользуются ученые, но выраженная иными средствами.

§ 59. ТОЧКА ЗРЕНИЯ ФИЗИОЛОГА

Изложенный здесь взгляд на семантическую природу метафоры хорошо согласуется с концепцией советского физиолога Л. С. Саламона, по которой речевая деятельность человека подчиняется «принципу воронки», сформулированному английским физиологом Шеррингтоном. Принцип этот заключается в том, что возможности человеческого восприятия значительно больше, чем возможности реагирования на внешние впечатления. Из этого Л. С. Саламон делает вывод, что «количество поступающих в кору головного мозга сигналов превосходит физическую возможность их полного словесного выражения. Иначе говоря, мы воспринимаем больше, чем можем рассказать»¹.

По мнению Л. С. Саламона, за пределами возможностей словесного выражения оказываются в первую очередь наши эмоции (как мы увидим в дальнейшем, эта мысль вообще чрезвычайно важна для стилистики). Для выражения эмоций «необходим второй, особый язык — язык искусства»². «Художественное слово должно оказать эффект, обратный воронке. «Словесные сигналы» писателя призваны вызывать в центральной нервной системе читателя эмоциональный образ, соответствующий значительно большему числу возбуждающих стимулов, чем это выражается рациональным значением речи. Чтобы «ударить по сердцам с неведомой силой» (*Пушкин*), художественное слово прибегает к специальным средствам, использует приемы гиперболы, метафоры и т. п.»³.

Далее, анализируя некоторые словесные образы, выражающие цветовые ощущения, Л. С. Саламон пишет: «И «глянцовито-румяная» горничная у Л. Толстого («Три смерти») и «враждебность фиолетовых занавесок» у М. Пруста... позволяют воссоздать цветовые картины, которые объективный протокол выразить не может. Глаза, «как небо голубое» или как мокрая черная смородина, губы похожи то на спелую вишню, то на лепестки роз и т. д. Предметом информации оказывается не частная характеристика цветового пятна и его размеров, а

¹ Саламон Л. С. О физиологии эмоционально-эстетических процессов // Содружество наук и тайны творчества. — М.: Искусство, 1968. — С. 303.

² Там же. — С. 310.

³ Там же. — С. 312.

целый комплекс ощущений. Физиологической предпосылкой комплексной информации служит способность центральной нервной системы к ассоциативной (условно-рефлекторной) деятельности. Ассоциации, т. е. условная связь, позволяют одному или немногим признакам воссоздать комплексную картину множества признаков и неопишуемых ощущений...

Эффект, обратный воронке, может обеспечить эмоциональную информацию, конечно; в том случае, если он воссоздает не просто совокупность частных признаков, а одновременно и общую эмоциональную окраску явления. Поэтому глаза сравниваются не с сажей, а с черной смородиной, а цвет губ не с кровью, а с ягодами или лепестками цветов (если только героиня вызывает положительные эмоции). «Локоны льняные» характеризуют и цвет волос Ольги Лариной, и равнодушие автора к ее красоте»¹.

«Метафоры, используемые для образной передачи не только цветовых картин, но и любых других ощущений, оказывают комплексное влияние, то есть вызывают эффект, обратный воронке»².

Пожалуй, единственное расхождение между высказанной здесь концепцией и концепцией Л. С. Саламона заключается в том, что мы не рассматриваем содержание метафоры (вообще словесного образа) как преимущественно эмоциональное. Не подлежит сомнению, что в каждой метафоре есть эмоциональный компонент и что ассоциации, которые вызывает образ, соответствуют эмоциональному отношению субъекта речи (автора) к референту. Однако этот эмоциональный компонент может быть сопутствующим, а не ведущим; метафора выступает не только как способ передачи личного отношения субъекта к объекту, но и как способ познания объекта.

§ 60. МЕТАФОРА: НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ

Итак, мы убедились в том, что метафора — мощное средство преодоления абстрактности языкового знака и связанной с ней линейности речи. С помощью метафоры мы мгновенно постигаем сложные смыслы, для которых в языке порою нет готовых наименований. Причем эти сложные смыслы порождаются и воспринимаются не как соединения абстрактных понятий, а как комплексы конкретных представлений.

Можно предположить, что именно способность к метафорическому мышлению отличает человеческий мозг от искусственного, машинного интеллекта, что метафоризация лежит в основе эвристики, т. е. способности находить оптимальные решения, не перебирая последовательно все множество вариантов. Может быть, принцип метафоры вообще лежит в основе нашего внутрен-

¹ Саламон Л. С. Цит. соч. — С. 313.

² Там же. — С. 314.

него мыслительного кода, на который мы переводим услышанное и прочитанное и с которого переводим то, что хотим сказать или написать.

Но все сказанное в этой главе относится только к сугубо индивидуальным, пусть и не оригинальным, но самостоятельно порожденным образам. Заимствованный образ, порожденный не потому, что человек так воспринял действительность (внешнюю или внутреннюю), а потому, что «так говорят», — это уже не творческий акт, а штамп.

После этого отступления рассмотрим — по необходимости очень бегло — другие важнейшие средства словесной образности, имеющиеся в языке.

§ 61. ОБРАЗНОЕ СРАВНЕНИЕ

Образное сравнение, которое надо отличать от предметно-логического типа *Il est fort comme son père*, состоит в близком родстве с двучленной метафорой и отличается от нее в плане выражения только наличием сравнительного форманта (*comme*, *semblable à*, *pareil à* и т. д.). Теоретически любая двучленная метафора может быть преобразована в сравнение, а любое сравнение, непосредственно относящееся к именной группе, можно преобразовать в двучленную метафору. Например: Искусство *подобно* ноше на плечах; *La vie est comme* un étrange et douloureux divorce; Le corbeau *ressemble* à un accent grave; La nuit *pareille* à une maussade hôtesse и т. д.

Что же касается плана содержания, то сравнение отличается от двучленной метафоры тем, что смягчает, частично снимает противоречивость высказывания, потому что утверждает не тождество заведомо нетождественного, а лишь подобие далеких понятий (утверждение подобия близких и сопоставимых понятий дает предметно-логическое сравнение). Как и в метафоре, адресат речи стремится оправдать это утверждение, ищет в образе сравнения те признаки, которые можно перенести на тему, — признаки, как правило, второстепенные для того понятия, которое обычно обозначается этим словом, но здесь приобретающие особый вес:

J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs.

(*Rimbaud*)

Очевидно, в этом примере с образа (*vacheries hystériques*) на тему (*la houle à l'assaut des récifs*) переносятся такие признаки, как множественность, бессмысленный и неудержимый бег огромного стада, охваченного паникой, одинаковость бегущих животных.

Сравнения, относящиеся непосредственно к существительному или субстантивной группе, выражают, таким образом, признак (комплекс признаков) предмета или явления. Однако срав-

нение может быть синтаксически связано не с существительным, а с глаголом или с прилагательным:

1. La neige incertaine
Luit comme du sable.
(*Verlaine*)
2. Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien...
(*Rimbaud*)
3. Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade...
(*Rimbaud*)
4. ... quelles nobles histoires
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers!
(*Baudelaire*)
5. Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots.
(*Rimbaud*)
... un sol inévitable
6. Dur comme la justice, égal comme une barre,
Juste comme une loi, fermé comme une mare...
(*Péguy*)
7. O Paris, ville ouverte
Ainsi qu'une blessure...
(*Supervielle*)

О таких сравнениях обычно говорят, что кроме темы и образа они содержат *основание*, т. е. тот признак, по которому сближаются *a* и *b*, — действие в глагольном сравнении и качество в сравнении с прилагательным. Что же касается темы и образа, то ими считают, как и в предыдущем случае, существительные. С этой точки зрения, в первом примере *la neige incertaine* — тема, *du sable* — образ, а *luit* — основание; в последнем примере *ville* — тема, *ouverte* — основание, *une blessure* — образ.

Однако, исходя из синтаксической структуры таких предложений, правильнее будет сказать, что в них сопоставляются не предметы (лица, явления), выраженные существительными, а их действия (состояния), выраженные глаголами, или их качества (свойства), выраженные прилагательными (причастиями), т. е. *отблеск* снега и *отблеск* песка (1), его [молодого солдата] *улыбка* и *улыбка* больного ребенка (3), *глубина* глаз и *глубина* морей (4) и т. д. Иначе говоря, темой здесь выступает действие или качество предмета или лица, выраженного существительным, а образом — такое же действие или качество, но уже иного лица или предмета, как правило, не названное, но подразумеваемое.

Как уже было сказано, такое толкование опирается на

синтаксический анализ: ведь «правая часть» таких сравнений (та, которая вводится сравнительным формантом) представляет собой придаточное предложение с опущенным глаголом, непосредственно подчиненное либо глаголу, либо прилагательному левой части и определяющее его. То, что дело обстоит именно так, подтверждается сравнениями, в которых глагол правой части не опущен, как в нашем примере 3: В остальных же случаях сказуемое правой части легко может быть восстановлено.

Таким образом, сравнения, представленные примерами 1—3, сопоставляют действия (состояния) лиц или предметов и выражают *признак действия*; те же, которые представлены примерами 4—7, сопоставляют признаки (качества) лиц или предметов и выражают *признак признака*. В примере 1 это, видимо, тусклость свечения снега; в примере 2 — то, что он уйдет далеко и, вероятно, окончательно, не думая о возвращении; в примере 3 — то, что улыбается он жалко, страдальчески и по-детски; в примере 4 подчеркивается количественная характеристика признака — *les yeux profonds comme les mers*, значит, прежде всего, «очень глубокие»; но, кроме того, надо думать, еще и «видевшие море», такие глаза, в которых что-то осталось от моря,— и т. д.

Что же касается лиц и предметов, выраженных существительными,— носителей действий и качеств,— то они тоже нередко вступают в отношения сопоставления, причем общие для обоих признаки не ограничиваются чаще всего общим действием или общим качеством, непосредственно названным во фразе,— это показывает, в частности, анализ примера 4, который мы только что сделали: глаза и море соотносятся в нем не только по признаку глубины. То же можно сказать о примере 3: молодой солдат похож на больного ребенка не только улыбкой — ведь он молодой, почти ребенок, а кроме того, как об этом сказано в конце стихотворения Рембо, он не спит — он мертв. Тут сравнение с больным ребенком эмоционально подготавливает трагическую концовку.

В целом семантический механизм образного сравнения не очень отличается от семантического механизма метафоры: и там, и здесь на тему переносятся те признаки образа, которые способны ее характеризовать. Однако сравнению в меньшей степени присущ характер «семантического взрыва», «мгновенного озарения» — оно «спокойнее», «сдержаннее» и логичнее, чем метафора.

§ 62. МЕТОНИМИЯ

Если метафора и образное сравнение основаны на семантическом сходстве, то метонимия определяется как такой перенос наименования, который основан на **семантической смежности**. Под семантической смежностью понимаются разнообразные связи

между предметами и понятиями, как внешние, вещественные, так и внутренние, логические,— например, связь между материалом и предметом (*le fer* вместо *l'épée*), производителем и производением (*un Picasso — un tableau de Picasso*), причиной и следствием (*appuyer sur la détente — tirer ou tuer*), знаком и понятием (*la couronne — le règne*), местом и функцией или состоянием тех, кто там находится (*aller à l'Élysée — devenir Président de la République; être au tombeau, être sous terre — être mort*), инструментом и действием или результатом действия (*l'échafaud — la peine de mort*), состоянием или качеством и носителем этого состояния или качества (*les honnêtetés — les hommes honnêtes*) и т. д.

Как разновидность метонимии иногда рассматривают **синекдоху**, которая состоит в замене наименования части (вида) наименованием целого (рода) или наоборот: *l'animal — le cheval, l'arme — le poignard* или *la voile — le bateau, les chasubles — les prêtres*.

Как видно из примеров, метонимические переносы разного типа — очень частое явление в языке, лежащее в основе многочисленных клише и вообще обычных способов номинации, как в литературно обработанной, так и в повседневной речи. Так, например, в разговорной речи широко распространены такие метонимические замены, как наименование человека по его внешнему признаку:

Comment vont les yeux noirs? (Vailland)
(Ср. русское разговорное: «Я стояла за зеленым пальто»).

Во всех технических жаргонах широко распространены замены типа причина — следствие: *appuyer sur le champignon* («нажать на акселератор») — *accélérer*; *lever le pied — ralentir*; *rendre la main* (в авиации) — *descendre*.

Типично литературным (но не индивидуальным!) является употребление отвлеченных существительных, называющих качества или состояния, для обозначения их носителей:

Toute noblesse humaine étant emprisonnée... (Desnos)
L'injustice frappait les innocents et les héros les insensés... (Eluard)
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons... (Baudelaire)

Более индивидуализированными и, следовательно, более экспрессивными такого рода переносы становятся в сочетании с какими-то другими образными средствами — например, с адъективной метафорой (метафорическим эпитетом) или антитезой:

*De plusieurs femmes désirables idéales
Et de plusieurs femmes sans charmes
Surgissaient des enfances vagues... (Eluard)*

... tu rendras à ma tombe
Ce que j'ai fait pour ton berceau...

(Hugo)

По-видимому, наиболее индивидуальными и семантически насыщенными являются такие метонимические выражения, которые называют **смещенными определениями**¹. Под этим термином имеют в виду предикативные или непредикативные сочетания, в которых предмету или понятию приписывается признак, характеризующий не этот предмет, а какой-то другой, не названный, находящийся с первым в определенной связи метонимического характера:

1. Девочка — две косички. Сон курносый на старой раскладушке. (*Луговской*)²
2. Le jour est paresseux mais la nuit est active... (*Eluard*)
3. Soirs de Paris ivres du gin... (*Apollinaire*)
4. Mai qui fut sans nuage et Juin poignardé... (*Aragon*)
5. ... le cri noir des remorqueurs... (*Aragon*)

Примеры второй, третий и четвертый основаны на весьма распространенном метонимическом переносе: промежуток времени — заключенные в нем события, предметы (лица) или явления. Этот перенос, очевидно, можно рассматривать как частный случай метонимии содержащее — содержимое. В примерах 2 и 3 *paresseux* и *actif* характеризуют людей, а не сами промежутки времени. В примере 4 отношения более сложные: июнь 1940 года — время поражения и капитуляции, *c'est la France qui fut poignardée en juin*; метонимическое смещенное определение основано в данном случае на метафоре. В примере пятом прилагательное *noir* идет несомненно от производителя действия: *le cri noir des remorqueurs* < *le cri des remorqueurs noirs*; однако оно приписывает некоторые дополнительные признаки и самому действию; *le cri noir* — это, конечно, низкий, басовитый гудок.

Вообще же из примеров видно, что сочетания со смещенным определением сходны с одночленными адъективными метафорами: и там, и здесь предмету (явлению, понятию) приписывается «чужой» признак, который вызывает представление о своем постоянном «хозяине» и порождает сложный смысловой комплекс. При этом «чужой» признак может одновременно действовать и как метафорический эпитет.

В целом метонимия как средство словесной образности играет в литературе менее важную роль, чем метафора и сравнение. Однако метонимический принцип «часть вместо целого» лежит в основе всей сюжетной структуры литературного произведения. Всякий художественный текст говорит о мире и человеке в

¹ О смещенных определениях в русской литературе см.: *Федоров А. И.* Цит. соч. — С. 59—62.

² Пример А. И. Федорова.

целом, но представителями, метонимией человечества в тексте выступают люди определенной эпохи, определенной культуры, определенного социального круга, а представителями этих людей выступает ограниченное число героев. Всякий роман повествует об определенном периоде жизни героев, но этот период представлен в тексте не целиком, а частями — эпизодами. Любой эпизод излагается не целиком, а отдельными кусками. Любой объект описывается метонимически — отдельными штрихами.

Очевидно, что на этих уровнях структуры текста метонимия выступает уже не как троп, а как «фигура мысли» и, следовательно, стилистике языка не подведомственна.

§ 63. ТЕНДЕНЦИЯ К МОТИВАЦИИ ЗНАКА

Мы не будем рассматривать другие тропы и фигуры, выделяемые риторикой, — эпитет, перифразу, оксюморон и т. д.; читатель может составить представление о них, обратившись к любому пособию по теории литературы или к «Краткой литературной энциклопедии». Ясно, что самые общие принципы, лежащие в основе всех образных средств, — это добавочная мотивация словесного знака, отступление от «нормального» способа выражения и, как результат, деавтоматизация восприятия. Эти принципы действуют и в обычной речи, и в художественной литературе. Можно сказать, что стремление к мотивации знака, к повышению его экспрессивности — один из важнейших факторов эволюции языка, которому противостоит другая, противоположно направленная тенденция — тенденция к демотивации, к стиранию образности и вообще экспрессивности.

В этом диалектическом противоречии — источник развития: по мере того как слова, грамматические формы и конструкции становятся все более и более абстрактными, немотивированными знаками, носители языка все острее ощущают потребность в обновлении средств выражения. Этого требует личностное начало, которое стремится воплотиться в речи, ибо люди не могут общаться друг с другом только на уровне социальных ролей. Новые средства выражения, рожденные в обиходной речи или в литературе, распространяясь, вовлекаются в общий поток, теряют свою экспрессивность, и на смену им приходят другие.

Заканчивая эту главу, еще раз подчеркнем: между обиходной речью и словесно-художественным творчеством, с точки зрения лингвиста, нет непроходимой пропасти, нет даже четко очерченной границы. Тенденции, действующие в одной, действительны и для другой; но тенденция к мотивации знака, т. е. к экспрессивности, наиболее ярко проявляется в искусстве, в художественной литературе, где общество говорит с самим собой на уровне личностей и где индивидуальное приобретает статус и ценность общественного.